

martedì 17 settembre 2002
ore 17

Piccolo Regio
Giacomo Puccini

Alter Ego
KinoKi

Philip Glass

(1937)

Six-hundred lines

per ensemble

(Opera inedita del 1968 concessa in esclusiva europea dallo stesso Glass ad Alter Ego. Realizzazione in prima europea)

Alter Ego

Manuel Zurria, *flauto*

Paolo Ravaglia, *clarinetto*

Francesco Peverini, *violino*

Francesco Dillon, *violoncello*

Giuseppe Pistone, *chitarra elettrica*

Fulvia Ricevuto, *percussione*

Oscar Pizzo, *tastiera*

KinoKi, intervento visivo

Immateriali digitali, realizzazione

con la collaborazione

di **Zo centro culture contemporanee**

Alter Ego compie nel 2001 dieci anni di attività. Durante questo periodo è riuscito a guadagnarsi un posto di rilievo nell'ambito dei gruppi cameristici europei specializzati nell'interpretazione della musica colta del XX secolo, con l'obiettivo di sviluppare la creatività nell'arte contemporanea. L'idea di non essere vincolato unicamente all'esecuzione musicale nel senso tradizionale del termine ha permesso all'ensemble di collaborare con artisti di vario genere a esperienze sempre nuove e stimolanti.

Alter Ego ha all'attivo oltre 200 concerti presso le maggiori associazioni concertistiche in Italia e in Europa (Teatro alla Scala, Accademia di Santa Cecilia, Beethovenhalle di Bonn, De Ijsbreker di Amsterdam, Musica di Strasburgo, Nybrokaaien di Stoccolma, Akademie der Künste di Berlino. Cosciente della difficoltà di comprensione dei linguaggi musicali contemporanei, Alter Ego dedica un'attenzione particolare alla realizzazione dei programmi da concerto, con la convinzione che anche la musica di avanguardia possa essere apprezzata sia come spettacolo sia come approfondimento culturale. A questo proposito nascono i "Ritratti", ossia concerti monografici con la partecipazione del compositore stesso, e i concerti di "Contaminazione", che prevedono la presenza di personalità appartenenti ad altre discipline artistiche. Da segnalare le collaborazioni con rappers (Frankie HI-NRG), artisti elettronici (Robin Rimbaud aka Scanner, Marco Passarani), artisti visivi (Michelangelo Pistoletto, D-Fuse). Tra i compositori vanno segnalati gli stretti legami con Salvatore Sciarrino, del quale Alter Ego è l'ensemble di riferimento, Philip Glass, Giya Kancheli, Kaija Saariaho, Frederic Rzewski, David Lang, Alvin Curran.

KinoKi è un collettivo di autori che opera nell'ambito delle arti elettroniche. La loro poetica si ispira liberamente al *kinoglaz* (cine-occhio) vertoviano, rivisitato e attualizzato attraverso l'integrazione di nuove tecnologie e nuovi supporti. Gli elementi fondamentali della poetica del gruppo sono legati alla sperimentazione del linguaggio audiovisivo (inteso come tecnologia della visione) in relazione ai contesti urbani e ai suoi ele-

menti, nell'intenzione di una costante rielaborazione dell'*urban landscape*.

KinoKi, residente presso il Centro di Culture Contemporanee **Zo** di Catania, ha ideato la videoinstallazione multicanale *Fonotopie* (1998) e il video *Orange Jam* (1999), entrambi realizzati a più mani con altri videomaker catanesi e commissionati dal festival internazionale "Mappe". Il gruppo ha poi realizzato il video *Storie di lame e di pupazzi* per MTV Italia e *Ritratto di una città (Jem Cohen a Catania)* per la trasmissione *Dov'è*, in onda su Tele +. Il collettivo ha inoltre sperimentato la formula del Vjing durante il live di *Merola Matrix*, nuovo progetto musicale del compositore e musicista australiano Hugo Race.

A margine dei percorsi della sua poetica, il gruppo ha inoltre realizzato il video *Il mio dire accende le lanterne*, tratto da un'idea del gruppo teatrale Segnale-mosso per il quale ha anche realizzato un cd-rom.

