

Quando, nelle belle giornate di tarda primavera e di primo autunno, le finestre delle classi e dei corridoi restavano aperte, il suono degli strumenti su cui si esercitavano gli allievi arrivava a cento metri di distanza dall'edificio scolastico. Sembrava di sentire un'orchestra che si accordasse prima di un concerto. Ognuno eseguiva la sua parte senza badare agli altri e, si sarebbe detto, a loro dispetto quasi volendo sopraffarli. Talvolta i pezzi eseguiti erano frammenti di una qualche composizione, ma di solito si trattava dei consueti esercizi di routine – scale, passaggi, figure. Di qua il lamento del violino, di là la tromba e il corno, più in là ancora un fagotto accompagnato dal tamburo o dai timpani e, sopra lo strepito generale, la limpida voce del pianoforte. Per quanto sgradita all'orecchio, quella polifonia suscitava nell'ascolta-

tore, specie se pratico di musica o legato in qualche modo alla scuola, sentimenti e pensieri affettuosi: una sorta di sorridente condiscendenza e uno strano miscuglio di sogno e speranza. Sogno di perfezione, speranza di un riconoscimento. Nei monologhi di ognuno di quegli strumenti risuonavano infatti l'ambizione e il desiderio di eccellere. Quel continuo esercitarsi doveva produrre i suoi frutti: carriera, gloria e onori.

Si era a metà settembre, l'inizio dell'anno scolastico che, per noi allievi della terza liceo, era anche l'ultimo. Un anno, come sapevamo da tempo, molto diverso dai precedenti. Le materie di cultura generale, per non parlare dell'educazione civica, dell'istruzione militare e dell'educazione fisica, venivano relegate in secondo piano per cedere il primo posto alla principale disciplina coltivata in quell'«istituto di tipo artistico», come veniva chiamato quel genere di scuole. In sostanza si trattava di prepararsi all'esame di maturità. Da esso infatti – dal suo grado di difficoltà e dalla qualità delle esecuzioni –

dipendeva la sorte del licenziato: ossia se sarebbe stato promosso con lode, il che gli avrebbe permesso di accedere al conservatorio e diventare un vero musicista, o se, giudicato mediocre, avrebbe dovuto – dopo dodici anni di sfibrante allenamento – scegliersi un'altra professione. A seconda dello strumento suonato, il programma d'esame comprendeva o un concerto con orchestra, oppure brani di vario genere quali uno studio, una fuga, una sonata e uno «a piacere». Di solito la scelta dei pezzi avveniva prima ancora delle vacanze, in modo che durante l'estate gli allievi facessero in tempo a prenderci confidenza e, al rientro a scuola, non dovessero iniziare da zero; ma capitava anche che la scelta subisse delle modifiche o che non fosse ancora perfettamente definita. Tale era appunto la situazione mia e di Slavek B. – i due allievi affidati alle cure del professor Plater, docente di storia della musica e incaricato di uno dei corsi di pianoforte.

Il professor Adam Plater, ormai ultrasessantenne, era un insegnante, come suol dirsi, di

vecchio stampo. Proveniente da un'insigne e famosa famiglia, aveva ereditato dai suoi antenati caratteristiche patrizie riconoscibili sia dal suo aspetto esteriore sia dal suo modo di essere, di pensare e di esprimersi. Smilzo, il naso aquilino e la fronte smisuratamente alta, camminava eretto con la testa leggermente all'insù e, malgrado la miseria, vestiva con straordinaria eleganza. Scarpe lucidate a specchio, pantaloni grigio scuro dalla piega impeccabile, giacche di tweed rammentate con cura e al collo – come avrebbe potuto essere altrimenti? – un cravattino di seta a farfalla. La voce era bassa e armoniosa, lo sguardo penetrante. Ogni volta che si sedeva al pianoforte si rialzava leggermente le gambe dei pantaloni per evitare le borse sulle ginocchia.

