

*Musiche inedite e rare del '900*

*Archivi torinesi* 3

# MUSICHE INEDITE E RARE DEL '900

*Collana della*

**BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI TORINO**

*realizzata in collaborazione con il*

**CENTRO STUDI MUSICALI CARLO MOSSO**

*Direttore* **ANDREA LANZA**  
*Comitato scientifico* **LUCIANO FORNERO**  
**ENRICO FUBINI**  
**GIORGIO PESTELLI**  
**ENZO RESTAGNO**

**SERIE PRIMA**  
**ARCHIVI TORINESI**  
**VOL. 3**

GIORGIO FEDERICO GHEDINI

MUSICA PER UN DOCUMENTARIO  
SULLA COSTRUZIONE DELLO  
STABILIMENTO FIAT MIRAFIORI

(1939-40)

*Ricostruzione degli abbozzi  
a cura di*

STEFANO PARISE e ANDREA LANZA

TORINO  
GIANCARLO ZEDDE EDITORE  
2000

*Volume pubblicato  
con il sostegno di*



REGIONE PIEMONTE



CITTÀ DI TORINO



FONDAZIONE CRT  
CASSA DI RISPARMIO DI TORINO

*In copertina* Mauro GUGLIELMINOTTI, *Le opere dell'uomo*, ©1999

MUSICHE INEDITE E RARE DEL '900

*Progetto e direzione della collana* BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO STATALE DI MUSICA  
«GIUSEPPE VERDI» DI TORINO

*Realizzazione* CENTRO STUDI MUSICALI «CARLO MOSSO» TORINO

*Musiche inedite e rare del '900*

©1998 Biblioteca del Conservatorio Statale di Musica «G. Verdi»  
via Mazzini, 11 - 10123 Torino

Vol. 3: Giorgio Federico GHEDINI, *Musica per un documentario sulla costruzione  
dello stabilimento Fiat Mirafiori (1939-40)*

Ricostruzione degli abbozzi a cura di Stefano Parise e Andrea Lanza  
©1999 Giancarlo Zedde Editore - Lycos Edizioni Musicali  
via Duchessa Iolanda, 12 - 10138 Torino

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.  
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise without the prior permission of Giancarlo Zedde Editore.

ISMN M 705003 12 3 GZ16

## PREFAZIONE PREFACE

### Una collana di inediti novecenteschi

Nonostante la distanza che ormai ci separa, l'immagine storica del Novecento musicale italiano coincide tuttora con quella, selettiva e tendenziosa, della sua rappresentazione ufficiale. Ciò che comunemente si conosce in materia sono una rosa ristretta di autori e di opere-simbolo, di percorsi individuali senza legami con un contesto, di parole d'ordine e di controversie letterarie. Al senso d'insoddisfazione che se ne ricava si deve appunto l'idea di dedicare una collana alla parte inedita e misconosciuta del Novecento musicale.

Lungi dal voler scoprire ad ogni costo capolavori dimenticati, la collana si propone più modestamente di presentare alcuni nuovi documenti utili a ridare densità al quadro d'insieme e comporre uno scenario meno stereotipato del Novecento. Essa è suddivisa in due serie, che rispondono a differenti prospettive di ricerca. La prima serie, incentrata su fonti di archivi musicali torinesi (soprattutto della Biblioteca del Conservatorio), vuole essere la ricostruzione di un ambiente circoscritto, quello di Torino nella prima metà del secolo.

In quegli anni, dopo il trasferimento della capitale e la partenza della corte dei Savoia, una serie di circostanze spinsero la città piemontese a cercare nel culto della modernità una nuova ragion d'essere. Ne è testimonianza il dinamismo innovativo della vita musicale cittadina del tempo, con la Società dei Concerti del Depanis, l'attivismo dei gruppi femminili, le precoci iniziative a favore della musica moderna e la fondazione della prima orchestra nazionale italiana. Ma non meno importante fu l'improvviso fervore creativo che si accompagnò a quel risveglio d'attività, e di cui fu protagonista un numero di giovani compositori piuttosto insolito per le tradizioni torinesi: Alfredo Casella, Luigi Perrachio, Giorgio Federico Ghedini, Ettore Desderi, Marco Gandini, Lodovico Rocca, Giulio Cesare Gedda e altri ancora, oltre al più anziano Leone Sinigaglia.

La seconda serie, che si apre con un volume dedicato al futurista triestino Silvio Mix, presenta intenti meno sistematici ed estende la ricerca in un contesto italiano più ampio. L'attenzione verrà qui rivolta non più alla contiguità dello spazio e dei luoghi - che porta a privilegiare ciò che accomuna su ciò che divide - ma alla singolarità di figure e di momenti che si presentano isolati nel panorama novecentesco.

### A Collection of neglected 20<sup>th</sup> - century music

The historical image of Italian Twentieth-century music continues to filter through the screening of a selective and biased official representation. Common knowledge in this field is limited to a series of authors and of works upheld as symbols, of call words and literary controversies, of individual achievements devoid of historical context. It is from this sense of dissatisfaction that the idea originated of a collection dedicated to the neglected music of the Twentieth century.

The collection, far from wanting to unveil forgotten masterpieces, aims more modestly to bring to light a number of new documents that can add density and depth to the historical background. Two series of publications are planned which represent two different criteria of research. The first is dedicated to sources in the musical archives of Turin and especially in the Library of the Conservatory and intends to reconstruct a precise musical milieu: that of Turin in the first half of the century.

In that period, after the court of Savoia had left due to the transfer of the capital, the changed circumstances induced Turin to find a new identity in modernization. The dynamism of Turin musical life in those years is notable: from Depanis' Società dei Concerti to the early enterprises in support of modern music, from the musical activity of women's associations to the foundation of the first Italian National Orchestra. Less known is the sudden re-awakening of musical creativity, involving an unusual concentration of young composers in the town: Alfredo Casella, Luigi Perrachio, Giorgio Federico Ghedini, Ettore Desderi, Marco Gandini, Lodovico Rocca, Giulio Cesare Gedda and many others, besides the older Leone Sinigaglia.

The second series, which starts with a volume dedicated to the futurist composer Silvio Mix, is less systematic and extends the research to isolated moments and personalities in a wider Italian context.

ANDREA LANZA  
(Dicembre 1999)

## INTRODUZIONE

### La musica di Ghedini per il documentario Fiat

Giorgio Federico Ghedini attese alla realizzazione della musica per un film documentario dedicato alla costruzione dello stabilimento Fiat di Mirafiori a partire dalle prime settimane di settembre del 1939. La circostanza, nota grazie all'accenno contenuto in una lettera del compositore a Carlo Pinelli<sup>1</sup> ma sino ad oggi priva di riscontri oggettivi, ha ricevuto conferma dal ritrovamento di una copia della pellicola presso l'archivio storico della Fiat: il confronto fra tale reperto e alcuni autografi conservati presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino ha poi consentito di identificare gli abbozzi della musica composta da Ghedini per il film<sup>2</sup>, aggiungendo un significativo tassello alla conoscenza dell'attività del musicista piemontese nella seconda metà degli anni Trenta.

In questo periodo, infatti, accanto al corso principale della sua produzione (catalizzato in primo luogo dal teatro musicale<sup>3</sup>, ma contemporaneamente teso alla sperimentazione di nuove formule espressive in alcune composizioni per voce e orchestra da camera<sup>4</sup>) prende consistenza un filone secondario, compendiato

da una serie di lavori occasionali, nell'ambito del quale predomina la realizzazione di commenti musicali per produzioni cinematografiche.

A partire dal 1935 Ghedini aveva avuto più volte occasione di cimentarsi con la musica per film: Guido M. Gatti, chiamato da Riccardo Gualino alla guida della Compagnia Italiana Cinematografica Lux, gli aveva affidato la colonna sonora della prima produzione della casa cinematografica torinese, il documentario storico *Don Bosco* di Goffredo Alessandrini, dedicato alla figura del sacerdote di recente canonizzato<sup>5</sup>; successivamente aveva composto le musiche per *Pietro Micca*<sup>6</sup> e per *La vedova*<sup>7</sup>, mentre non è del tutto chiaro se abbia contribuito alla colonna sonora di *Abuna Messias*, poiché su questo punto i repertori non concordano<sup>8</sup>. Oltre a questi lavori di maggiore respiro Ghedini collaborò anche ad alcuni cortometraggi<sup>9</sup>, mantenendo i rapporti con la Lux fino agli anni immediatamente seguenti la seconda guerra mondiale.

Se alla scelta di affidare a un musicista 'ufficiale' come Ghedini

<sup>1</sup> «Fra poco dovrò mettermi al documentario Fiat: tutto questo, guerra europea permettendo...» (lettera a Carlo Pinelli, da Bellaria, 29 agosto 1939).

<sup>2</sup> Gli abbozzi manoscritti erano contenuti in un fascicolo con segnatura MS II-287, erroneamente registrato sotto il titolo *Musiche per un film documentario ferroviario*.

<sup>3</sup> È appena il caso di ricordare che fra il 1936 e il 1939 videro la luce *Maria d'Alessandria*, *Re Hassan* e l'atto unico *La Pulce d'oro*.

<sup>4</sup> Segnatamente le cantate spirituali *Lectio Libri sapientiae* e *Capitolo XII dell'Apocalisse*, entrambe del 1938.

<sup>5</sup> *Don Bosco* (1935), regia e sceneggiatura di Goffredo Alessandrini, soggetto di Onorato Castellino e padre Ruffillo Uguccioni. Allo stato attuale non risultano disponibili né la partitura né eventuali riduzioni o abbozzi. Curiosamente «alcuni repertori bibliografici di film, in corrispondenza della responsabilità della musica del *Don Bosco*, riportano il nome di Ghedini ma precisano su temi di Gian Francesco Malipiero, senza che si riesca a scorgere la provenienza della fonte; tuttavia le biografie di Malipiero non accennano minimamente all'episodio e la questione rimane in un singolare mistero». La citazione - così come le informazioni sui rapporti di Ghedini con il cinema - è tratta da Stefano BALDI, *Scrittori di musica. Guido Maggiorino Gatti e la vita musicale*

*torinese (1911-1940)*, tesi di laurea, Università di Torino, a. a. 1996-97, pp. 201-203, che ringrazio per la collaborazione. Si veda anche: S. BALDI, *Guido Gatti tra Torino e Roma*, in *Musica e musicisti a Torino, 1911-1946*, a cura di Enzo RESTAGNO, Torino, Ordine Mauriziano e Provincia di Torino, 1998, pp. 25-31. Sulla compagnia cinematografica di Gualino e Gatti cfr. A. FARASSINO - T. SANGUINETI, *Lux Film*, Locarno, Edizioni del Festival, 1984.