600 lines (intervento video)

Note sull'intervento visivo

L'intervento visivo è concepito come una lunghissima carrellata, un piano sequenza della durata dell'esecuzione. Un rilievo fatto di forme fluenti e orizzonti dilatati che, seguendo e fondendosi con i tempi e le sonorità della composizione musicale, oscilla tra rarefazione e pulsazione ritmica. L'intervento seguirà la performance musicale in una duplice maniera: sia adeguandosi all'andamento del registro emotivo di questa (assolvendo così a una funzione descrittiva) sia procedendo per stratificazioni e contrasti (e quindi assolvendo a una funzione evocativa, in cui si rafforza il potere immaginifico di determinati momenti musicali).

Gli elementi caratterizzanti l'intervento saranno:

- il rapporto tra flusso sonoro e scorrimento (carrellata) del materiale visivo
- la proiezione della partitura e di suoi elementi
- la scansione ritmica dell'esecuzione attraverso l'uso di *counters* e *loops*
- l'uso del *ralenti* e del *fast forward*
- la proiezione di elementi dell'*urban/natural landscape*

– la proiezione di lettere/parole ed elementi grafici

L'intervento visivo prevede l'uso di due sorgenti video sincronizzate che saranno proiettate su due schermi posti sul palco: uno schermo retrostante gli esecutori (grande) e uno schermo antistante (più piccolo). Su entrambi gli schermi il materiale visivo sarà proiettato nella forma di due carrellate contemporanee aventi la stessa direzione di scorrimento.

Schermo retrostante (grande):

su questo schermo vengono proiettati:

- una carrellata della durata dell'intera esecuzione. Tale carrellata sarà composta da immagini di paesaggio urbano ed extraurbano trattato in maniera astratta e comunque non naturalistica o descrittiva; le sequenze che comporranno il flusso ininterrotto saranno mixate e "loopate", in modo da creare una sorta di *continuum* visivo che scorre parallelo all'esecuzione musicale ma che, allo stesso tempo, è in grado di sovrarticolargli rit-

micamente; le tipologie di pattern create dal paesaggio in movimento saranno in relazione con i momenti di addensamento o rarefazione presenti nell'esecuzione della partitura;

– dettagli della partitura, selezionati per il loro valore estetico e sottoposti a interventi di manipolazione visiva (animazione e/o morphing); questi dettagli, così come gli altri elementi che seguono nella descrizione, si innestano sullo sfondo del “paesaggio” in scorrimento, quasi creando un altro piano di lettura;

– elementi grafici animati, che procedono da strutture lineari semplici a pattern strutturalmente più complessi seguendo l'andamento della composizione;

– elementi testuali, da singole lettere a intere parole, aventi sia funzione grafica che lessicale.

Schermo antistante (piccolo):

lo schermo piccolo viene utilizzato principalmente per rendere visibile agli esecutori (e al pubblico) la partitura, anch'essa presentata come se si trattasse di una carrellata. Infatti, unendo le 600 linee che compongono la partitura, si otterrà un'unica linea che scorrerà per tutta la durata dell'esecuzione, rendendone così possibile la lettura ai musicisti. La linea della partitura (in movimento nel senso della sua lettura) sarà attraversata da una linea verticale (fissa) che, come in una scansione, indicherà visivamente la sincronia tra esecuzione e lettura. Il *continuum* della linea della partitura sarà accompagnato dalla sequenza dei numeri da 1 a 600, in maniera tale da scandire la sequenza originale della composizione. Inoltre, saranno visibili il tempo (durata) di ogni singola battuta e il tempo trascorso dall'inizio dell'esecuzione. Ovviamente il primo si ripeterà ciclicamente come un vero e proprio loop, azzerandosi nuovamente all'inizio di ogni (originaria) linea, mentre il secondo renderà visibile lo scorrere lineare del tempo.