A parte questo, era un bravo pianista diplomato con al suo attivo alcune onorevoli menzioni ottenute prima della guerra; possedeva una profonda cultura nel campo della storia della musica e delle vite dei musicisti e aveva il dono dell'eloquenza. Straordinariamen-

te vivace e avvincente quando parlava dei grandi compositori, delle loro prodezze creative e delle loro eccentricità biografiche, riusciva a monopolizzare l'attenzione anche trattando questioni d'altro genere, ossia argomenti di tipo astratto attinenti alla forma delle opere musicali, all'armonia e al contrappunto. Tutto ciò faceva sì che le sue lezioni di storia della musica godessero di un costante successo e che gli allievi lo stessero a sentire con un'ammirazione che rasentava l'adorazione. Aveva un innato talento d'attore e assistere alle sue lezioni era come andare a teatro.

Per il programma d'esame Slavek e io avevamo scelto opere molto simili, con la differenza che, essendo lui più bravo di me, le sue erano più difficili, soprattutto dal punto di vista tecnico. Ognuno di noi portava due studi di Chopin, un preludio e fuga di Bach, una sonata di Beethoven e un *impromptu* di Schubert. In giugno il professor Plater aveva approvato la nostra scelta; solo per *l'impromptu* – brano finale e facoltativo – aveva manifestato la sua

ben nota espressione di scetticismo consistente nel ruotare l'avambraccio con aria perplessa e schioccando nello stesso tempo la lingua. «Quanto a questo, si vedrà!» aveva commentato storcendo la bocca. Al nostro rientro a scuola in quell'assolato e torrido pomeriggio settembrino dopo due mesi di vacanze, saremmo stati informati del brano da suonare a conclusione dell'esame.

Avvicinandomi all'edificio scolastico salutato dal frastuono dei vari strumenti che si sopraffacevano a vicenda, cercavo di indovinare la decisione del professore. Ci avrebbe permesso di suonare l'*impromptu* che avevamo scelto, o l'avrebbe bocciato? E in tal caso, con quale altro pezzo l'avrebbe sostituito?

Quando entrai in classe Slavek, arrivato prima di me, stava già eseguendo il frammento di uno studio su cui, come del resto per tutti gli altri brani, si era esercitato durante l'estate. Il professore, in piedi accanto al pianoforte, fissava a testa china le dita che correvano sulla tastiera. Il mio silenzioso

ingresso non provocò reazioni: Slavek, che probabilmente non si era neanche accorto del mio arrivo, non smise di suonare e il professore, lanciata una rapida occhiata alla porta e fatto un frettoloso cenno di saluto, riprese a seguire con attenzione l'esecuzione dello *studio*.

– Discreto – fu il suo giudizio quando Slavek giunse alla fine. – Ma ancora un po' troppo impastato e con troppo pedale. Meglio suonare lento e chiaro, staccando distintamente ogni nota. E il nuovo venuto, che ci racconta? – disse, tendendomi la mano. – Come sono andate le vacanze? Ce l'hai fatta a padroneggiare quello che ti avevo assegnato?

– Un po' alla meglio, a grandi linee – risposi con un mesto sorriso. – Io vado lento.

– Alla meglio o non alla meglio, vediamo un po' che cosa hai combinato – e indicò con la mano il pianoforte. Slavek si alzò cedendomi il posto.

Eseguii il preludio di Bach.

– Sì, vedo... – sospirò il professore. – Ma anche così non è male.

Il resto della lezione fu dedicato agli esercizi di routine. Il professore sceglieva alcuni frammenti delle varie opere, ce li suonava spiegando che cosa se ne dovesse tirar fuori, dopo di che chiedeva a Slavek e a me di eseguirli a nostra volta.

– No, non così! – ci interrompeva irritato. – Non è quello che vi ho mostrato. Possibile che non lo sentiate?

Per sentirlo, lo sentivamo, ma, ahimè, sentire non bastava.

Alla fine della lezione il professore ci assegnò i compiti a casa: su che cosa esercitarci, in che modo e in quale successione. Prima di tutto, gli studi: «con costanza, fino alla noia» e «lentamente, non a tempo! Il tempo verrà dopo». Poi, Bach: stessa raccomandazione: «pari pari, calligrafico, seguendo il metronomo». Nella sonata di Beethoven dovevamo badare al «pensiero musicale, all'idea», a differenziare tra loro i temi e soprattutto le varie parti, a «ricordare i ritornelli» e a «far risaltare la drammaturgia». Per il momento non bisognava «riprodurre le opere per intero» e «testarne l'insie-

me», ma eseguirne i singoli frammenti e curare i dettagli. Certe sequenze di battute particolarmente complicate andavano ripetute fino allo spasimo, finché «non ci fossero entrate nelle dita e suonassero da sole».