<sup>6</sup> *Pietro Micca* (1938), regia e sceneggiatura di Aldo Vergano su soggetto di Luigi Gramigna, scenografia di Carlo Levi, Italo Cremona e Carlo Mollino (produzione Luigi Mottura, Taurinia Film).

<sup>7</sup> *La vedova* (1939), regia di Goffredo Alessandrini su soggetto di Renato Simoni (produzione Scalera Film).

<sup>8</sup> *Abuna Messias* (1939), regia di Alessandrini su un soggetto ambientato nell'Etiopia del XIX secolo (produzione REF). Gromo, che recensì il film sulla «Stampa» del 27 ottobre 1939, attribuisce la musica a Mario Gaudiosi.

<sup>9</sup> Oltre al documentario Fiat si ha notizia del cortometraggio *Sulle orme di Dante* (sceneggiatura di Onorato Castellino). Di quest'ultimo (databile nell'immediato dopoguerra) sopravvivono presso la Biblioteca del Conservatorio di Torino la partitura autografa e 5 parti separate, insieme con una bozza dattiloscritta della sceneggiatura.

il compito di realizzare il commento sonoro di *Don Bosco* dovette contribuire in maniera non secondaria l'amicizia di lunga data che univa Gatti al compositore<sup>10</sup>, è indubbio che il dibattito sul rapporto fra cinema e musica avviato in quegli anni sulle pagine della «Rassegna Musicale» giocò un ruolo altrettanto decisivo. Critici di matrice idealistica quali Massimo Mila e Guido Pannain - solo per citare i nomi più noti - si sforzarono di superare i pregiudizi della cultura ufficiale nei confronti di una forma di spettacolo stigmatizzata in quanto genere d'intrattenimento e accusata di «meticciato» artistico per via della coesistenza in un solo prodotto di linguaggi totalmente diversi, per approdare a una concezione più consapevole delle potenzialità, dei ruoli e dei rapporti che regolavano le interazioni fra musica, parlato e immagini<sup>11</sup>. L'esempio del cinema sperimentale europeo rappresentava un termine di paragone stimolante, poiché mostrava per quale via la musica potesse accostarsi all'immagine senza rinunciare al proprio statuto artistico, mentre l'impegno di compositori quali Satie o Auric e - in Italia - i precedenti, seppure discutibili, di Pizzetti, Mascagni e Malipiero<sup>12</sup> fornivano argomenti concreti a sostegno di quanti iniziavano a deplorare l'assenza di musica scaturita «dalla vita del cinema»<sup>13</sup>, lamentando la necessità di un approccio che conciliasse le ragioni della musica con quelle del film.

È dunque probabile che l'incarico per la realizzazione delle musiche sia maturato nell'ambito dei contatti e delle conoscenze che Ghedini aveva allacciato nel corso delle precedenti collaborazioni con Gatti. Si noti come, ad esempio, Mario Gromo - che del documentario firmò la sceneggiatura e, probabilmente, la re-

gia - in occasione dell'uscita nelle sale di *Don Bosco* si fosse espresso positivamente sul «commento musicale di Giorgio Federico Ghedini, semplicemente esemplare per sobrietà e intelligenza», additando il lavoro del musicista come «il più intimo tessuto connettivo dei vari episodi»<sup>14</sup>.

In attesa di ritrovamenti che gettino nuova luce sulla genesi della musica per il documentario Fiat, la ricostruzione delle varie fasi di lavorazione del documentario può essere tentata solo per via congetturale. Lo scarno apparato documentario in nostro possesso, oltre alla già citata corrispondenza a Pinelli, che costituisce una sorta di approssimativo *terminus post quem*, si riduce a due sole altre lettere: la prima, inviata da Gromo a Ghedini il 15 gennaio 1940, contiene alcune precisazioni sulla durata delle sequenze finali del documentario<sup>15</sup>; nella seconda, datata 11 maggio 1940, il musicista accenna alle fasi cosiddette di post-produzione, consentendo di delimitare, seppur sommariamente, l'arco temporale in cui si svolse il lavoro<sup>16</sup>.

Di gran lunga più significativa la presenza, nel faldone che contiene gli abbozzi manoscritti, di una copia dattiloscritta della sceneggiatura, sulla quale sono riportate in dettaglio le indicazioni di durata delle varie sequenze filmate e alcune annotazioni di pugno ghediniano relative al carattere degli episodi musicali da associare a tali sequenze: si tratta di indicazioni vaghe<sup>17</sup> che individuano una fase preliminare nel processo di assimilazione delle immagini, funzionalmente collegata a una più puntuale - sebbene del pari immaginifica - definizione delle intenzioni espressive, attestata negli abbozzi dalle annotazioni che accompagnano i vari episodi musicali (per una descrizione analitica si

<sup>10</sup> I due si erano conosciuti nel 1914: Gatti, in veste di critico della «Riforma Musicale», aveva avuto modo di apprezzare le qualità del giovane musicista, chiamato a ricoprire il ruolo di maestro sostituto al Teatro Regio. L'amicizia produsse risultati anche in campo artistico: alla penna di Gatti si devono i testi di alcune liriche musicate da Ghedini in quegli anni nonché il libretto dell'opera *Gringoire*, composta nel 1915 e mai giunta in scena. Tuttavia, che le collaborazioni con Gatti e la Lux Film avessero per Ghedini un risvolto apertamente venale sembra essere suggerito per via indiretta dal tono di una lettera a Carlo Pinelli datata 2 gennaio 1950, nella quale il maestro dà all'allievo precise istruzioni sul contegno da tenere nei confronti del produttore: «[...] Circa Gatti e i suoi documentari, non fare complimenti e fatti pagare, perché conosco i suoi sistemi, e so che è un uomo espertissimo nel fare il proprio interesse».

<sup>11</sup> Le tappe salienti di questo dibattito, che sull'onda dell'invenzione della 'colonna sonora' conobbe in Italia momenti di particolare effervescenza fra il 1931 e il '37, sono state ricostruite da Sergio MICELI, *Storiografia musicale italiana e musica del cinema*, in *Atti del Convegno internazionale di studi 'Musica & Cinema'*. Siena, 1990, «Chigiana», XLIII/n.s. 22 (1990), Firenze, Olschki, 1992, pp. 201-222; e ID. *Musica, musicisti e cinema italiano fra le due guerre*, in AA.VV., *Retrosena di 'Acciaio'*. Indagine su un'esperienza cinematografica di G. Francesco Malipiero, Firenze Olschki, 1993, pp. 1-15. Alla discussione, svoltasi oltre che sulla «Rassegna Musicale» anche sulle pagine della «Rivista Musicale Italiana» e di «Bianco & Nero», nonché nell'ambito dei Congressi Internazionali di Musica che si tennero a Firenze nel 1933 e nel 1937, parteciparono oltre a Mila e Pannain anche Federico Ghisi, Pizzetti, Milhaud, Roland-Manuel, Antonio Veretti, Alberto Cavalcanti e altri. Ghedini, poco incline ai pronunciamenti di natura estetica e forse meno restio dei suoi più illustri colleghi a vedere nelle collaborazioni cinematografiche una semplice prestazione di *routine*, si astenne dal prendere posizione. Resta il fatto che tra i compositori italiani di maggiore fama del primo Novecento, fu probabilmente Ghedini a occuparsi più spesso e concretamente di musiche

per film, sia pure, in alcuni casi, per produzioni minori. Si deve alla scarsità delle testimonianze superstiti se il suo contributo è sinora passato inosservato.

<sup>12</sup> Rispettivamente: *Cabiria* del 1914 e *Scipione l'Africano* del 1937 (Pizzetti), *Rapsodia satanica* del 1915 (Mascagni), *Acciaio* del 1933 (Malipiero).

<sup>13</sup> G. PANNAIN, *Note e commenti. Musica e cinema*, in «Rassegna Musicale» VII/1 (1934), p. 55, riportato in BALDI, *Scrittori di musica* cit., p. 202.

<sup>14</sup> Recensione sulla «Stampa» del 16 aprile 1935, ora anche in M. GROMO, *Davanti allo schermo. Cinema italiano 1931-43*, a cura di G. RONDOLINO, Torino, I libri de La Stampa, 1992, pp. 55-56. Qualche anno più tardi (recensione del 29 gennaio 1938) il critico dovrà lodare anche le musiche di *Pietro Micca* («[...] un commento esemplare per il suo cauto inserirsi nell'azione, per il suo pronto e sicuro e vivido predominare nelle pause salienti, per l'intelligente contrappunto con l'immagine e la battuta»), concludendo con un augurio: «la firma di Ghedini dovrebbe apparire sovente sui nostri schermi» (pp. 92-94).

<sup>15</sup> «[...] La carrellata all'interno dei reparti è lunga esattamente 20,50 m. pari a 38/40 secondi; mentre l'ultima parte che subito segue la carrellata, vale a dire il complesso delle riprese aeree, è in tutto m. 21,70, pari a 40/42 secondi. T'è capi che roba?». Il tono informale di Gromo lascia intendere che fra i due intercorresse un vincolo, se non d'amicizia, almeno di cordiale familiarità, probabilmente fondato su un sentimento di stima reciproca (cfr. il testo completo della lettera a p. XI).

<sup>16</sup> «[...] Al 18 sarò a Firenze per *Volo di notte*, al 22 (forse) a Roma per la sonorizzazione del documentario Fiat» (lettera a Carlo Pinelli, da Torino, 11 maggio 1940). La necessità di una trasferta romana è da mettere forse in relazione con il trasferimento della Lux Film da Torino a Roma, avvenuto nei primi mesi del 1940. Infatti, in seguito all'apertura del Centro Sperimentale di Cinematografia e con la realizzazione degli studi di Cinecittà, Roma era diventata dal 1937 il polo di attrazione per le imprese del settore.

<sup>17</sup> «Angolosa ma non secca», «arioso, calmo, spazioso, pilastri contro il cielo», «ferrigno, pesante in crescendo», «formiche, termite, scuro» ecc.

veda *infra*, pp. XII-XV, il confronto fra la sceneggiatura di Gromo e gli abbozzi).

Più che a velleità descrittive, tali annotazioni rimandano a un'esigenza innata del compositore, attiva anche al di fuori del contesto cinematografico: parafrasando Stravinskij, possiamo affermare che Ghedini concepisse la realizzazione musicale quale messa in opera, concretizzazione di un dato immaginario per nulla assimilabile all'ispirazione intesa - in senso idealistico - come pura attività dello spirito; al contrario, la sua particolare disposizione fantastica necessitava del positivo e concreto apporto di una scenografia ideale, di un apparato di immagini da cui, per una sorta di processo osmotico, le idee musicali sembravano prendere le mosse<sup>18</sup>.

