

SENTIREASCOLTARE

Marino Formenti

Nowhere

di Gaspare Caliri

Modi di astrarre da sé

Ci sono molti modi di astrarre da sé, personificare l'osservatore esterno delle proprie esperienze, rubargli sguardi, letture e via dicendo. Alleato numero uno: il tempo. Sarebbe stato molto difficile scrivere a caldo di un'esperienza d'intensità senza precedenti come Nowhere. Nei mesi che ci separano dal 5 maggio 2012 (ultimo giorno di una performance iniziata il 24 aprile) è stato possibile raccogliere appunti e pensieri, strutturare un contributo fondamentale e trovare la strada per interiorizzare ciò che è avvenuto, oltre che assistere da lontano anche alla replica berlinese della performance in autunno. E capire una cosa (nota fina da subito, ma ora non si teme smentita, siamo già nell'anno nuovo): Marino Formenti e il suo Nowhere sono stati l'esperienza benchmark 2012. Uno degli eventi in assoluto più interessanti da vivere e da raccontare. Cosa che non abbiamo ancora fatto per iscritto, dopo averne ampiamente parlato a voce come mai altro avvenimento prima. Il che ci spinge a rimediare in questa sede.

Si è trattato di "un non-luogo nel centro della città. Per dodici giorni il pianista Marino Formenti siede al pianoforte, suona, vive, respira, mangia, dorme nello stesso spazio, contemporaneamente ed impietosamente pubblico e privato.[...] Sfumano la divisione tra scena e vita, tra giorno e notte, si annullano le convenzioni di tempo, programma e luogo. Formenti sperimenta i propri limiti e i propri orizzonti. Le giornate stesse diventano musica. La gente è invitata a fermarsi, ad andare e venire, a ritornare e riascoltare per vivere la musica in una dimensione diversa". Questo ci raccontava il comunicato stampa di Live Arts Week (in collaborazione con Angelica), il festival che ha ospitato e co-organizzato Nowhere – e, se le premesse sono queste, aspettiamo trepidanti la seconda edizione, nell'aprile prossimo (dal 16 al 21).

Il protagonista, forse non troppo noto in Italia pur essendo italiano, è in realtà un pianista di fama internazionale. Il Los Angeles Times lo chiama il "Glenn Gould del ventunesimo secolo", ma soprattutto gli dà del visionario, espressione certamente azzeccata e ricca di approfondimenti possibili. Alla lettera, una persona che procura con caparbietà visioni a quello che fa.

Anzitutto Formenti è sia pianista che direttore d'orchestra. E, come pianista, raramente è puro esecutore, ma interprete molto personale che inserisce la variabile contemporaneità nelle maglie delle notazioni che riproduce. Un esempio sono iKurtag's Ghosts, riposizionamento del compositore ungherese tra altre menti musicali vicine e lontane – temporalmente e spazialmente. All'altro estremo, la partecipazione "inusuale" alla scena teatrale nello spettacolo Golgota Picnic di Rodrigo García. In mezzo, ovviamente, anche pubblicazioni su supporto discografico, l'ultima delle quali (il CD dal titolo Notturni, uscito su Col Legno a ottobre 2012) raccoglie brani di Stockhausen, Brian Ferneyhough, George Benjamin, One di John Cage ma specialmente composizioni di Friedrich Cerha, a partire da quella Für Marino che il pianista descrive pieno di soddisfazione. Chi scrive crede, però, che il livello concettuale ed esperienziale toccato da Nowhere sia insuperato.