– È tutto – concluse, tendendomi il diario degli esercizi. – E ora, al lavoro.

– E *l'impromptu*? – chiesi timidamente. – Lo suoniamo o lo eliminiamo? E in tal caso, che mettiamo al suo posto?

– Ah, già! Dimenticavo -. Sollevando un dito in segno d'assenso il professore prese la sua cartella e ne estrasse uno spartito. – Come brano facoltativo eseguirete entrambi il medesimo pezzo: la *Toccata in do maggiore* di Schumann. Voglio sperare che la conosciate.

– Certo – rispose Slavek.

– Difficile da morire – borbottai.

– Ma di grande effetto! In chiusura ci vuole qualcosa che faccia colpo sulla commissione, e questa va proprio bene. Per ora leggetevela con attenzione. Poi vi spiegherò ogni cosa.

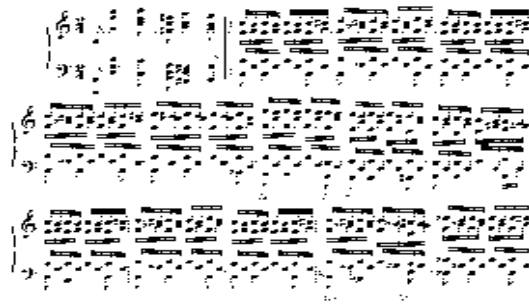
Secondo noi la *Toccata op. 7* del «sognan-

te Schumann», come usava chiamarlo il professor Plater, esulava dal repertorio nel quale scegliere un'opera «a piacere». Non si distingueva né per la tipica scioltezza dei lievi e lirici *impromptus* né per la sinteticità dell'intermezzo, della fantasia o della ballata. Vero e proprio *tour de force* dal punto di vista tecnico e con un solo breve motivo melodico, dava l'impressione di uno studio galoppante a rotta di collo, concepito a uso e consumo della mano sinistra con particolare accentazione sul quarto e quinto dito. Per trecento battute (che con il *da capo* diventavano quattrocento) vi martellava quasi ininterrottamente una serie di intervalli in sequenze di sedicesimi. Quella mitragliata a tempo di *allegro* ricordava a tratti una serie di scale per moto contrario, soprattutto per intervalli di terza e di sesta, o qualche altro esercizio con note che si «inerpicavano» sui gradini della scala musicale. Nel complesso la si sarebbe detta una sorta di esercizio di riscaldamento, un compendio pianistico delle principali difficoltà tecnico-ritmiche. A

parte i diteggi e le spaccate destinati a sciogliere la mano e a svilupparne l'agilità, conteneva un'ulteriore difficoltà, ossia una divergenza tra la parte di violino e quella di basso: se nella linea superiore l'accento cadeva normalmente sui punti forti della battuta, ossia sull'«uno» e sul «due» (si trattava infatti di un due quarti), in quella inferiore il ritmo era sincopato. Mentre la mano destra suonava: **ta-ta-ta-ta / ta-ta-ta-ta**, la sinistra faceva: **ta-ta-ta / ta-ta-ta** come in un *krakowiak* o in un *blues*. Coordinarle richiedeva una pratica eccezionale. Come se non bastasse, ogni tanto succedeva che quei ritmi contrari subissero brevi mutamenti anche per una sola battuta, oppure che tutt'a un tratto la frase melodica iniziasse alla fine e non all'inizio della battuta, introducendo una logica espressiva completamente nuova. A farla breve, la *Toccata* era più un'esibizione da circo, più un *tour de force* virtuosistico, più un numero d'alta acrobazia che un suggestivo pezzo capace di esprimere una vera profondità musicale.

*Toccata in do maggiore, inizio*

*Allegro*



– Scusi, professore... – osservai in tono di rimprovero all’inizio della lezione successiva. – In questo modo lei ci appioppa un nuovo studio spaventosamente difficile, al cui confronto Chopin diventa una bazzecola, e per giunta ce lo fa suonare alla fine del repertorio. Io non credo mica di farcela.

– Ce la farai, *devi* farcela – rispose il professore. – Chi non ce la fa purtroppo non sarà mai un vero pianista. Sai quanti anni aveva Schumann quando la compose?