A partire da queste considerazioni, è possibile formulare qualche ipotesi sulle modalità operative seguite da Ghedini: analisi delle sequenze filmate e individuazione di sedici unità scenico-musicali (alcune delle quali ulteriormente suddivise), di cui viene definita la durata sulla base del rapporto fra lunghezza della pellicola e velocità di scorrimento (che, come indicato nella lettera di Gromo, equivale a circa mezzo metro al secondo); quindi, individuazione dei caratteri espressivi e dell'andamento musicale dei brani, determinazione del numero di battute occorrenti per ogni pezzo (ottenuto mediante una semplice proporzione fra durata cronometrica e metronomo) e annotazione delle idee musicali e di alcuni appunti sul loro sviluppo («fare un pezzo chiuso», «innestare», «chiudere», «sviluppare»).

Se la meticolosa e costante attenzione ai problemi concreti del minutaggio, delle dissolvenze e dei caratteri espressivi più consoni a commentare le immagini rimandano alla piena coscienza dei limiti imposti dall'operazione, la preoccupazione di organizzare il materiale tematico secondo un disegno di ordine superiore condusse Ghedini - come ha giustamente rilevato Andrea Lanza - a delineare «una precisa drammaturgia d'insieme costruita attorno ad alcuni momenti-culmine quasi equidistanti (n. 1, *Mae-stoso*; n. 5, *Osanna*; n. 10, *Corteo solenne*; n. 16, *Gioco di ritmi*), e a stabilire un nesso fra sequenze cinematografiche e musicali, curando al massimo i momenti di trapasso»<sup>19</sup>.

Tale disposizione, improntata a un pragmatismo che nulla concedeva alle petizioni di principio, del tutto immune dagli equi-

voci di una concezione 'purista' della composizione, tesa a rivendicare con orgoglio l'autonomia e la dignità della musica dalle immagini, portava naturalmente Ghedini a rinunciare ad ogni velleità aprioristica; egli accettava come un dato di fatto la funzione subordinata della musica, accontentandosi di utilizzare i mezzi - espressivi, linguistici, tecnici - di cui disponeva per interpretare al meglio il ruolo che gli era stato affidato. Il risultato è un commento sonoro in cui l'aderenza funzionale alle immagini non deprime i valori musicali, ponendo l'autore al riparo dagli esiti che, nel medesimo campo, ebbero analoghe operazioni tentate da illustri colleghi di Ghedini, a cominciare da Gian Francesco Malipiero<sup>20</sup>.

Ciononostante, se giudicato attraverso i tormentati abbozzi, l'*iter* creativo di queste musiche non dovette essere del tutto rettilineo: i manoscritti, costellati di cancellazioni, correzioni, ripensamenti, recano i segni di un travaglio al quale non dovettero risultare estranee sia le difficoltà contingenti di Ghedini<sup>21</sup> sia la fase di revisione stilistica che il compositore andava attraversando e che preludeva alla svolta di *Architetture* (1940). È inoltre necessario tenere presente che la versione attestata dagli abbozzi e modellata sulla scenografia di Gromo in nostro possesso corrisponde solo in minima parte alla colonna sonora registrata sulla pellicola. I circa 17 minuti e mezzo di proiezione previsti dallo schema originario risultano drasticamente ridotti a poco meno di nove, mentre il documentario complessivamente ne dura circa venti. La discrepanza è da imputare alla decisione di aggiungere al piano di produzione una parte inizialmente non contemplata, che mostra la fabbrica in attività e illustra la produzione delle automobili; di qui l'esigenza di accorciare sequenze, di eliminare episodi o di modificarne l'ordine. Nell'adattamento della musica al nuovo filmato in sede di montaggio furono sacrificati alcuni episodi, venne mutato l'ordine di altri, mentre per le sequenze aggiunte furono riutilizzati il movimento iniziale e altri brani già ascoltati in precedenza. «Tutta l'architettura d'insieme, con le sue simmetrie e i suoi equilibri, risulta così sensibilmente alterata [...] e dovette 'saltare' anche l'accurato minutaggio calcolato da Ghedini, a giudicare da certi bruschi troncamenti avvertibili nella colonna sonora»<sup>22</sup>.

La sedimentazione di tutti questi elementi nelle carte torinesi

<sup>18</sup> Si veda in proposito la lettera a Attila Poggi, da Borgosesia, 1 agosto 1943, riportata e discussa in S. PARISE, *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere*, Milano, T.G.E., 1996, pp. 192-195 («[...] mettersi a comporre con una sceneggiatura ideale sempre davanti agli occhi. Allora le trovate vengono da sé, perché l'autore è involontariamente fecondato, per così dire, dalle immagini che la sua determinazione gli suscita per associazione di idee»).

<sup>19</sup> A. LANZA - S. PARISE, *Musiche per un documentario sulla costruzione dello stabilimento Fiat-Mirafiori*, in *La Musica delle macchine*, programma di sala del concerto per la Mostra «Torino all'alba della Fiat», Torino, 15 aprile 1999, p. 16 (ora anche in P. L. BASSIGNANA - A. LANZA - S. PARISE, *La musica e le macchine. Il caso Ghedini - Mirafiori* in «Le culture della tecnica», VI/ n. s. 10 (1999), pp. 33-56.

<sup>20</sup> Il compositore veneziano nel 1933 aveva accettato di realizzare la colonna sonora di *Acciaio*, su soggetto di Pirandello. La radicale divergenza sul ruolo della musica fra Malipiero e il regista Walter Ruttmann finì per degenerare in scontro aperto, suscitando nel musicista un sentimento di frustrazione e di-

sgusto. Sulle contrastate vicende di questo progetto cinematografico si cfr. Fabrizio BORIN, *La legione straniera dell'intelligenza: Pirandello, Cecchi, Ruttmann e Malipiero nell'officina di Acciaio*, in «Rivista Italiana di Musicologia», XXIV (1989), pp. 95-130, e i vari contributi raccolti nella collettanea *Retrosceca di Acciaio* cit.

<sup>21</sup> È possibile che Ghedini, in un momento particolarmente delicato nei suoi rapporti con l'ambiente del Conservatorio di Torino, fosse portato ad attribuire un'importanza eccessiva a questo lavoro per la Fiat. La possibilità di beneficiare, di riflesso, della risonanza attribuita alla realizzazione dei nuovi stabilimenti rappresentò forse un meccanismo di compensazione per il musicista, che dopo un lungo periodo d'insegnamento era stato costretto ad abbandonare il Conservatorio cittadino per contrasti con il direttore. Si veda in proposito S. PARISE, *Profilo di Giorgio Federico Ghedini*, tesi di laurea, Università di Milano, a. a. 1992-93, pp. 128 sg.

<sup>22</sup> A. LANZA - S. PARISE, *Musiche per un documentario* cit., p. 17.



ha contribuito a delineare una stratigrafia complessa, della quale non è al momento possibile discriminare con precisione le scansioni temporali: un contributo di chiarezza in questo senso potrebbe derivare dall'analisi della partitura; ma, poiché essa è al momento da ritenere smarrita, la questione sembra destinata a restare aperta.

\* \* \*

Gli abbozzi constano di 22 carte manoscritte, senza frontespizio, per lo più utilizzate solo sul *recto*<sup>23</sup> e raggruppabili in due nuclei distinti in ragione della loro doppia numerazione: il primo (carte 1-14, corrispondenti agli episodi n. 1-9) è vergato con inchiostro nero e calligrafia ordinata con relativamente poche correzioni; il secondo (otto fogli numerati da 1 a 8, corrispondenti agli episodi n. 10-16) è steso con penna più sottile e appare quasi stenografato, con frequentissime correzioni a matita, abbreviazioni, cassazioni plurime e una versione alternativa riferibile all'episodio n. 15.

La ripresa della numerazione in corrispondenza del *Corteo solenne* (n. 10) è un probabile indizio che il lavoro, giunto circa a metà, subì un'interruzione. Il fatto riceve un'indiretta conferma dal confronto con il dattiloscritto della sceneggiatura su cui Ghedini annotò vari appunti durante una o più visioni della pellicola: mentre per gli episodi da 1 a 9 le annotazioni appaiono piuttosto fitte e precise, per gli episodi successivi si fanno più rare e sbrigative e denotano una certa fretteolosità<sup>24</sup>.

I fogli contengono tutto il materiale tematico pensato da Ghedini per il documentario, articolato in sedici concisi quadri sonori che si susseguono quasi senza soluzione di continuità<sup>25</sup>, e alcuni elementi utili all'elaborazione. I temi sono annotati su due righe di pianoforte, con l'aggiunta di pentagrammi supplementari per gli episodi più complessi e con frequenti annotazioni relative alla destinazione strumentale delle varie parti.

La funzione encomiastica del film e le implicazioni ideologiche sottese alla realizzazione del nuovo complesso industriale, celebrato dalla propaganda di regime come un traguardo della nazione, non furono probabilmente estranei al ricorso da parte

di Ghedini a un'orchestrazione dai toni epici, che indulgeva scopertamente alla retorica allora in auge. Le sonorità marziali e l'incedere virile, peraltro, ben si accordavano alla lettura enfatica dello speaker, che conferisce accenti marcatamente trionfalistici a un testo per lo più giocato sull'esposizione oggettiva di dati tecnici, di per sé strabilianti<sup>26</sup>.

L'esteriorità di maniera è tuttavia riscattata grazie alla maturità ormai piena del linguaggio musicale di Ghedini, che conferisce all'insieme una tensione tutta interna, un'essenzialità nervosa fatta di linee melodiche accostate per via di un contrappunto scabro, spigoloso, alieno da concessioni alla facile eufonia e teso ad esaltare l'elemento ritmico in quanto motore primo del discorso musicale nonché traslato sonoro di un mondo governato da cicli meccanici.

Il risultato complessivo, all'ascolto, è quello di una marcata omogeneità d'ispirazione, che rimanda direttamente alla produzione 'maggiore' del musicista piemontese: di questa fase, per così dire, d'incubazione, gli abbozzi sembrano infatti condividere alcuni caratteri, che si manifestano nella presenza di stilemi tipici del Ghedini di quegli anni.