Per ricostruire l'esperienza è necessario un dialogo. Per presentificare l'assenza, il modo migliore sembrava un'intervista. Uno scambio. Marino Formenti, il protagonista di Nowhere, colui che ha vissuto dodici giorni nello stesso appartamento suonando dieci ore al giorno (contando solo quelle che i visitatori hanno potuto apprezzare nella fascia della giornata in cui Nowhere era aperto al pubblico). Il luogo è un appartamento-negozi (non viene naturale chiamare quel posto "galleria") in piazza dei Cappuccini, centralissima nel centro di Bologna: tre sale con pareti bianche, parquet, materassi e pouf morbidi a terra, delle quali una ospita il pianoforte, il microfono, un tavolino dove appoggiare gli spartiti non in uso al momento. Formenti vive, dorme, mangia e suona, in completo silenzio (comunicando via post-it con gli assistenti di sala: "mi serve un tagliaunghie", "dite di far spegnere i cellulari"), nelle stanze del negozio, visibile alle vetrine della piazzetta, accessibile e ospite per chi si vuole sdraiare a leggere o semplicemente ascoltare. Passare del tempo. Due regole: silenzio assoluto e telefoni spenti – non una ripetizione pleonastica, ma la necessità di non inquinare, con il traffico di onde, il segnale streaming diffuso dalla telecamera mobile presente nello spazio (mossa da Formenti all'interno delle stanze per permettere agli assenti di abitare almeno con lo sguardo la performance). Prima di ogni esecuzione, Marino si alza, cambia spartito, prende una matita e scrive sul muro cosa sta per eseguire. Alcune volte, quando si trova a suonare più volte di seguito uno stesso brano oppure quando fa seguire a quello già impresso sulla parete un altro brano non previsto, corregge con la matita quanto scritto in precedenza. E continua per due settimane di fila a ripetere quella manciata di esecuzioni a velocità diverse, oppure (nei casi di notazioni con elementi aleatori o di indeterminatezza) secondo le variabilità peculiari.

Marino Formenti costruisce, con Nowhere, un ambiente familiare, dove l'ascoltatore possa entrare in confidenza

non solo con il luogo, ma anche con i suoni che lo percorrono, come un mantra a tante voci. È come l'esercitazione di un pianista che sta preparando un concerto e si chiude nella sua casa per provare e riprovare: la sua persona, il pianoforte e il silenzio attorno. Il musicista si immerge nell'intimità possibile e necessaria con quei brani che dovrà "integrare", assorbire prima oltre che eseguire in heavy-rotation. Nowhere ci ha dato modo di assistere a quell'immersione, anche se verrebbe da domandare, aprendo una mise en abyme: quali sono state le prove di queste prove?

Combinatoria del Novecento

Altra cosa che avremmo domandato al pianista, ben più centrale per capire Nowhere, sarebbero stati i motivi della scelta dei brani che ha eseguito per quella doppia settimana – snocciolando il foglio di sala: Morton Feldman, Erik Satie, John Cage, Klaus Lang (a cui Formenti è molto legato), Louis Couperin, Brian Eno (sic! adattamento della celebre *By This River* per piano solo). Di questi segnaliamo alcuni, i primi tre, come fossero tre assi, ognuno dei quali si porta il nome del compositore citato.

Sul primo asse – di cristallo – c'erano posate le *Gnossiennes* di Erik Satie, dalla prima alla sesta. Sei composizioni di una manciata di minuti l'una suonate spesso in coppia, brevi ed efficaci come dei witzen freudiani, ma delicatissime, fragili, sottili come carta velina. Sei gemme (ne mancherebbe una, la settima – anche se è parte di una composizione più ampia, *Le Fils des étoiles* -, al computo della serie compresa dal neologismo coniato dallo stesso Satie), spesso associate alle più note *Gymnopédies*, quanto meno per struttura e per periodo temporale di composizione (l'ultimo decennio del diciannovesimo secolo).