KinoKi

Philip Glass, il suono del nostro tempo. Una carriera abbagliante: dalla commissione del Metropolitan per il cinquecentenario della scoperta dell'America (le quasi tre ore dell'opera *The voyage*) ai seminari, proiezioni ed esecuzioni nella primavera di quest'anno al Mozarteum di Salisburgo, dai *jingle* per le Olimpiadi americane 1984 e 1996 alle innumerevoli commissioni europee in cui la sua musica figura accanto a quella di Nono o Xenakis, Glass è senz'altro il musicista americano al momento più celebrato nel mondo. Sarebbe impossibile liquidarlo sostenendo che si tratta di una musica facile, scritta in base a un'idea elaborata quasi quarant'anni fa e mai sostanzialmente mutata... Philip Glass, nato nel 1937 il 31 gennaio come Schubert (ah, il contrappasso!), è stato un *bright kid*, un ragazzino brillante; ammesso quindicenne a un corso speciale dell'Università di Chicago (l'anno dopo la filosofica collega Susan Sontag), decise molto presto di dedicarsi alla musica, seguendo un'infinità di corsi: al Peabody Conservatory negli anni dell'infanzia, alla Juilliard School nella seconda metà degli anni Cinquanta (dov'è compagno nei corsi di composizione e diventa amico di Steve Reich), ad Aspen nel 1960 per un seminario di Darius Milhaud, e ancora a Parigi con la mitica Nadia Boulanger perché, ventiquattrenne, «conoscevo un paio di persone che erano francamente meglio di me». Mai mostrò le sue composizioni alla Boulanger: «Fu molto tempo dopo [il corso] che tornai a Parigi per una mia esecuzione. Il mio incubo era di tenere un concerto e che ci fosse M.lle Boulanger seduta in prima fila. Non avvenne mai, ma io ero terrorizzato all'idea». Negli stessi anni a Parigi, insegnamento considerato il punto di svolta, Glass studia percussioni e ritmi indiani con Alla Rakha, il percussionista di Ravi Shankar. Da questi altissimi insegnamenti Glass ricava ciò che gli serve: le basi, la tecnica, soprattutto la libertà di cercare un proprio stile.

Glass risulta dunque il compositore americano con il *curriculum studiorum* più accurato e molteplice e con la più vasta e precoce conoscenza del repertorio novecentesco. È noto che Philip crebbe nel negozio di musica del padre, che riparava radio e vendeva dischi, e si portava a casa gli invenduti (i dischi che nessuno

comprava: Šostakovič, Gottschalk, i lavori pianistici di Debussy) per ascoltarli e darsi ragione, e imparando invece insieme al figlio ad amarli. In negozio arrivavano anche le prime registrazioni su 78 giri di Webern e Berg e, sostiene il compositore, «nei primi anni Cinquanta la nuova musica era trattata bene dalle compagnie discografiche». Molti stimoli, dunque, l'intero panorama musicale a disposizione e non solo: «la prima cosa che ho imparato riguardo alla musica è che la si vende; in altre parole la gente paga per la musica». Coscienza che probabilmente sostenne l'ambizione di riuscire a far sentire la propria (che a Parigi nessuno accettava di eseguire) a «migliaia di persone. Ho sempre ricercato un vasto pubblico».

Philip Glass ha delle idee molto chiare riguardo al proprio lavoro come compositore: si considera appartenente al genere "classico", non al pop e, anche se ribadisce l'originalità del proprio stile e il suo distacco dalle tradizioni europee, sembra tenerci molto a non essere definito un musicista "popolare" («Siamo realistici. Posso suonare per duemila persone, non per ventimila. [...] uno zero mi separa dalla cultura di massa, e in questo business tutta la differenza è in quello zero»). La sua musica ammontava nel 2000 a circa 7000 ore, pressapoco una decina di giorni di ascolto. Nel suo catalogo c'è di tutto: i lavori strumentali scritti per il suo ensemble, le colonne sonore (per i notissimi *Koyanisqatsi* di Godfrey Reggio, *The Truman show* di Peter Weir o *Kundun* di Scorsese e molte altre ancora, *Mishima* di Paul Schrader o *La belle et la bête* di Jean Cocteau), un mucchio di lavori per la scena popolati di tutti i personaggi che possano eccitare l'immaginario pubblico (dai faraoni a Gandhi), a partire da quel *Einstein on the Beach* che decretò il suo successo internazionale (solo il titolo varrebbe il successo, ma avete mai provato a sentire le tre ore e passa di musica senza la scena?). Glass ha scritto anche le cadenze per il *Concerto per pianoforte* n. 21 di Mozart (cui si sente affratellato per via della duplice attività di musicista "puro" e per la scena) e per il *Woyzeck* di Georg Büchner in scena a New York nel 1993 (ma senza alcuno sguardo ad Alban Berg che, pur essendo stato uno dei suoi primi interessi, considera «un musicista abbastanza sovrastimato»).