Di più, la presenza nel fascicolo torinese di alcuni frammenti riconducibili al concerto per orchestra *Architetture* (cfr. supra: nota 24), fa fede in maniera inoppugnabile della contiguità - non solo temporale - dei due lavori, ai quali Ghedini, evidentemente, negli ultimi mesi del 1939 stava lavorando 'in parallelo' adombrando la prospettiva di una consanguineità espressiva ancor prima che stilistica.

Si consideri, ad esempio, l'episodio di apertura (Maestoso), costruito sul contrappunto di due linee plasticamente innervate, caratterizzate da un ostinato ritmico che ne esalta alternativamente le accensioni verso l'alto e le puntate verso il grave: una soluzione analoga - sebbene in un contesto differente - compare in apertura della cantata *Capitolo XII dell'Apocalisse*, di qualche mese precedente; ma si potrebbe facilmente sostenere che la suggestione di tali figurazioni ritmiche era già stata sperimentata nelle strappate iniziali della *Partita* per orchestra (1926)<sup>27</sup>, ed aveva fornito la materia prima, non molti anni addietro, per la costruzione del poderoso affresco marino di *Marinaresca e Baccanale* (1933), in cui la ritmica inesorabile ed affannosa del primo quadro sembra evocare uno sforzo immane.

<sup>23</sup> Solo cinque sono utilizzate anche sul *verso*, precisamente: la carta 7v, con la continuazione da c.7r dell'«Osanna» (n.5); le carte 19v e 20v, che conservano tracce della versione scartata del n.15 (il contenuto di c.19v è qui riprodotto nell'appendice a p. 25; la c. 20v presenta invece una griglia di battute vuote corrispondente alla sezione «Vetri»); le carte 21v e 22v, nelle quali sono identificabili alcuni abbozzi della partitura di *Architetture* (riferibili, con qualche variante, alle pp. 12-15 della partitura stampata da Ricordi nel 1941).

<sup>24</sup> Cfr più avanti, pp. XI-XV. Anche la citata lettera di Gromo può fornire qualche precisazione sullo stato di avanzamento del progetto; nel comunicare, evidentemente su richiesta del compositore, un calcolo più esatto della durata delle riprese nell'ultimo episodio, essa implicitamente rivela che solo all'inizio del 1940 Ghedini si accingeva a completare gli abbozzi della musica del film.

<sup>25</sup> Il commento musicale del film prevede due sole interruzioni: dopo l'episodio n.1 (*Entrata principale*) e n.9 (*I cicli*), rispettivamente seguiti da una pausa di ventidue e ventitre secondi durante i quali le riprese del film sono commen-

tate solo dallo speaker, senza la musica. Gli altri episodi si susseguono senza vere fermate, anche se taluni di essi appaiono composti in forma chiusa, cioè come brani a sé stanti: il n. 2 (*Andante pastorale*, con ritornello 'circolare' *ad libitum*), il 4 (*Sostenuto*), il 5 (*Osanna*), il 6 (*Gli schiavi al lavoro*) e il finale 16 (*Gioco di ritmi*). Cadenze conclusive si trovano anche alla fine dei n. 3 e 15, ma nella maggior parte dei casi sia gli episodi sia i segmenti che li compongono si innestano l'uno nell'altro senza soluzione di continuità e talvolta con effetti paragonabili alla dissolvenza cinematografica (per lo più indicata sugli abbozzi con l'annotazione «chiudere»: ad es. negli episodi n. 3, 7 e 8).

<sup>26</sup> «un migliaio di pilastri... sette chilometri di strade sotterranee... undicimila persone...»

<sup>27</sup> Nel primo movimento, *Entrata*, che l'autore definiva «piena di fuoco, torbida e ricca di pathos», domina il gusto per un gioco ritmico ostinato in cui vi è già *in nuce* la vitalità motoria di *Architetture*.

Il medesimo espediente tecnico è impiegato, con esiti espressivi simili, in *Ludi atletici* (n. 14) e, con finalità sensibilmente differenti, negli episodi n. 12 e 15 (*Galoppata tragica*), dove l'enfasi più contenuta porta allo scoperto la rigorosa organizzazione dei meccanismi sonori<sup>28</sup>.

L'esaltazione della componente ritmica, che costituiva un dato acquisito e – diremmo – quasi fisiologico nell'economia dello stile di Ghedini, dovette apparire un mezzo particolarmente congeniale per tradurre in musica l'epica industriale veicolata dalle immagini: di qui la particolare insistenza sugli aspetti di ripetitività dei temi, di fissità e di 'meccanicità' ritmica che sembra far propria l'equazione macchina = ritmo.

A una differente idea di ripetizione, invece, devono essere ricondotti gli episodi n. 2 (*Andante pastorale*) e n. 3 (*Allegro moderato*): il primo – dodici battute in tutto, che dovevano commentare alcune riprese panoramiche sull'area di costruzione degli impianti prima dell'avvio dei lavori – consta di un essenziale disegno arpeggiato di quattro note ripetute ipnoticamente su uno sfondo appena increspato da lievi vibrazioni nel registro grave, in grado di evocare un'atmosfera bucolica, solo a tratti percorsa dai fremiti di un lieve arco melodico di quarta ( $fa_4^3$ - $si^3$ ); il secondo, più articolato, si presenta come una vera e propria variazione del precedente, condotta a partire dalla ripetizione e – successivamente – dalla moltiplicazione della medesima figura tematica in luoghi differenti dello spazio sonoro, e giocata sull'alternanza con un motivo in quartine di sedicesimi che stabilisce un preciso parallelismo strutturale con la prima sezione: anche in questo caso, infatti, ci troviamo di fronte a una variazione del disegno dell'acciacatura, già presente nel tema dell'*Andante pastorale* e qui trasformato in una sorta di corteo di lentissimi trilli.

A uno sguardo meno superficiale, poi, non sfuggirà come tutta la struttura dell'*Andante pastorale* ruoti essenzialmente attorno alle note *do-sol*, enunciate a chiare lettere nel pentagramma inferiore (sotto forma di quinta armonica) e riproposte in versione melodica nel registro mediano, in compagnia delle appoggiature *la-fa<sub>4</sub>*; spogliato delle note accessorie, il tema arpeggiato ci viene restituito nella forma *sol-do-sol*, che identifica la sua struttura primigenia e istituisce un preciso rapporto di parentela fra asse orizzontale (melodico) e verticale (armonico) del discorso musicale.

Tale forma di coerenza minimalista (nel senso dell'estrema economia dei mezzi impiegati), generalmente mai disgiunto dalla facoltà di caratterizzare in maniera netta le idee musicali, è

un'altra delle cifre distintive del linguaggio di Ghedini, che sarebbe impensabile in un musicista privo della sua proverbiale abilità artigianale. L'assoluta padronanza tecnica, il possesso di una spiccata sensibilità timbrica e la facoltà – in buona parte istintiva – di delineare con pochi tratti una situazione musicale, sono gli ingredienti che consentono al compositore di raggiungere il massimo dell'efficacia espressiva utilizzando il minimo indispensabile di risorse<sup>29</sup>.

L'icasticità dell'ispirazione ghediniana, peraltro, risulta decisiva per la riuscita di una composizione modellata sulla successione di sequenze filmate necessariamente brevi e frammentate: compresse nello spazio di una manciata di secondi, preclusa ogni possibilità di sviluppo, le idee musicali acquistano rilievo in virtù della loro qualità 'gestuale'. Più che a temi in quanto tali, suscettibili di elaborazione, ci troviamo di fronte a cellule pienamente autosufficienti, ad autentici gesti musicali del tutto autoreferenziali, spesso dotati di un rilievo scultoreo capace di imprimerli indelebilmente nella memoria dell'ascoltatore: così avviene, ad esempio, per l'essenziale motivo cromatico che apre l'episodio n. 4 (*Sostenuto*) o per il vigore primordiale che promana dal tema – parimenti cromatico – de *I ciclopi* (n. 9); o, ancora, per gli accordi di *Mare in tempesta*.

Un esempio concreto della dialettica fra immaginazione e invenzione nonché dell'esistenza della scenografia ideale a cui si è fatto cenno in precedenza, è costituito dall'episodio n. 5 (*Osanna*), uno dei quattro punti focali della drammaturgia musicale immaginata da Ghedini. Concepito per illustrare le sequenze relative al sorgere delle pilastrate, deve probabilmente il suo titolo alla curiosa annotazione apposta in margine alla scenografia («pilastrici contro il cielo»): la selva di parallelepipedo di ferro e cemento protesi verso l'alto può aver suscitato per associazione d'idee il ricordo dell'invocazione liturgica utilizzata per introdurre la celebrazione delle Palme, giustificando di conseguenza il ricorso al corale figurato, incardinato attorno al centro di attrazione tonale di Mi<sub>4</sub><sup>30</sup>. Analogamente, in *Corteo solenne* (n. 10), gli accordi ribattuti si dispongono progressivamente attorno a tre polarità pseudo-tonali (La, Mi e Sol<sub>4</sub>), conferendo all'insieme un carattere quasi processionale<sup>31</sup>.

L'episodio conclusivo, *Gioco di ritmi* (n. 16), sintetizza programmaticamente sin dal titolo il senso generale dell'operazione ghediniana, spingendo alle estreme conseguenze le premesse contenute nei brani precedenti. La sovrapposizione di ritmi bi-

<sup>28</sup> A chi scrive, la *Galoppata tragica* – con la caratteristica successione di terzine e quartine ribattute, ma anche per analogie di struttura armonica – sembra anticipare un passo del *Concerto spirituale* (1943), in cui due trombe e i timpani propongono la medesima figurazione in ottava, mentre sullo sfondo gli archi gravi fissano una quinta *la-mi* (pp. 21-24 della partitura).

<sup>29</sup> Si veda, a conferma della nostra osservazione, la *Marcia grottesca* (sempre nel n. 3) dove, da un banale tema cromatico discendente (*mi-re-re<sub>4</sub>-do-si*), attraverso un processo di rifrazione dei piani sonori mercé l'utilizzo di ottave spezzate, si giunge a delineare un contrappunto virtuale che tuttavia non manca – soprattutto *sub specie* orchestrale – di 'suonare' come una polifonia reale; oppure, ne *Gli schiavi al lavoro* (n. 6), l'effetto tridimensionale ottenuto ribattendo il medesimo accordo in due differenti registri, mentre un ampio tema

in 3/2 (si noti che il tempo è 3/4) sprofondato nel grave e ripetuto cinque volte, dà forma strofica all'episodio.

<sup>30</sup> Su questo aspetto della tecnica di Ghedini cfr *supra* nota 18. Per un altro esempio in un contesto musicale diverso si veda anche la mia introduzione al vol. 2 della presente collana: G. F. Ghedini, *Ricercale super «Sicut cervus desiderat»*, pp. 7-8.