Il secondo asse – di sostanza gassosa – ospitava le composizioni di Feldman, impressionanti sospensioni del tempo esterno, quello misurabile con l'orologio. Più che minimaliste – Feldman stesso diceva "non ho mai pensato che la mia musica fosse minimalista, nello stesso modo in cui la gente una persona grassa non crede di essere grassa" – rarefatte. Un trittico indimenticabile dell'ultima fase compositiva dell'amico di Cage: *For Bunita Marcus* (più di un'ora di durata, del 1985), *Palais De Mari* (sopra i venti minuti, del 1986), *Triadic Memories* (oltre l'ora di durata), forse il lascito più vivo del Formenti esecutore. Un andirivieni di temi ridotti all'osso, ripetuti e capovolti, sospesi, insistenti, comunque micidiali per l'impatto sullo stato emotivo dell'ascoltatore. E sulla capacità di cambiare l'orizzonte percettivo dello stare lì dentro, della permanenza dentro la performance. Da un punto di vista relazionale, tre notevoli catalizzatori (insieme alle *Gnossiennes* a *In A Landscape*) di allineamento tra i presenti. Per molti, un colpo di fulmine. In micro, quel trittico racconta il macro dell'intera performance. Cioè i temi ricorrenti, l'ipnosi di *For Bunita Marcus*, la ripetizione quasi paranoica, la familiarità sospesa con quelle note, raccontano l'intero universo dello stare lì dentro.

E poi il salto temporale a *Piano Piece 1952* (composto nell'anno in cui nasceva quella *Bunita Marcus* che accompagnò Feldman per molti anni), molto meno accessibile da un punto di vista armonico, eppure altrettanto fedele alla missione di sospensione.

Infine un terzo asse, forse marmoreo, fatto di un materiale con venature, con indicatori di dove tagliare, ma di una variabilità materica imprevedibile. Lì sopra, Cage. Non solo cose di maestria da chance imagery, ma pure provenienze e collegamenti con i due precedenti. C'era *Music For Piano*, c'era ASLSP (leggi: *As Slow As Possible*), specialità dichiarata di una dedica implicita e per certi versi esplicita, in occasione del centenario della nascita dell'intellettuale principale del Novecento. Anche 4'33" (nota non a margine: togli la musica per quattro minuti e mezzo a un gruppo di persone che si sentono autorizzate a stare in un luogo privato, in atteggiamenti privati, sdraiati, rilassati, senza scarpe spesso, autorizzati dicevo all'essere lì come astanti in quanto c'è la musica; togli la musica e vedrai quanto pesano quei duecentosettantatré secondi, e goditi il paesaggio di piccoli rimedi e atteggiamenti che vengono inventati per far fronte all'imbarazzo). Eppure, nell'equilibrio tra esempi di accessibilità e casi più ostici per le orecchie meno abituate alle innovazioni del secolo scorso, Formenti è stato ben attento a comprendere di John Cage anche un brano – istantaneamente incollato ai gusti dei presenti – come *In A Landscape*, del 1948, di quel periodo che a volte si cita come romantico, e non a caso non lontano dalle modalità compositive di Satie, autore che Cage stimava in maniera speciale. Brano che dà il titolo a un famoso CD del 1994, eseguito da Stephen Drury, concluso da *Dream* (altra composizione, dello stesso anno e dello stesso tenore, più volte suonata da Formenti durante Nowhere), percorso da altre importanti milestone come *Music For Marcel Duchamp* (del 1947) o *Suite For Toy Piano* (1948); lavori tutti curiosamente contenuti nel succosissimo doppio vinile *Music For Keyboard 1935-1948*, dei primi anni Settanta, tranne appunto *In A Landscape*, forse perché non esclusivo per pianoforte ma pensato in origine indifferentemente per pianoforte o arpa, per una coreografia di Louise Lippold. Formenti, di certo, lo suonava (e lo suona quotidianamente, lo sappiamo) in una maniera radicalmente opposta a Drury, molto meno meditativo e molto più fluidificato nell'attraversare le scale, come vedremo in un senso "terapeutico", per tutti.

Per Cage, i dischi trasformano le composizioni in oggetto, mentre la musica è un processo che non si ripete mai identico a se stesso. Questo processo diventa quotidiano in Nowhere. Non è l'esecuzione, ma "una" esecuzione, ogni volta per minimi dettagli diversa, ma sottratta dall'ansia dell'unicità che dovrà poi finire su disco, o non avere

repliche. Anche in questo Nowhere è sorprendente. E, sempre rispettando l'insegnamento di Cage, sottrarre l'unicità è anche un modo per recuperare quello stato "attento e vuoto", disposto a una "nuova esperienza", che secondo il compositore americano ogni ascoltatore dovrebbe avere.

