

PER NON SUONARE OCCHIAMI SEMPRE LA STESSA MUSICA C'È BISOGNO DI CULTURA



Eni è Partner Principale
del Ravenna Festival

all'Università Paris Sciences & Lettres. Nel 2010 ha ottenuto il Leone d'argento alla Biennale di Venezia, nel 2020 il Siemens Prize in composizione e nel 2022 il Premio Abbiati per *Flowers #3 (Dripping)* per quartetto d'archi, eseguito a Milano Musica.

Verunelli osserva che la presenza dell'esecutore nella pratica musicale è esposta alla luce, mentre il suono prodotto da un dispositivo nasce nel buio della macchina. La sua idea è far interagire la fisicità di due strumenti abbracciati dai rispettivi interpreti, fisarmonica e contrabbasso, con un suono prodotto grazie a un flusso di dati e di elettricità, intangibili e invisibili all'ascoltatore. Nelle parole della compositrice:

Il titolo In bianco e nero esprime letteralmente ciò che avviene sul palco, cioè la transizione trasparente tra due estremi del suono musicale: da una parte, il suono strumentale, pienamente corporeo, caratterizzato dalla presenza fisica dell'interprete e dal gesto che produce il suono, dall'altra il suono elettronico, totalmente disincarnato, e l'assenza di fisicità dell'interprete e dello strumento.

Mentre il suono strumentale è prodotto alla luce, quello elettronico è prodotto nell'oscurità. Una delle idee fondamentali di questo lavoro è esplorare gli opposti della musica mista: far emergere le proprietà del suono strumentale e di quello elettronico per sottrazione e attraverso l'assenza o presenza di un corpo strumentale e di un musicista che produce il suono attraverso il gesto.

La separazione è espressa visivamente con il passaggio dalla luce all'oscurità, domandandosi se è più oscura la corporeità strumentale nella sua ricchezza inesauribile o l'elettronica che separa il suono dalla relazione di causa ed effetto associata a un gesto e a uno strumento fisicamente presenti sul palco. Per questa ragione, ciò che è propriamente elettronico non viene ricondotto a una causa strumentale o a un luogo di irradiazione, ma è situato alla massima distanza dalla natura organica dello strumento, dove risiede anche la natura fisica del luogo e dello sguardo.



Duo Aria

Composto dal fisarmonicista Carlo Sampaolesi e dal contrabbassista Pietro Elia Barcellona, il Duo Aria nasce da un comune interesse per l'esplorazione del repertorio contemporaneo e per la creazione di nuove opere. La loro particolare strumentazione, caratterizzata da una grande ricchezza timbrica, consente combinazioni sonore sia estremamente contrastanti che perfettamente integrabili, dove le due voci si uniscono fino a diventare un unico canto.

Il Duo collabora con compositori come Francesca Verunelli e Justé Janulyté, contribuendo sia allo sviluppo di nuove composizioni per fisarmonica e contrabbasso, sia alla trascrizione di opere nate per altri strumenti. Aria si dedica anche all'esplorazione del repertorio di musiche antiche e non-eurocentriche, adottandole in una chiave di lettura contemporanea, ponendo il timbro come elemento chiave nella creazione artistica e sperimentando con l'improvvisazione e l'utilizzo di sistemi di intonazione precedenti al sistema ben temperato.



Omaggio a Luciano Berio
nel centenario della nascita

Duo Aria

Refettorio del Museo Nazionale
3 giugno, ore 21



RAVENNA FESTIVAL 2025

Omaggio a Luciano Berio nel centenario della nascita

DUO ARIA

Carlo Sampaolesi fisarmonica

Pietro Elia Barcellona contrabbasso

Luciano Berio

Sequenza XIII (chanson) per fisarmonica

Sequenza XIVb per contrabbasso

Francesca Verunelli

In bianco e nero per fisarmonica, contrabbasso ed elettronica

Biografie degli artisti
sul sito

Dialogo tra presenti e assenti

di Cristina Ghirardini

Luciano Berio compone le sue 14 Sequenze tra il 1958 (*Sequenza I* per flauto, dedicata a Severino Gazzelloni) e il 2002 (*Sequenza XIV* per violoncello, dedicata a Rohan de Saram). Tranne la *Sequenza III*, concepita per la voce di Cathy Berberian, si tratta di composizioni per strumento solista, sollecitate dall'incontro con grandi interpreti. La *Sequenza XIVb*, postuma ma inclusa nel catalogo del compositore, è un adattamento al contrabbasso della *Sequenza XIV* per violoncello a opera di Stefano Scodanibbio, grande contrabbassista prematuramente scomparso nel 2012.

In tutte le *Sequenze* l'interprete viene messo alla prova, smembrando le possibilità timbriche e dinamiche del suo strumento in gesti e azioni, rendendo polifonici gli strumenti pensati per non produrre suoni simultaneamente, o separando potenzialità sonore che normalmente sono intimamente connesse.