<sup>31</sup> La soluzione, alla luce della ben nota causticità di Ghedini, sembra prestarsi a un'ironia forse non casuale: l'agogica (*Pesante*) e gli appunti per la successiva strumentazione tendono infatti ad accentuare il carattere solenne del brano, più adatto a commentare musicalmente le immagini di una visita episcopale che non (come previsto dalla sceneggiatura) quella del senatore Agnelli ai cantieri.

nari e ternari, ottenuta senza il ricorso ai gruppi irregolari ma attraverso la suddivisione contemporanea delle battute in due e in tre tempi, produce uno sfasamento nella regolare successione di tesi e arsi, sottilmente amplificato - per contrasto - dal dinamismo macchinistico dei bicordi ribattuti. Una volta avviato, il meccanismo diviene ben presto inarrestabile, travalica i limiti tracciati dal movimento e investe anche l'ultima e decisiva sezio-

ne, la ripresa di *Mare in tempesta*. La rabbiosa pulsazione degli accordi rende ancora più instabile il gioco di scansioni ritmiche che Ghedini, con abilità quasi 'fiamminga', si compiace di condurre all'approdo definitivo per mezzo di un luminoso crescendo, organizzato secondo un principio di diminuzione progressiva dei valori e di accumulazione dinamica.

STEFANO PARISE  
(Ottobre 1999)

## La sceneggiatura del film

Allegati al faldone degli abbozzi di Ghedini sono cinque fogli dattiloscritti contenenti la sceneggiatura del documentario a firma di Mario Gromo, vale a dire l'ordine e la descrizione sommaria delle riprese, con il commento parlato delle varie fasi dei lavori di costruzione della fabbrica: il tutto suddiviso in 42 sequenze, con indicazione delle durate in minuti secondi. Unita alla sceneggiatura è anche la citata lettera di Gromo del gennaio 1940, contenente precisazioni sulla lunghezza delle due riprese che formano l'ultima sequenza del film (n.16):

*Caro Ghedini,*

*eccomi anche a te, prima di partire militar soldato. La carrellata all'interno dei reparti è lunga esattamente 20,50 m. pari a 38/40 secondi; mentre l'ultima parte che subito segue la carrellata, vale a dire il complesso delle riprese aeree, è in tutto m. 21,70, pari a 40/42 secondi. T'è capì che roba? (Ma vedi un po', vedi un po' come costui s'esprime: ma s'ha invece da dire: che robba). Ciao!*

*Torino, 15 gennaio [1940]*

*Gromo*

Ghedini si avvale del dattiloscritto di Gromo per definire la preliminare segmentazione del materiale musicale e per annotarvi, probabilmente nel corso di una o più visioni preventive della pellicola, il carattere di ciascun brano in brevi appunti vergati a mano sui margini dei fogli, con particolare insistenza per i primi nove episodi. Come si desume dal confronto fra abbozzi e sceneggiatura, nella stesura della musica il compositore si attenne scrupolosamente alle articolazioni predisposte da Gromo, rispettandone i trapassi e le cesure fra le sequenze, e sforzandosi di conferire a ciascun segmento una distinta connotazione sonora.

All'ascolto, si ha quasi l'impressione di un materiale musicale sin troppo ricco per la modestia dello scopo: quasi a riscattare su un piano epico, di poetica trasfigurazione, la prosaicità delle immagini filmate. E in alcuni casi, gli stessi appunti in margine alla sceneggiatura chiariscono meglio il meccanismo induttivo, per associazione di immagini e progressiva astrazione, che presiede all'invenzione musicale di Ghedini. Per il n. 5, già discusso sopra, si veda ad es. la concatenazione: Costruzione dei pilastri → *all'aperto* → *arioso, pilastri contro cielo* → *Osanna*. Per il n. 6: *Basamenti delle fucine* → *all'aperto, ferrigno* → *pesante, in crescendo* → *Gli schiavi al lavoro (Allegro pesante)*. Per il n. 7: *Strade sotterranee* → *termiti, scuro* → *il formicaio* → *L'alveare (Tranquillamente)*<sup>32</sup>.

Nel prospetto di pagg. XII-XV sono presentati sinotticamente la sceneggiatura del film (colonne A-B), il raggruppamento delle sequenze e gli appunti annotati da Ghedini in margine alla sceneggiatura (C-D), le indicazioni di movimento e le annotazioni presenti sugli abbozzi e più direttamente collegabili alla sceneggiatura (E). La colonna F riporta le indicazioni cronometriche come appaiono sugli abbozzi (peraltro, solo il n. 5 presenta una discrepanza rispetto alle durate indicate a col. B). Nella colonna D ai n. 4, 5 e 6 è stata rispettata la disposizione degli appunti di Ghedini in parte vergati sul margine sinistro, in parte sul margine destro del dattiloscritto, probabilmente in seguito a due visioni successive della pellicola. La linea ondulata dal n. 10 al n.16 si riferisce al concatenamento dei sette episodi in una sequenza musicale ininterrotta; l'asterisco ai n.11, 13 e 16 indica forse l'intenzione originaria (poi solo in parte attuata) di collegare musicalmente le tre riprese aeree del film.

<sup>32</sup> Sulla base degli elementi sinora noti non è possibile stabilire a quale fase di lavorazione delle musiche risalgano le annotazioni a matita sparse sugli abbozzi, non solo i titoli del tipo *Squilli mattutini* o *Osanna*, ma anche annotazioni operative come «chiudere», «innesto», o le indicazioni alternative di tempo. Potrebbero essere appunti utili per l'esecuzione o la strumentazione o altre elaborazioni successive agli abbozzi. Ma potrebbe trattarsi anche di annotazioni preliminari alla stesura degli ab-

bozzi stessi, cronologicamente più vicine alla visione della pellicola e vergate sulla griglia di battute vuote predisposta sulla base del minutaggio. Autorizzano a questa seconda ipotesi l'analogia con quanto annotato dal compositore in margine alla scenografia, il fatto che il contenuto di molte annotazioni appare effettivamente già realizzato negli abbozzi, nonché la griglia vuota. con la sola indicazione «Vetri» e il calcolo delle durate, che si conserva sul *verso* di c.19 degli abbozzi.

Sceneggiatura di Mario Gromo		Annotazioni di Ghedini in margine alla sceneggiatura		Abbozzi	
A	B	C	D	E	F

I

*Didascalie iniziali. Il terreno com'era. Le strade. L'impianto per la ghiaia e la sabbia. Il parco ferroviario. Scarico e deposito dei materiali.*

(Preludio, didascalie, ecc.)	60"	<b>1</b>	(a sé)	<b>Maestoso</b> (Titoli) Entrata principale	60"
Dinanzi al coro delle Alpi, a cinque chilometri a sud-ovest dal centro di Torino, si stende la zona di oltre un milione di metri quadrati, che vedrà sorgere la nuova città industriale, là dove ancora le culture si alternavano nella verde vita dei campi, e le greggi giungevano agli ultimi pascoli.	(23")		silenzio		
(pastore, pecore, ecc.)	19"	<b>2</b>	(a sé)	<b>Andante pastorale</b> (Pascola il gregge) fare un pezzo chiuso finire in dissolvenza	19"
Il terreno è ora denudato, percorso dai primi autocarri; e si tracciano le arterie dell'immenso cantiere, circa otto chilometri di strade interne.	10"	<b>3</b>	pastorale variata 18"	<b>Allegro moderato</b> 2'21"	10"
(strade)	8"			Squilli mattutini	8"
Per ottenere a migliaia i metri cubi occorrenti di ghiaia e di sabbia, sfruttando gli strati alluvionali escavabili sul posto, si eleva un impianto che giungerà all'altezza di un settimo piano, e si stenderà per uno sviluppo di oltre mezzo chilometro. Il materiale è innalzato al lavaggio e alla setacciatura.	27"			chiudere	27"
.....	9"			Il Torrente impetuoso	9"
I primi convogli s'allontanano sui silos lunghi trecento metri; e s'accumulano i depositi di ghiaia e di sabbia, che saranno poi ingoiati dalle impastatrici.	9"			Innesto di Squilli mattutini	9"
(cumuli ghiaia e sabbia)	5"		angolosa ma non secca	.....	5"
Contemporaneamente si attrezza tutto un parco ferroviario, circa dodici chilometri di linee interne.	7"			.....	7"
.....	27"			chiudere <b>Pesante</b> Marcia grottesca	27"
E non appena il parco ferroviario è finito, si inizia lo scarico dei primi materiali, si costituiscono i depositi di legname e di ferro, di cemento e di laterizi.	11"			Innesto di [Squilli mattutini]	11"
(scarico e accumulo materiali)	28"			chiudere Il Cavallo impetuoso	28"
3' 40"					

## II

L'inizio dei lavori. Le pilastrate. Basi per magli.  
Reparti fucine.

*Prologhetto rapido, nervoso: "L'inizio dei lavori"*

(disegno animato) Tutto il piano unico dei reparti-officina avrà le coperture sorrette da una maglia di circa un migliaio di pilastri, in una scacchiera rigorosa e continua di venti in venti metri.

*(sorgono le pilastrate)*

Per i reparti delle fucine, prima delle pilastrate si creano i basamenti di fondazione per i grandi e i piccoli magli; sono tonnellate e tonnellate di cemento armato, grandi parallelepipedi monolitici e cavi, sui quali poggeranno i giganti che domani e danno vita all'acciaio. Ultimati i basamenti, cominciano a sorgere anche questi reparti, dalle strutture interamente metalliche.

*(sorgono i reparti in ferro delle fucine)*

35"	4	(a sé) vivace secca	macchine secco	Sostenuto	35"
13"	5	(a sé) all'aperto	arioso, calmo spaziato, pilastri contro cielo	Ampiamente Osanna	1' 22"
64"					
24"	6	[(a sé) all'aperto]	ferrigno, pesante in crescendo 75"	Allegro pesante Gli schiavi al lavoro	1' 15"
51"					

3'

## III

I servizi sotterranei: cunicoli, strada sotto linea di  
montaggio, ricoveri antiaerei. La pista.

(disegno animato) Immediatamente sotto il piano delle officine, correrà una rete di strade sotterranee, percorribili da automezzi, per il servizio dei materiali e dei rifiuti. Questa rete di strade che ora vedrete delinearci sulla pianta delle officine, si svilupperà per sette chilometri, eliminerà ogni intralcio dal piano di lavoro, e avrà per spina dorsale la grande strada sotterranea, posta sotto la linea di montaggio.