Marino Formenti ci ha educato, nell'apparente indifferenza del suo stare in mezzo a quelle stanze come se nessuno fosse presente, a capire a fondo queste e altre gioie della musica degli ultimi cent'anni abbondanti. Ne ha composto a sua volta una possibilità combinatoria, finita per criteri quantitativi, illimitata per possibili varianti emotive, emozionali, di qualità della ricezione, a seconda della successione delle esecuzioni, del contesto-micro-mondo provvisorio in continua mutazione delle stanze di Nowhere, abitatissime o semi-vuote, in quei giorni. Quella combinatoria mantrica pescava da lavori di veri avanguardisti, gente che ha "spostato" la musica. I mattoni della combinatoria di Nowhere stavano lì per logiche interne, non dipese dalla preponderanza che hanno nei manuali di storia della musica. Hanno funzionato come il "senso", che è condizione di possibilità perché accada qualcosa (perché ci si capisca).

Qualcosa di abbastanza diverso

Cosa ha generato Nowhere nei presenti in quei giorni? Per rispondere, e ora qualcosa di abbastanza diverso: un'intervista a un'altra persona speciale, quella che ha fatto la performance per così dire speculare a quella del pianista, di cui preserviamo l'anonimato.

Abbiamo sviscerato con domande, discussioni, chiacchiere senza soluzione di continuità, il tema "pubblico" dello spazio privato Nowhere con la persona che nell'istante in cui ha fatto il suo ingresso nello splendido negozio-appartamento in piazza dei Celestini, a Bologna (prima e dopo rimasto sfitto), ha deciso di non perdersi neanche un minuto tra i tanti che restavano della performance. La persona che così facendo ha prodotto, di fatto, un'altra performance, che si guarda allo specchio con quella di Formenti, e in qualche modo finisce con il confondere la destra e la sinistra, come ci accade quando ci immedesimiamo nella nostra immagine rifratta..

Questo articolo diventa dunque un dialogo, giù nell'abisso in cui In A Landscape può portare, nella dissociazione delle personalità, nella meditazione. E Nowhere è il luogo dove far avvenire la multipolarità.

Q: Come raccontavi o racconti Nowhere?

A: In mille modi possibili. Quindi, rispondo di getto. Un pensatoio. Una lunghissima liaison con le scelte ridondanti del pianista, che entrano nelle orecchie e rimangono imbrigliate nel cervello.

C'è il caso, l'arte combinatoria di una decina di brani in tutto, forse, dal Cage di ASLP a cui è dedicata la performance, allo stesso e diversissimo Cage di In A Landscape, appunto, a Satie, quello delle Gnossiennes, all'ora e passa di For Bunita Marcus di Morton Feldman, con quel tema che già dentro – non solo durante – l'esecuzione dà l'avvio a manifestazioni di pura Musicofilia, come direbbe Oliver Sacks. E ripetersi risuonarsi o sentirsi risuonare. Cioè, come quando fuori dall'ascolto si sentono le proprie orecchie (il cervello, evidentemente) che ripercorrono il tutto.

Poi, spesso mi veniva in mente Kafka. Un pianista che si chiude due settimane senza parlare eccetera eccetera. Sembra una "situazione kafkiana". Come il digiunatore, che per una vita non mangia e il punto non è mai capire perché ma capire cosa succede, il quindi. O il racconto Giuseppina la cantante, o La tana, tutte quelle situazioni di ripetizione, di descrizione di un lavoro maniacale sospeso in un tempo potenzialmente infinito. Non c'è però la sospensione e il thrilling delle situazioni davvero kafkiane, cioè quelle che Kafka allestiva nei libri. Qui c'è una specie di poesia profonda. Come se Kafka anziché farci agitare (e portarci alla disperazione, a un certo punto) portasse alla meditazione. È una specie di immanenza pura, senza bisogno di troppe parole, di verbalizzare.