È lo stesso Berio ad affermarlo nelle note che scrive per ciascun brano: «Nelle mie *Sequenze* ho cercato di commentare il rapporto tra il virtuoso e il proprio strumento e ho spesso esplorato alcuni aspetti tecnici specifici, fino a sfidare, come nel caso di *Sequenza II* per arpa [1963, dedicata a Francis Piere], la stessa nozione convenzionale dello strumento». L'arpa infatti «deve suonare come una foresta percorsa dal vento». Per il flauto della *Sequenza I* «viene precisato e sviluppato melodicamente un discorso essenzialmente armonico fino a suggerire un ascolto di tipo polifonico». Nella *Sequenza IV* per pianoforte (1966, per Jocy de Carvalho), «due sequenze armoniche indipendenti si sviluppano simultaneamente e a volte si interpenetrano: una reale, affidata alla tastiera, e l'altra in un certo senso virtuale, affidata al pedale tonale». Del resto, aggiunge Berio, «in *Sequenza IV*, come nelle altre *Sequenze*, ho voluto elaborare una polifonia di azioni, intesa come esposizione e sovrapposizione di caratteri strumentali e gestuali differenti». La *Sequenza X* per tromba (1984, per Thomas Stevens) richiede anche un pianoforte, per le «risonanze» che il musicista deve ottenere voltando lo strumento verso le corde del pianoforte facendole risuonare per simpatia, un fenomeno fisico naturale, che Berio non manca di assumere come gesto compositivo ed esecutivo: «in *Sequenza X*, per tromba e risonanze di pianoforte, non ci sono invece né trasformazioni timbriche né cosmesi, la tromba è usata in modo "naturale" e diretto».

Non ci resta dunque che seguire le parole dello stesso Berio anche per la *Sequenza XIII* per fisarmonica. Scritta nel 1995 per Teodoro Anzellotti, è l'unica a portare anche un secondo titolo, *Chanson*, che allude alla molteplice vita della fisarmonica, impiegata come strumento per la musica da ballo e per accompagnare canzoni popolari prima di essere accolta come strumento per l'improvvisazione e su cui sperimentare forme



Luciano Berio dirige Accademia Bizantina, Ravenna Festival, Giardini di San Vitale, 1992.

di scrittura contemporanea. Lo confessa lo stesso Berio, il quale però riconosce le potenzialità ancora inespresse dello strumento:

Avevo già usato l'accordino in diverse occasioni, "nascosto" in gruppi strumentali e come tramite timbrico per diverse famiglie strumentali. L'incontro con Teodoro Anzellotti mi ha convinto ad avvicinarmi all'accordino come strumento solista e a fare i conti, quindi, con le esperienze popolari che lo abitano e che si riconoscono nella sua stessa fattura:

penso alle melodie accompagnate delle gite in campagna e dei canti della classe operaia, ai night clubs, ai tanghi argentini e al jazz – che ha contribuito, più di ogni altra esperienza, a una ridefinizione dello strumento durante gli ultimi decenni. Con *Sequenza XIII* non mi sono certamente posto il problema di rendere omaggi, unificandoli, a tutti quegli antefatti. "Chanson" vuole essere solo l'espressione spontanea (una improvvisazione, un rondò?) del mio rapporto con l'accordino: "una memoria al futuro" (come direbbe Italo Calvino), di questo strumento in continua crescita.

L'impresa di Stefano Scodanibbio, nel "tradurre" per contrabbasso la *Sequenza XIV* per violoncello si inserisce nel solco del «tradurre la musica» che Berio ha tracciato nelle sue Norton Lectures all'Università di Harvard (pubblicate in italiano nel volume *Un ricordo al futuro*, Torino, Einaudi, 2006). Tradurre per Berio implica interpretare, ma se nei testi si ha a che fare con un uso pratico della lingua e un altro letterario,

la musica, invece, è sempre e solo «letteratura» e le sue trascrizioni, che spesso implicano un vasto e complesso intreccio di interazioni, non porranno mai al trascrittore il dilemma che la poesia pone spesso al suo traduttore: se essere più fedele al senso del discorso o alle parole, tradire uno, insomma, per proteggere l'altro.

Scodanibbio, dunque, ha potuto fare propria la *Sequenza XIV* reinventandone il gesto, che Berio aveva pensato per Rohan de Saram, il quale a sua volta aveva fatto conoscere al compositore la musica e soprattutto le raffinatezze ritmiche dello Sri Lanka. Afferma Berio:

Tutti gli aspetti del pezzo vivono una doppia vita. Vengono usate le corde, naturalmente, con l'arco e con diversi modi, anche inediti, di contatto diretto con le mani, ma viene anche usata la cassa del violoncello come fosse uno strumento a percussione. Vengono contrapposti, assimilati e sviluppati moduli ritmici tradizionali dello Sri Lanka (il paese d'origine di Rohan de Saram) che sono elaborati in proporzioni di durata variabili e differenziate. C'è un dialogo costante fra le dimensioni orizzontale e verticale (fra melodia e armonia, come si diceva una volta) e quindi anche fra suono e rumore.

Se Berio rifletteva su suono e senso e sulla gestualità, Francesca Verunelli è interessata al rapporto tra suono e corporeità, alla produzione del suono in presenza o in assenza di un interprete, proveniente da una fonte ben precisa o da una direzione non ben distinguibile. Nata nel 1979, si è laureata al Conservatorio di Firenze per poi studiare all'Accademia di Santa Cecilia con Azio Corghi e compiere esperienze importanti specialmente a Parigi, dove si è formata in composizione e Computer Music all'IRCAM e ha conseguito il dottorato