*(si fanno i cunicoli)*

La grande strada sotterranea, che disimpegnerà i servizi inerenti alla linea di montaggio degli autoveicoli, correrà sotto tutta la linea stessa, e ne avrà uguali dimensioni: venti metri di larghezza, cinquecentoquaranta di lunghezza.

A due mesi dall'inizio dei lavori tutta l'arteria è compiuta, e rettilinea si stende fra le pilastrate.



*(si finisce la strada sotto la linea di montaggio)*

(disegno animato) Per la sicurezza delle maestranze saranno creati quattordici ricoveri antiaerei, complessivamente capaci di undicimila persone.

36"	7	$pp < f$	formiche termiti scuro	Tranquillamente L'alveare (Il formicaio)	36"			
56"	8	sotterranei		chiudere	Più mosso 2' 24"	L'abisso misterioso e legato	56"	
20"				Innesto di L'alveare			20"	
10"				chiudere				
10"				Agitazione dell'animo				10"
8"				chiudere				8"
8"				Squilli di guerra		8"		
11"				(disegno animato) Innesto di Agitazione dell'animo chiudere con cadenza		11"		

<i>(si fanno i ricoveri antiaerei)</i>	31"			Giorno di letizia Innesto di Squilli di guerra	31"	
<p>Gli scavi, entro i quali si stendono i ricoveri, vengono ricolmati rapidamente; e mentre si vanno rifinendo le varie strutture interne, superiormente, all'esterno, si delinea la pista di collaudo per gli autoveicoli, che avrà uno sviluppo di due chilometri e mezzo, e supererà con sovrappassaggi gli ingressi riservati agli operai.</p>	32"	<b>9</b>		Allegro 43"	I ciclopi	32"
	11"				<i>schiarire</i>	
<i>(la pista, già inoltrata)</i>						
	3' 31"					

IV

<p>Tre mesi dall'inizio dei lavori. La selva dei pilastri si è andata rivestendo di un'altra selva di legname, sempre più fitta, per l'armamento delle prime strutture orizzontali.</p>	(22")	<i>silenzio</i>			(22")			
<p><i>(si fanno le strutture orizzontali. Visita del senatore Agnelli)</i></p>	48"			<p><i>Largo e ritmico</i></p> <p><b>Pesante</b></p> <p>Corteo solenne timpani, ottoni, archi, legni</p>	48"			
<p>Ecco uno dei ciclopici elementi di capriata. Travi più alte di un uomo, rigidi schemi di forza portante, dal nucleo centrale che sembra un mostruoso fiore metallico. E a quattro mesi dall'inizio dei lavori, già i reparti si ergono, imponenti come templi e come castelli, si inseguono le sfilate delle varie officine, e di reparto in reparto, di elemento in elemento, si delinea possente e squadrato tutto l'immenso cantiere.</p>	40"				<b>10</b>	40"		
<p><i>(1ª visione aerea)</i></p>	9"				<b>11</b>	*	legni	9"
<p>(disegno animato) Negli stabilimenti a organizzazione verticale, i vari piani dell'opificio ricevevano aria e luce soltanto dalle finestre perimetrali; con le capriate di vecchio tipo anche l'unico piano dell'opificio riceveva aria e luce assai limitate; con le nuove capriate a emme, particolarmente studiate per gli stabilimenti Fiat-Mirafiori, aria e luce sono praticamente ideali, sul piano di lavoro è eliminata ogni zona d'ombra o di penombra; e l'aereazione è sempre ineccepibile, perfettamente ottenuta sfruttando le correnti atmosferiche, qualunque ne sia la loro direzione.</p>	50"				<b>12</b>		celeste, campanelli, arpa, pizz.	50"
<p><i>(si fanno le capriate e 2ª visione aerea)</i></p>	38"	<b>13</b>	*		38"			
<p>Cinque mesi dall'inizio dei lavori. Tutti i reparti delle officine hanno ormai le strutture ultimate, e si iniziano i disarmi.</p>	7"				7"			
<p><i>(si fanno i disarmi)</i></p>	36"				<b>14</b>		chiudere Ludi atletici (disarmi)	36"
<p>Le murature vengono rivestite di mattonelle ceramicate, assolutamente inalterabili e impermeabili.</p>	6"							6"
<p><i>(si fanno i rivestimenti di klinker)</i></p>	10"						chiudere	10"
	266" = 4' 26"							

V			Piu mosso	
<p>Si pongono in opera le chiassierie metalliche, che in tutto si stenderanno per settanta chilometri, e per una complessiva superficie di ottantacinquemila metri quadrati.</p> <p>Ultima copertura è eseguita con tegoloni di eternit: una sterminata distesa di tetti a emme, una grigia, rigida pianura pensile, che si stende fino all'orizzonte.</p> <p>(<i>si mettono i vetri</i>)</p> <p>Razionali scale metalliche scenderanno dagli spogliatoi degli operai al piano dei reparti. E contemporaneamente si completa la pavimentazione, un sottofondo di cemento che sarà poi ricoperto da mattonelle di legno impermeabilizzato.</p> <p>Così, a soli dieci mesi dall'inizio dei lavori, tutto il corpo delle officine principali è compiuto: trecentomila metri quadrati di superficie coperta, nei quali potrebbe essere comodamente adunata l'intera popolazione di una metropoli d'un milione di abitanti.</p> <p><i>carrellata interna e 3<sup>a</sup> finale visione aerea</i></p>	<p>38"</p> <p>7"</p> <p>38"</p> <p>84"</p>	<p>15</p> <p>*</p> <p>16</p>	<p>Galoppata tragica</p> <p>chiudere</p> <p>Vividi bagliori (<i>vetri</i>)</p> <p>sviluppare e chiudere</p> <p>Mare in tempesta</p> <p>chiudere</p> <p>Gioco di ritmi</p> <p>(<i>esterno</i>) Innesto di Mare in tempesta</p>	<p>38"</p> <p>7"</p> <p>38"</p> <p>[41"]</p> <p>84"</p> <p>[43"]</p>

$$167'' = 2' 47''$$

### La presente edizione

In assenza della partitura definitiva, presumibilmente perduta, gli abbozzi restano la fonte più attendibile per ricostruire la musica di Ghedini per il documentario Fiat. A questo riguardo è di scarsa utilità la copia superstite del film, certamente importante per l'identificazione funzionale dei brani, ma pressoché inservibile per completare quanto rimane indefinito o incerto sugli abbozzi, data la modesta qualità del sonoro e, soprattutto, dati i tagli e le manipolazioni apportati nell'ultima fase di montaggio della pellicola. Lungi dal tentare un'ipotetica ricostruzione della versione finale, la presente edizione si limita perciò a documentare uno stadio ancora provvisorio - seppure molto avanzato - di lavorazione della musica, quello appunto attestato dagli abbozzi. In questi sono riconoscibili le tracce, sovrapposte l'una all'altra, di almeno tre fasi del processo di crescita del lavoro: (a) l'individuazione preliminare della durata e del carattere espressivo dei vari segmenti musicali in rapporto alle sequenze del film; (b) la stesura vera e propria dell'elaborato musicale e (c) una serie di istruzioni per la strumentazione e le ulteriori rifiniture. Questo intreccio di elementi è stato conservato il più fedelmente possibile nella riproduzione a stampa degli abbozzi, cercando di volta in volta un compromesso accettabile fra chiarezza di presentazione e fedeltà documentaria. Nondimeno è stato necessario operare delle scelte

nei casi in cui le indicazioni del manoscritto fossero equivocate o contraddittorie, rinviano al commento critico le lezioni alternative non accolte in stampa. Nell'insieme, la versione stampata e il commento restituiscono complessivamente il contenuto degli abbozzi.

Nella revisione della musica sono stati adottati alcuni criteri generali.

*Abbreviazioni:* negli abbozzi Ghedini impiega le abbreviazioni in due casi: per i raddoppi o gli spostamenti all'ottava e per la ripetizione immediata di battute o figure. Nel primo caso è stata mantenuta la forma abbreviata originaria ( $8^{va}$  o *con*  $8^{va}$ ); nel secondo, è stata sciolta l'abbreviazione annotando per esteso il passo ripetuto.

*Correzioni e tagli:* si distinguono sul manoscritto due tipi di correzioni: quelle a penna, verosimilmente apportate nel corso della stesura della musica, e quelle a matita aggiunte in fasi successive. In stampa è stata sempre riprodotta la versione corretta, ma nel secondo caso è stata indicata nel commento critico anche la versione originaria. Dei numerosi tagli di passaggi o di battute sono stati accettati soltanto quelli aventi senso musicale compiuto e non contraddittori rispetto al minutaggio indicato; gli altri sono stati considerati opzionali e segnalati in partitura con i segni  $\parallel \quad \parallel$ .

*Indicazioni di tempo:* in alcuni brani (segnatamente i n. 3, 4, 8, 9, 15) il manoscritto contiene una seconda indicazione di tempo scritta a matita al di sopra del rigo e non del tutto coerente con la musica effettivamente scritta nel rigo. In alcuni casi tali indicazioni si spiegano come suggerimenti per l'esecuzione, ma in altri sembrano piuttosto un residuo di appunti precedenti la stesura della musica. Salvo alcuni casi particolari, esse sono state espunte e segnalate soltanto nel commento.

*Annotazioni verbali:* sono state riportate tutte le indicazioni e i promemoria verbali sparsi negli abbozzi. La loro diversa funzione è stata distinta graficamente, in particolare: i 'titoli' di tipo evocativo, nonché certi appunti operativi, vergati a matita sull'autografo e forse preliminari all'elaborazione musicale, sono

racchiusi in un riquadro, ad es.

Il cavallo impetuoso

I riferimenti alle immagini reali del film (sempre a penna sull'autografo) sono in corsivo neretto, ad es. (*Pascola il gregge*).

Le durate in secondi sono state riprodotte esattamente come sull'originale; le sezioni delimitate dai segni  $\lfloor \text{speaker} \rfloor$  corrispondono alle sequenze commentate dalla voce dello speaker (contrassegnate sull'autografo da una sottolineatura in rosso).

I numeri sul margine esterno delle pagine indicano la corrispondenza con i fogli del manoscritto.

Nell'Appendice è riportato il frammento conservato sul verso di c. 19, riferibile a una versione primitiva dell'episodio n. 15.