Forse, semplicemente, Nowhere è un posto dove veder realizzata una metafora. La metafora è: un pianista si chiude due settimane a provare e riprovare una manciata di brani, quelli che da lì a due settimane, appunto, dovrà eseguire alla prima. Nowhere era il posto dove veder realizzata una metafora e partecipare di quell'intimità a mio avviso molto profonda.

Q: Che cosa hai imparato, che cosa ti sei portato a casa da questa esperienza?

A: Prima di tutto, mi porto a casa ciò che mi è mancato una volta finita la performance: semplicemente, sarebbe fantastico avere un posto così in città, un luogo dove prendersi tempo per l'ascolto – condiviso – e non essere al contempo e necessariamente consumatori.

Q. Andiamo troppo di fretta. Raccontaci la storia, la tua storia dentro Nowhere.

A: Sono andato per la prima volta il secondo o terzo giorno della performance, mi sono preso subito due

settimane di ferie, di pausa dal lavoro diciamo. La cui cosa ha comportato niente pause in agosto, come nel resto dell'anno. Ma non me ne pento.

Piano piano la mia figura si è mimetizzata nell'ambiente, mentre cresceva la mia perseveranza mi sentivo annullare, ma in un senso controllabile e del tutto piacevole. Vedeva le altre persone che vivevano Nowhere come l'ora d'aria nelle loro giornate. Probabilmente la mia scelta ha comportato delle rinunce, come quella di non aver provato la funzione equilibrante / o la frazione di Nowhere nella solita quotidianità. Ma non me ne pento.

È stata una fortissima esperienza di meditazione, la musica lo può essere. Chiedevo ai presenti all'uscita, la sera, erano un po' tutti scombussolati. Si creava sempre un'intimità collettiva, un affare difficile da rendere a parole.

Si potrebbe descrivere raccontando il grado zero della gestualità di Formenti. La storia ciclica era più o meno questa: suona un brano, si alza, va al tavolo, appoggia lo spartito, prende un lapis, pensa, va al muro, facendosi spazio tra le persone per scrivere, senza intercettare nessuno sguardo diretto, sia chiaro, scrive il brano che sta per eseguire, poggia il lapis, cerca tra gli spartiti quello del brano in questione, lo poggia sul leggio del pianoforte, suona il brano, si alza...

Tutto ciò per noi risultava quasi un mantra gestuale. Una combinatoria di gesti, una quotidianità. Si entrava nel meccanismo collettivo proprio quando questi gesti passavano dall'essere accolti – da parte nostra – con curiosità, all'essere attesi come una cosa naturale.

Q: Un rito collettivo?

A: Mi sembra banale parlare di rito collettivo. Ma era un po' come un modo collettivo di combattere l'ansia. Davvero sembrava di essere dentro alla prova continua che precede una prima, dove il musicista diventa una cosa sola con i brani che deve eseguire. Li abita. E noi li abbiamo abitati con lui. Ciononostante, il velo paranoico della ripetizione porta con sé sempre il suo contraltare, cioè la sicurezza della familiarità di una sequenza.

In questo c'è stata intimità.

Piuttosto, noi e lui siamo stati due curve che quasi si allineano a vicenda, se non che lui suona e crea uno scarto. Ma psicologicamente la personificazione e l'allineamento sono quasi completi. Entrare nel suo mondo, collegarsi alla mente.

Capire certe cose di quel performer che non fa nulla per nasconderci come sta...

Q: In che senso?

A: Si vede che Satie lo fa star bene; la combinatoria non è davvero così casuale, e non solo perché è legata a una rispondenza di massima a un foglio di sala. Dipende piuttosto dall'umore e dal modo di aderire dell'ambiente allo stato d'animo di Formenti, e viceversa. Alle necessità a soglia altissima dettate dalla natura della performance.

In A Landscape gliel'ho vista fare a tutte le velocità. E pensare che io la conoscevo ancorata a un'unica velocità, più lenta, quella di Stephen Drury, principalmente

Una volta l'ha eseguita, parlo sempre di In A Landscape, a velocità supersonica: era uno dei momenti più tesi che abbiamo vissuto. C'era tanta gente, non troppo rispettosa, per così dire. Aveva appena eseguito Music For Piano, sempre di Cage, con una tensione che faceva vibrare la stanza, oltre che le corde del piano.