Glass è convinto – a ragione, considerando l'intera produzione musicale – che «nel XX secolo la principale corrente musicale è tonale», e in questo senso ha sempre lavorato; il brano eseguito questa sera, composto nel 1968, risale a quell'aurorale e radicale periodo alla fine degli anni Sessanta in cui i musicisti suonavano tutti insieme i brani di tutti nei *loft* della New York *downtown* – ne dice Glass: «siamo stati il nostro stesso pubblico per anni». Erano gli anni fertilissimi del sincretismo fra le arti: musicisti, pittori, scenografi e coreografi lavoravano insieme in una sorta di ruolo condiviso di artista ad effetto totale. Steve Reich e Glass lavoravano gomito a gomito – tre, quattro anni più tardi la separazione e la freddezza; forse Glass trovava scomodo ammettere di aver subito un influsso da parte di Reich, come questi da Terry Riley a sua volta influenzato da LaMonte Young, se proprio si vuol tracciare una genealogia del minimalismo. Comune a tutti ed elaborata insieme era un'idea nuova di percezione e circostanza dell'ascolto, molto ispirata al pensiero di Cage *plus* le irrequietezze orientaleggianti della *beat generation*: le durate dei brani, l'ascolto come compresenza con il suono piuttosto che come memoria e anticipazione, i brani privi di un intenzionale divenire, una nuova idea di forma. Mentre Reich lavorava sullo *shifting*, cioè la sfasatura fra le sovrapposizioni di un ostinato melodico, Glass elaborava l'idea di stabilire una tensione fra il ritmo e lo svolgimento lineare delle altezze. All'ascolto l'esito non era molto differente; Reich proseguirà a indagare i rapporti con le cellule del linguaggio o le sovrapposizioni di ritmi complessi, e Glass a modulare il contenuto formale (ancora algebricamente elaborato nelle cinque ore di *Music in twelve parts*, 1971-74) sempre più in moti ostinati, sottolineando il carattere ciclico dei blocchi armonici come una sorta di marchio di fabbrica.

Six-hundred lines prevede un'importante parte visuale: la partitura (10 righe per 60 pagine) è pensata per essere proiettata sulle pareti della sala, e alla prima esecuzione Glass stesso azionava il proiettore di diapositive cercando la difficile sincronia con il suono; il brano è rimasto da allora ineseguito per la difficoltà di realizzare ciò che ora è immediato attraverso il mezzo del

video; gli strumenti, a libera scelta, suonano rigorosamente all'unisono le tre-quattro note dell'accordo/motivo, in un tessuto tonale costruito a moduli ritmici, scegliendo quando tacere e quando riprendere. L'effetto è certamente ipnotico. O soporifero. O folgorante. O insopportabile. Comunque idealmente diverso da un ascolto tradizionale: si condiscende a un oggetto musicale semplice, non problematico, che proprio per la sua meccanicità, ripetitività e ineluttabilità soddisfa in qualche modo dei bisogni estetici, ora che ogni sentire sembra dover seguire un percorso analogo a quello parossistico, passivo e ripetitivo della droga e che la musica, lungi dal «generare esigenze che non è in grado di soddisfare attualmente» (Walter Benjamin) si propone nella sua nuda qualità di merce. Dice Glass della sua musica: «è sostanzialmente musica da camera amplificata [...] Nessuno fra il pubblico sembra pensare sia necessaria una qualche spiegazione».

Luciana Galliano