#### ABSTRACT

**Ghedini's music for the Fiat documentary.** We find a brief mention of Ghedini's music for a documentary film on the construction of the Fiat Mirafiori plant in Turin in two letters of August 1939 and May 1940. In the absence of the final score, which is probably lost, the recent finding of the film in Fiat's Archive has enabled us to identify the music in an untitled folder of drafts owned by the Library of the Turin Conservatory. The folder contains 22 sheets of drafts with the complete music for the film, written on two piano staves with supplementary instructions for the orchestration - including a few sections missing in the sound track as they were probably cut during the film editing. The many signs of corrections and second-thoughts, unusual for a notoriously rapid composer like Ghedini, seem to point to an effort well beyond the work's modest destination.

The discovery of the drafts is of relevance both for the investigation of Ghedini's often neglected commitment to film music at the end of the Thirties, and because they coincide with the emergence of his mature style, represented by *Architettura* for orchestra (1940). With the latter the music for the Mirafiori film seems indeed to share some significant features, such as the sharp and nervous counterpoint which exalts rhythm, the roughly sculptured musical ideas and the clear construction in episodes. (Sketches of *Architettura* have also been found written on the verso of two sheets of the drafts).

The music for the film consists of a series of 16 short pieces organized according to a well-defined dramaturgy, with four major episodes which mark a peak of intensity (1- *Maestoso*; 5 - *Osanna*; 10 - *Corteo solenne*; 16 - *Gioco di ritmi*). The musical ideas, compressed into the brief space of the film sequences with no possibility of development, emerge especially in virtue of their evidence as musical images and gestures. In this respect, significance should be given to the evocative titles that the composer noted in the margin of both the film script and the musical drafts (*The rushing river*, *The slaves at work*, *The bee-hive*, *Agitation of the soul*, *Athletic games*, *Tragic gallop* etc.), where we have an actual

example of those 'ideal scenarios' which, as Ghedini reveals in a letter, were indispensable aids to his musical imagination.

**The film script and its correspondence with the music.** Enclosed in Ghedini's folder of drafts are also five typed sheets containing Mario Gromo's film script. This comprises a description of the film sequences and the speaker's commentary, all subdivided into forty-two brief segments. Ghedini used it to establish the segmentation of the musical material and to jot down, in the course of a preliminary viewing of the film, the sound character of each episode. The comparison between the film script and the drafts (shown in the tables at pp. XII-XV) brings to light the correspondences between the articulations of the film and the music, and enables one to formulate hypothesis about the growth of the work. Columns **A** and **B** contain Gromo's text, which is organized into five sections:

I (= nos. 1-3 of the music): the site before the building begins; the construction of roads and of the railway; the unloading and depositing of the building materials.

II (= 4-6): the beginning of the building; construction of the pillars and the basements in reinforced concrete; the metal structures of the forge shop.

III (= 7-9): the underground shafts and passages; the air-raid shelters; the car test track.

IV (= 10-14): construction of the horizontal structures of the factory buildings, the trusses and the windows; aerial view of the building yard; dismantling of the frameworks.

V (= 15-16): covering of the roof; the wrought iron stairs and the paving of the plant; final interior and aerial tracking shots.

Columns **C** and **D** report Ghedini's musical segmentation and his annotations in the margin of the script; columns **E-F** contain the movement indications, the verbal instructions and the timing as they are written in the drafts.

**On the edition.** The present edition does not intend to reconstruct the final lost version of Ghedini's work, but simply document the stage of growth that the manuscript represents. In



the drafts it is possible to identify at least three layers of the work's development: (a) the initial establishing of the duration and character of the musical segments in relation to the film sequences; (b) the actual writing of the music and (c) a series of *agenda* relating to the orchestration and further refinements. This interplay of different elements has been retained in print as much as possible, though choices had to be made where the drafts presented alternative or contradictory readings. The following general criteria are adopted.

*Abbreviations:* of the two types of abbreviations used in the drafts, for octave doubling and for identical repetition of a passage, only the first one has been generally retained, whereas the repetitions have been printed in full.

*Cuts and corrections:* the drafts contain many corrections and indications of possible cuts. They have been only taken into consideration when they made sense and were consistent with the timing indicated. In other cases the original passages have been retained in print. Every alternative version is noted in the critical report. The signs  $\llbracket \quad \rrbracket$  indicate the starting and ending point of possible cuts.

*Tempo indications:* in certain cases the autograph contains a double tempo indication for the same piece: one written in pen in the staff, the other in pencil above the staff and not completely consistent with the actual music written on the staff. They are generally expunged and reported in the commentary only.

*Verbal instructions:* all the verbal entries in the drafts have been reproduced in print. Their different functions have been pointed out graphically; in particular the evocative titles and all the annotations written in pencil - which may have been preliminary to the writing of the music - are framed in square boxes, for example Il cavallo impetuoso

The reminders to real film shots are printed in bold italics, for example (*Pascola il gregge*).

The signs  $\lfloor \xrightarrow{\text{speaker}} \rfloor$  delimitate the sections in which the speaker comes in, and replace the original underlining in red. The numbers in the external margins indicate the correspondence with the sheets (*recto* and *verso*) of the manuscript.

The Appendix presents the *verso* of folio 19 with the fragment of a rejected version of episode no. 15.

## Commento critico

### N. 1

*b. 1:* i raddoppi all'ottava indicati all'inizio del brano al rigo superiore e inferiore si riferiscono ovviamente anche alle battute successive, sebbene dal contesto non sia chiaro sin dove Ghedini intendesse prolungarli. Lo stesso per i raddoppi alle bb. 15 e 17.

### N. 2

*b. 1:* sebbene sul ms. l'indicazione di terzina al rigo superiore appaia solo da b. 2, nell'esecuzione attestata dalla colonna sonora il ritmo ternario è fatto iniziare dalla prima battuta.

### N. 3

In testa al brano è indicato a matita sul ms. il tempo di  $2/4$ , forse un appunto per suggerire al direttore una scansione in due della battuta. Lo stessa indicazione a b. 19 (*Il torrente impetuoso*).

*bb. 1-4:* alcuni tratti a matita indicano sul ms. una possibile omissione di queste battute. Lo stesso per la ripresa del motivo da b. 22 (ultimo quarto) a b. 27.

*b. 2:* Solo in questa battuta Ghedini indica un segno di legato fra l'acciaccatura e la prima nota della terzina. Poiché non ci sono motivi per ritenere la b. 2 diversa dalle altre, è probabile che la legatura sia sottintesa in tutti gli altri casi.

*bb. 5-8:* sul ms. il raddoppio all'ottava bassa della linea melodica è indicato a b. 5 con l'abbreviazione *con 8<sup>va</sup>* e

## Critical report

### No. 1

*m. 1:* the octave doubling indicated on the upper and lower staves at the beginning obviously refers to the following bars as well, but its exact extension throughout the piece is not clearly deducible from the context. The same for the octave doubling indicated at mm. 15 and 17.

### No. 2

*m. 1:* although the triplet groupings on the upper staff are indicated in the ms. only from m. 2 on, in the film sound track the ternary motion is anticipated from the first measure.

### No. 3

At the head of the piece, above the upper staff, the ms. has the tempo indication  $2/4$ , a possible suggestion for the conductor to indicate a pulse of two in the bar. The same at m. 19 (*Il torrente impetuoso*).

*mm. 1-4:* a possible cut of these measures is indicated on the ms., as well as for the reprise of the motive from the last beat of m. 22 onwards.

*m. 2:* Ghedini writes a slur between the acciaccatura and the first note of the triplet in this bar only. As there is no reason to think m. 2 different from the other ones, it is likely that the slur is implied everywhere the acciaccatura occurs.

*mm. 5-8:* on the ms. the doubling of the line an octave lower is indicated at m. 5 by the abbreviation *con 8<sup>va</sup>* and in the

alle battute seguenti col segno di ripetizione. L'insolita precisione induce a ritenere che qui Ghedini pensi il raddoppio non come un semplice rinforzo ma come una parte reale in orchestra.

*b. 25:* le note centrali della battuta (da  $fa_{\sharp}^4$  a  $la^4$ ) sono cancellate a matita; tuttavia il senso della correzione resta oscuro.

*b. 31:* l'indicazione  $\text{♩}$  è scritta a matita al di sopra del rigo, in sostituzione di un precedente  $2/4$  poi cancellato.

*b. 45:* a matita sopra il rigo:  $in\ 2/4 = \text{♩}$ , probabilmente in riferimento al  $2/4$  precedentemente indicato alle bb. 31, 19 e 1.

#### N. 4

Sul ms. a matita, al di sopra del primo rigo:  $2/4$  *Allegro drammatico*.

*bb. 1-2:* le due battute risultano dalla contrazione di tre battute originarie per eliminazione di alcuni tempi:



*b. 10:* il secondo accordo della battuta contiene sul ms. alcune imprecisioni nell'indicazione degli accidenti:



La nostra interpretazione con  $sol[\sharp]$  e  $si[\flat]$  è dettata dalla simmetria con quanto segue.

*b. 12:* il secondo accordo della battuta è cancellato sul ms., pur restando incluso nel calcolo della durata.

#### N. 6

*bb. 8, 15, 20, 28:* i segni  $\lceil$  e  $\rceil$  (vergati a matita sul ms.) sono di Ghedini e corrispondono all'attacco (bb. 8 e 15) e al punto mediano (bb. 20 e 28) delle riprese del tema ostinato del basso e potrebbero essere un appunto per la strumentazione. È anche possibile che i segni di bb. 20 e 28, che coincidono con un cambiamento delle figurazioni al rigo superiore, individuino una scansione alternativa del brano, non più modellata sulla ripetizione integrale del tema ma sull'imitazione ritmica del suo incipit, come appare dai due accenti posti sul  $la_{\flat}^1$  di battuta 20, analoghi a quelli sul  $re^2$  all'inizio del tema fra le bb. 15 e 16.

#### N. 7

Il sottotitolo *L'alveare* sostituisce un precedente *Il formicaio*, poi cancellato.

*b. 10:* il ms. contiene due battute in più, inserite fra le bb. 9 e 10, successivamente cancellate in quanto eccedenti la

following measures by a sign of repetition. The unusual accuracy could mean that Ghedini may have considered here the octave doubling not as a mere reinforcement but as a real voice in the orchestra.

*m. 25:* the central notes of the bar (from note  $f_{\sharp}^4$  to  $a^4$ ) are crossed out, but the meaning of the correction is obscure.

*m. 31:* the tempo signature  $\text{♩}$  is written in pencil above the upper staff, and replaces a former  $2/4$  crossed out.

*m. 45:* a pulse indication in  $2/4 = \text{♩}$  is written in pencil next to the title *Il cavallo impetuoso*, probably related to  $2/4$  indicated previously at mm. 31, 19 and 1.