Arrivato in fondo stavano tutti meglio. E tutti ci aspettavamo qualche Gnossiennes di Satie, noi o chi come me sapeva questo gesto terapeutico, per l'ambiente, la sequenza In A Landscape / Gnossienne. E quante volte è stata scritta su quei muri, la sequenza In A Landscape (2x) e Satie, Gnossienne n° 2 soprattutto, oppure n° 1. Ovviamente seguito da For Bunita Marcus di Feldman.

Q: Ne parli con una grande familiarità. Intravedo un tema "formativo", sei d'accordo?

A: Certamente, anche se del tutto peculiare al progetto. C'è sempre il sospetto che le sequenze siano fatte, anzi vengano fuori, per equilibrare brani meno accessibili e brani più accessibili. Come se fosse comunque un'attenzione all'ascoltatore, all'stante, al suo stato d'animo. Forse l'unico appiglio, l'unica marca nel testo della performance che ci faccia dire che Formenti sta lì perché ci siamo noi. Nondimeno, ho il sospetto che questa sequenza serva soprattutto a Formenti. Ossia che alcune cose lo destabilizzino, continuino a destabilizzarlo, e che Satie, In A Landscape, chissà forse pure For Bunita Marcus lo ri-centrino, come accennavo prima.

Mi sembra comunque esista un tema di accessibilità. Una cosa che mi impressiona molto è la compresenza, su un foglio di sala, di By This River di Brian Eno e 4'33", anche se quest'ultima è di una popolarità estrema, quasi aneddotica. Diciamo allora di By This River e di Music For Piano, sempre di Cage. La compresenza è possibile, sembra dirci Formenti, e credo che la valenza di questa performance, di questa cosa chiamata Nowhere, sia innanzitutto formativa.

Ho visto tante persone molto giovani e molte orecchie mature. Persone, le prime, che non avevano palesemente idea di quello che stavano ascoltando. Altre – quelle più avvezze agli ascolti di Nowhere – che nella vita mi immagino praticino tale coesistenza, e forse la estendono al noise, al pop, eccetera eccetera.

Riassumendo, anzi traducendo, mi sembra che tramite la familiarità (far diventare le persone familiari anche a suoni più ostici) si dia la capacità di capire quando la riconoscibilità non dipenda dalla "semplicità" o afferenza al pop. Cage ci voleva liberare dal gusto personale. Formenti segue un'altra strada: tramite la ripetizione, cambia i nostri gusti personali. Crea quella quotidianità con un certo tipo di musica che normalmente molte persone non ascoltano, se non per via eccezionale. Io ora ho Feldman nella mia vita, per esempio.

È molto potente raggiungere la seguente consapevolezza: si raggiunge un tale livello di raffinatezza come ascoltatore da riuscire a cogliere le minime variazioni, a immaginarsi e prevedere i passaggi e giocare con l'aspettativa di esecuzione e le infinitesime conferme o smentite della stessa; fare ipotesi mentali di sequenze di brani.

È uno strumento di meditazione, la via più veloce per raggiungere la Musicofilia, come dicevo. Mi spiego meglio. Se lui, lo sapevamo da quanto era possibile leggere sui muri, dagli orari che andavano aldilà di quelli "ufficiali" della performance aperta al pubblico, se lui, dicevo, mentre stava lì la mattina presto, o la sera tardi, continuava a suonare, anche le nostre menti continuavano a farlo. In almeno due modi: quello più semplice, riascoltare quei brani eseguiti da altri esecutori; oppure, la via che prosegue senza soluzione di continuità, farlo con la mente, seguire con il pensiero la successione di note. Suonarsela mentalmente. Ancora oggi mi capita.