– A giudicare dal numero dell’opera, poco più di venti.

– *Diciannove*, mio caro! Proprio come te. Quell’«op. 7» è un falso, apposto per convenzione molto più tardi. Certuni la ritengono addirittura la primissima composizione di Schumann, la sua vera opera prima. E, comunque, l’ha iniziata a diciannove anni, quindi *prima* delle *Variazioni «Abegg»*, ed è ufficialmente considerata uno dei suoi lavori giovanili, per non parlare degli *Studi su un tema di Paganini* o dei famosi *Papillons...* Quindi se Schumann è riuscito a *comporre* una cosa del genere a diciannove anni tu, alla sua stessa età, dovresti essere almeno in grado di suonarla – concluse il professore allargando le braccia come a dire: «Non se ne scappa».

– Fa presto, lei, a dire «devi» – replicai, scoraggiato da quelle informazioni. – Schumann aveva la divina scintilla, era un genio musicale!

– Giusto. Però il genio non è tutto o, per meglio dire, non infonde automaticamente l’a-

gilità meccanica. Credi forse che suonare gli riuscisse facile? Stava al pianoforte dalla mattina alla sera disperandosi di non avere la tecnica sufficiente.

– Ma com'è possibile che un musicista scriva un pezzo come quest'infernale *Toccata* senza avere una tecnica adeguata? – replicai timidamente. – Senza tecnica è impossibile creare cose del genere.

– Altro che se è possibile, e anche cose più difficili di questa –. Il professore si alzò e andò al pianoforte. – È qui che sta l'essenza, o il segreto, del genio. Il musicista compone con la testa e non con le dita, per quanto esercitate possano essere. Le dita non fanno che registrare quello che detta la testa. Quanto poi a costringere le dita a eseguire quello che si ha in testa... questo è un altro paio di maniche! Lì non ci sono santi, c'è solo da studiare, studiare e studiare. Anche lui ha dovuto imparare, come tutti noi... C'è addirittura chi pensa che Schumann abbia creato la *Toccata* per se stesso, come un esercizio per migliorare la tecnica.

A quel tempo non sapeva ancora che avrebbe fatto il compositore, o principalmente il compositore. Lui voleva semplicemente sfondare come virtuoso... Ma basta con le chiacchiere e veniamo al sodo. Per cominciare ve la suono io, tanto per darvene un'idea, dopo di che ve ne spiego gli aspetti salienti – e, senza un attimo di esitazione, attaccò i primi accordi.

Nell'esecuzione del professor Plater la *Toccata* scorreva regolare come un orologio e il suo ritmo, a base soprattutto di sedicesimi, ricordava un treno, anzi una locomotiva che corresse a tutto vapore.

Plater suonava con straordinaria scioltezza. Si vedeva che conosceva quel pezzo da un'infinità di tempo e che ne padroneggiava a fondo ogni parte. Era talmente calmo e sicuro che di tanto in tanto sollevava lo sguardo dalla tastiera lanciandoci un'occhiata come a dire: «Vedete? Suona da sola. Io non faccio nulla, sono le mie dita a suonare da sole». Oppure guardava fisso davanti a sé con una faccia immobile non meno impressionante dello



sguardo di prima. La sua espressione immota cambiava solo due volte: allo sporadico arrivo delle quattro battute del *leitmotiv* e quando, più o meno a metà brano, risuonava in *staccato* – prima *in minore* e poi *in maggiore* – una splendida frase, l'unica vera melodia di quel pezzo nato per allenare le dita. A ogni ripetersi del *leitmotiv* il professore muoveva le labbra canterellando silenziosamente, mentre all'apparire dell'incantevole melodia sollevava leggermente la testa con un mesto sorriso.

Era uno strano spettacolo. Sotto quella che avrebbe dovuto essere una dimostrazione di tecnica pianistica si intuiva qualcosa di più, anche se era difficile dire che cosa. Qualcosa di attinente a un altro ordine e di inespriabile a parole. Quell'impressione, evidente soprattutto nel finale, ci colpì soprattutto quando il professore, terminato di suonare, chiese all'improvviso:

– Allora: avete capito?

Seguì un momento di silenzio. Slavek sembrava avvilito.