#### No. 4

On the ms. in pencil above the upper staff:  $2/4$  *Allegro drammatico*.

*mm. 1-2:* the two bars result from a contraction of three earlier bars, which is obtained by crossing some beats out:

*m. 10:* Ghedini's notation of accidentals in the second chord of the bar is inaccurate:

Our reading with  $g[\sharp]$  and  $b[\flat]$  is the most consistent with the continuation.

*m. 12:* the second chord is crossed out on the ms., but it remains included in the timing.

#### No. 6

*mm. 8, 15, 20, 28:* the signs  $\lceil$  and  $\rceil$  (in pencil on the ms.) are original and mark respectively the beginning (mm. 8 and 15) and the median point (mm. 20 and 28) of the reprises of the ostinato motive in the bass, and may indicate a change in the orchestration. We could suppose as well that the signs at mm. 20 and 28, which coincide with a change of the figurations in the upper staff, could point out a new articulation of the piece, no longer based on the complete repetition of the bass line but on a rhythmical imitation of its incipit - as appears in the double stress on note  $A_1$  at m. 20, which recalls the double stress on  $d$  at the head of the motive between mm. 15-16.

#### No. 7

The title *L'alveare* (The bee-hive) replaces an earlier *Il formicaio* (The ant-hill), then crossed out.

*m. 10:* the ms. contains two more bars between measures 9 and 10, subsequently crossed out as they exceeded

durata stabilita per il segmento:

the timing:

*b. 12:* sul ms. la legatura del rigo superiore inizia dalla prima nota della battuta.

*m. 12:* on the ms. the slur on the upper staff begins from the first note of the bar.

#### N. 8

*bb. 28-30:* la frase iniziale del motivo de *L'alveare*, sino al *fa*<sup>4</sup> di b. 30, è cassata sul ms. Tuttavia il taglio, oltre a rendere problematico il collegamento con il seguito di b. 30, appare ingiustificato rispetto al minutaggio indicato se si fa riferimento al metronomo iniziale dell'episodio. Non si può però escludere che nelle intenzioni di Ghedini la ripresa de *L'alveare* comporti il ritorno al metronomo del N. 7, o almeno a un andamento più moderato.

*b. 38 :* sopra il rigo a matita, accanto al titolo *Agitazione dell'animo*, l'indicazione 2/4.

*bb. 57-59:* sul ms. è tracciata sopra il rigo superiore una linea ondulata dall'ultimo quarto di b. 57 sino alla fine di b. 59, forse con riferimento ai suoni d'effetto dell'ottavino.

#### No. 8

*mm. 28-30:* the reprise of *L'alveare* motive up until *f*<sup>4</sup> at m. 30 is crossed out on the ms. However the cut would make the join with the second half of m. 30 problematic and appear unjustified as regards the timing - if we consider the metronome indicated at the beginning of the episode. Nevertheless we may observe that the reprise of *L'alveare* could imply a return of the metronome of No. 7 or at least a slowing down in the movement.

*m. 38:* next to the title *Agitazione dell'animo* there is the tempo indication 2/4.

*mm. 57-58:* on the ms. an undulating line above the upper staff from the third beat of m. 57 through m. 59 may refer to the sound effect of the piccolo flute.

#### N. 9

In testa al brano il ms. conserva traccia dell'originaria annotazione *L'ascesa dei Gig[anti]*, poi cancellata e sostituita da *I ciclopi*; accanto, l'indicazione 2/4 (♣).

*b. 1:* sul ms. l'indicazione di tempo segnata nel rigo è *c*, mentre il ♣ è scritto a matita accanto al titolo. Quest'ultima indicazione appare tuttavia più appropriata.

#### No. 9

The ms. retains a trace of an earlier annotation *L'ascesa dei Gig[anti]* (The Giants ascent), then crossed out and replaced by *I ciclopi*. Next to that there is the indication 2/4 (♣).

*m. 1:* on the ms. the tempo signature on the staff is *c*, whereas the ♣ is written in pencil next to the title. However the latter seems to be more appropriate.

#### N. 13

*bb. 42-46:* il terzo rigo superiore è un'aggiunta successiva; sul ms. una precedente versione presenta al basso la seguente linea, poi cancellata:

#### No. 13

*mm. 42-46:* an earlier version of the passage, without the added upper staff, contains on the bass the following line, subsequently crossed out:

#### N. 14

*bb. 49-57:* il ms. presenta alcune incongruenze nell'indicazione delle pause nelle parti del basso. Poiché il testo risulta comunque chiaro, abbiamo preferito mantenere l'originale, con la sola aggiunta di una pausa d'ottavo a b. 53.

*b. 51:* in luogo di *[trb.ne]* sul rigo inferiore il ms. ha *tr[omba]*, evidentemente impossibile per via dell'estensione.

*bb. 60-62:* Ghedini suggerisce, indicando fra parentesi in lettere le note opzionali, una possibile modifica di alcune note del passaggio in ottave nel rigo superiore, precisamente delle ottave *re*<sup>5</sup>-*re*<sup>6</sup> (ultima ottava di b. 60), *mi*<sup>5</sup>-*mi*<sup>6</sup> e *re*<sup>5</sup>-*re*<sup>6</sup> (ultime ottave della prima e della seconda terzina di b. 61 e ultima ottava di b. 62), abbassandole di un tono o semitono, rispettivamente in *do* [♯], *re* e *do* [♯].

#### No. 14

*mm. 49-57:* although on the whole the passage is clear, the autograph is somewhat inconsistent in indicating the rests in the lower staff. However we have preferred to reproduce the original, with only the addition of a eighth note rest at m. 53.

*m. 51:* instead of *[trb.ne]* on the lower staff the ms. has *tr[omba]*, clearly impossible due to the extension.

*mm. 60-62:* a possible shift a tone or semitone down, respectively to *c* [♯], *d* and *c* [♯] is suggested by Ghedini for some octaves in the triplet groupings on the upper staff, namely for octave *d*<sup>'''</sup>-*d*<sup>''''</sup> (last octave of m. 60), *e*<sup>'''</sup>-*e*<sup>''''</sup> and *d*<sup>'''</sup>-*d*<sup>''''</sup> (last octaves of the first and second triplet at m. 61 and last octave of m. 62).

## N. 15

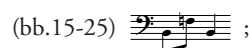
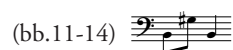
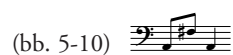
*b. 63* (rigo inferiore)  $re_{\sharp}^1 - re_{\sharp}^2$ : sul ms.  $mi_{\flat}^1 - mi_{\flat}^2$ .

*b. 88*: accanto al titolo *Vividi bagliori*, l'indicazione a matita  $2/4$ . Lo stesso a *b. 93* (*Mare in tempesta*).

*b. 117*: la conclusione dell'episodio è prolungata sul ms. da un'ulteriore battuta con l'accordo  $re^1 - re^4 - la^4$ , poi cancellata evidentemente per rendere più efficace il collegamento con l'episodio seguente.

## N. 16

*bb. 5-25*: il ms. conserva traccia di una precedente versione delle cellule di tre note del basso ostinato, scritte rispettivamente



poi corrette in



*bb. 8-10, 13-14, 22-25*: sul ms. le quartine del rigo superiore sono scritte in semiminime.

*bb. 11-12*: sul ms. l'emendamento della cellula del basso ostinato (cfr. sopra: *bb. 5-25*) è qui omessa, evidentemente per una dimenticanza dell'autore.

*b. 41* (rigo inferiore, secondo quarto)  $mi_{\flat}^2$ : sul ms.  $fa_{\flat}^2$ .

*b. 51*: la battuta conclusiva è seguita da un doppio segno di ripetizione, non incluso nel calcolo della durata.

ANDREA LANZA  
STEFANO PARISE

## No. 15

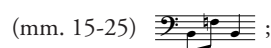
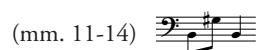
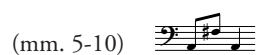
*m. 63* (lower staff)  $D_{\sharp} - d_{\sharp}$ : on the ms.  $E_{\flat} - e_{\flat}$ .

*b. 88*: next to the title *Vividi bagliori* there is the tempo indication  $2/4$  in pencil. The same at *m. 93* (*Il torrente impetuoso*).

*m. 117*: on the ms. the ending of the episode includes a measure more with the chord  $D - d' - a''$ , then crossed out apparently to make the link with the following episode more effective.

## No. 16

*mm. 5-25*: the ms. documents an earlier version of the three note motive of the ostinato bass:



subsequently modified respectively into



*mm. 8-10, 13-14, 22-25*: the quadruplet groupings of the upper staff are written in crotchets.

*mm. 11-12*: on the ms. the emendation of the motive of the ostinato bass (see above: *mm. 5-25*) is omitted here, evidently due to an oversight.

*m. 41* (lower staff, second beat)  $e_{\flat}$ : on the ms.  $f_{\flat}$ .

*m. 51*: the last bar of the piece is followed on the ms. by a double sign of repetition, not included in the timing.

(Abstract and translation by Marcia Wallace)

## RINGRAZIAMENTI

Si ringraziano: Carlo Pinelli per i documenti e le testimonianze su Ghedini; i responsabili dell'Archivio Fiat e Pier Luigi Bassignana, direttore della rivista «Le Culture della tecnica», per le notizie storiche sulla costruzione dello stabilimento di

Mirafiori; Stefano Baldi per le ricerche su Guido M. Gatti e l'attività torinese della Lux Film; Giancarlo Zedde per la trascrizione del manoscritto; Rosy Moffa per la rilettura del testo in bozze.

(40) *Pesante* *Contenuto volume* 1

*J = 54*

48" →

*tr. m. molto legato*

40" →

*legno*

*forte*

*colate, comp. sopra*

50° CONSERVATORIO  
MUSICA  
TORINO

BIBLIOTECA 15

Musica per il documentario Fiat Mirafiori, abbozzi (Biblioteca del Conservatorio di Torino): c. 15 recto

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as 'c. 18 recto'. It consists of eight systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in the manuscript:

- A lightning bolt symbol at the top center.
- The word 'speaker' written above a section of the fourth system.
- The word 'Alcivore' written above a section of the seventh system.
- The name '(Vet.) Midi-baglion' written above the final section of the seventh system.
- The word 'fmo' written below the final section of the seventh system.
- A large '3' written above a section of the second system.
- A large 'I' written above a section of the third system.

At the bottom right, there is a rectangular stamp from the 'CONSERVATORIO DI MUSICA "G. ROSSINI" BRINDISI'. The stamp includes the text 'BIBLIOTECA' and the number '18'.