Con Dream era molto semplice. Si arrivava a suonarsela quasi tutta. È un esercizio di meditazione, un po' come fanno i carcerati, ma al contrario. Come i carcerati che passano la notte a suonarsi mentalmente le sinfonie preferite. Noi all'aria aperta, fuori dall'ora d'aria dentro Nowhere. Mi rendo conto di alzare il tiro e il gomito metaforico, ma tutto quello che voglio dire forse è racchiuso nella seguente constatazione: è incredibile che Formenti abbia reso possibile tutto questo con la musica contemporanea.

Q: Ci racconti meglio la tua esperienza intima? Parli di meditazione, di immedesimazione... Com'è cambiato il tuo "stato d'animo" durante tutto il corso della performance?

A: All'inizio entravo in una bolla, in una completa sospensione, prima temporale, poi spaziale. Poi ho imparato ad abitare quelle stanze, e soprattutto a farmi abitare da quei suoni. Senza aver bisogno di parlare. E in questo io e Formenti eravamo in completo allineamento. Nessuno dei due ha parlato per dodici giorni, lui perché comunque solo, io perché dopo la chiusura dello spazio, la sera, passeggiavo per ore e poi mi rintanavo a casa. Per lo più senza nemmeno ascoltare nulla. Lui stesso dice: "Da una parte si fa la musica, dall'altra si subisce, ma c'è un momento molto fisico che senti quando fai la musica, ed è il momento in cui questa dicotomia non esiste più".

Q: Come funzionava la relazione con lo spazio e con le altre persone? Domanda tra le righe: quanto la performance ha lavorato su questi livelli?

A: Dopo le orecchie, gli occhi erano i principali protagonisti. La sospensione di Nowhere lasciava aperta una continua relazione di sguardi, vicinanze e lontananze, in quel luogo splendido.

E nasceva un mutuo riconoscimento tra le persone. Un ritmo di frequentazione. E di abitudini comuni, intrecciate regolarmente o casualmente, dati da quella frequentazione. In poche persone non sono tornate. O forse, semplicemente, non me le ricordo. Nowhere ha creato una comunità di persone. E questo, paradossalmente, rispetto al nome della performance, e a quello che forse può risultare per il performer Formenti, è qualcosa di profondamente radicato territorialmente.

Nowhere è riconoscimento reciproco tra persone che abitano nello stesso luogo, nella stessa città, che continuavano – e continuano – a vedersi e a riconoscersi.

È un enorme patrimonio relazionale che Nowhere ci ha lasciato. Ha lasciato quello che lascia uno spazio pubblico intensamente vissuto. Ossia tanti primi passi relazionali, tante conoscenze in potenza che da un giorno all'altro, nei giorni e nei mesi successivi, avrebbero avuto un ottimo pretesto – condiviso – per far seguire altri passi a quei primi. Anche, ci ha lasciato un senso di abbandono, quando è finito. Da lì si capisce l'intensità, per

differenza, per l'assenza successiva. Una cosa che mi capita tuttora è di passare ogni tanto in piazza dei Celestini. Guardo dentro le vetrine vuote. Formenti non l'ha certo abitato come l'ho abitato io, quello spazio, con lo sguardo. L'ho percorso in lungo e in largo.

Q: Lo spazio era molto più grande della sola stanza con il pianoforte. C'erano altre stanze, con dinamiche e sistemi di relazioni diversi. Qual era il tuo posto preferito? Hai abitato anche le altre stanze?

A: Il mio posto preferito era per ovvie ragioni il materasso sotto il pianoforte, dove sentirsi "pizzicare" dalle risonanze del legno e delle corde e immergerti nel suono. Altrimenti le due pareti laterali (lato destro e sinistro rispetto alla vetrina) perché permettevano la concentrazione sia sull'interno (osservare Formenti, leggere i brani che scriveva sul muro...) che sull'esterno (passanti, persone che sostavano davanti alla vetrina).

Di solito mi accomodavo nel primo posto libero dentro la stanza del piano, che era quella che comunque preferivo. Niente male anche il materasso di fronte al piano, quello accanto alla scrivania su cui Formenti mangiava, poiché da quel punto d'osservazione ho potuto assistere alla seguente scenetta: una seria ed attentissima ragazza dai capelli rossi che se ne stava sdraiata sul materasso sottostante il pianoforte si è sfilata da sotto con grazia, nonchalance e tempismo perfetto, un attimo prima dell'esecuzione di Music For Piano, in cui Formenti esordisce mollando una pacca spaventosa sulla tastiera... Il gesto elegante, rapido, saggio e preventivo di quella ragazza mi è rimasto impresso...

Poi c'era l'altra stanza con la vetrina, dove di solito rimanevo se mi portavo da leggere delle cose. Però, dall'altro lato, anche quello più virtuale dello streaming, quando tornavo a casa e mi connettevo e ascoltavo – cucinando, facendo colazione o leggendo – come background e tappeto delle mie azioni quotidiane e dei piccoli accadimenti domestici. Lì era veramente nowhere e anche io mi trovavo nowhere. Eppure mi piaceva avere la certezza che lui sarebbe stato lì.

Più che di posto nello spazio ne farei comunque un discorso di relazione. Il posto migliore era quello abitato da altre persone con cui essere in empatia. Cioè il posto non lo decidevo io, ma il mio posto preferito dipendeva dalla sistematica relazionale di quel momento.

Q: Cosa avresti domandato a Marino Formenti?

A: Perché gli spartiti di Satie non li guarda mai mentre esegue In A Landscape fissando il pentagramma? È evidente che sa a memoria anche In A Landscape. Ma deve profondere una tale bellezza novecentesca – di un novecento ancora adolescente – leggersi una notazione di quel Cage che penso di comprendere e parzialmente conoscere la risposta. E poi forse anche questo fa parte del rituale della ripetizione.

Un'altra cosa che gli chiederei è che cosa sognava in quelle notti. Io ho avuto un'attività onirica impressionante...

Q: La performance ha avuto una sua narrazione interna? Oppure il primo giorno è stato come l'ultimo?

A: Posso dirti inizialmente cosa è successo a me. In realtà, verso la fine le cose sono un poco peggiorate. Ho perso forse la capacità di concentrarmi, in alcuni momenti. Di fatto ho iniziato ad attendere il vuoto che avrebbe seguito la fine di Nowhere. Iniziavo a pensare: "come farò senza quella For Bunita Marcus"? In effetti l'ultima esecuzione del brano di Feldman – più di un'ora di durata – eseguita il sabato, il giorno finale, dalle 21 passate, quindi con la certezza che sarebbe stata l'ultima cosa eseguita, l'ultimo atto di Nowhere, quella For Bunita Marcus è stato uno dei momenti più intensi della mia vita di ascoltatore.

Con il senso di poi, a questo proposito, perché kafkiano?, mi chiedo. Mi sono sentito come nelle ultime righe del digiunatore di Kafka, che è costretto a digiunare. Non lo vuole, né lo decide. Come mai non lo può evitare? "perché non riuscivo a trovare il cibo che mi piacesse. Se l'avessi trovato, non avrei fatto tante storie e mi sarei messo a mangiare a quattro palmenti come te e gli altri".

Oppure, come dice sempre Kafka, nel racconto Delle similitudini:

"Molti si lamentano che le parole dei sapienti siano solo similitudini che non si possono ahimè applicare alla vita d'ogni giorno, la sola che possediamo. Quando il saggio dice: "vai di là", non intende che si debba passare dall'altra parte della via – cosa che si potrebbe anche fare, se mettesse conto di andarci – ma intende qualche "di là" favoloso, qualcosa che non conosciamo. [...]

A questo punto uno disse: "Perché vi opponete? Se seguiste le similitudini, voi stessi diverreste similitudini, e quindi sareste liberi dal travaglio quotidiano"

Un altro disse: "Scommetto che anche questa è una similitudine".

Disse il primo: "Hai vinto".

Disse il secondo: "Ma purtroppo soltanto nella similitudine".

Disse il primo: "No, nella realtà; nella similitudine hai perduto".

19 Febbraio 2013