



G I N A G U A N D A L I N I

LUCIANO PAVAROTTI

IL TRIONFO DELLA VOCE



Curcio Musica



S O M M A R I O

Premessa	7
Sei anni di vocalizzi	10
La mia letizia infondere”	41
Big P	71
Una fama planetaria	93
I personaggi	108
Ricordano...	251
Bibliografia consultata	270
Ringraziamenti	273

GINA GUANDALINI

LUCIANO PAVAROTTI

IL TRIONFO DELLA VOCE

Ciao... campione.

*Quante volte mi hai chiamato così
ma il vero campione eri tu,
quante volte mi hai detto grazie
ma la tua generosità non aveva limiti,
quante volte mi hai chiamato «ciccio baciccio»
e io scoppavo a ridere guardandoti
e divertendoci come due bambini,
prendendoci anche in giro in dialetto
a New York, a Londra, a Parigi, a Modena.*

Adesso sono svuotato e orfano.

*Spero che San Pietro ti accolga
con una punta di parmigiano e una bottiglia
di lambrusco ben ghiacciato come piace a te,
e che il coro degli Angeli ti dia retta e sia intonato
per un ennesimo grande recital dell'Universo.*

The show goes on.

At voi bein.

Zucchero

LUCIANO PAVAROTTI IL TRIONFO DELLA VOCE

di Gina Guandalini

Prima edizione

PAROLE TRA LE NOTE settembre 2008

Redazione: Serena Daini

Clarissa Monnati

Supervisione redazionale: Simona Casciano

Grafica e impaginazione: Massimiliano De Ritis

Art director: Mauro Ortolani

Direzione editoriale: Cristina Siciliano

Archivio fotografico: Archivio **DU**foto

Foto di scena: Proprietà Fondazione Teatro dell'Opera di

Roma – Archivio storico

Locandina Idomeneo: Collezione Guandalini

© 2008 Curcio Musica S.r.l.

© 2010 Curcio Musica S.r.l.

via della Rustica 117, 00155 Roma

www.armandocurcioeditore.it

info@armandocurcioeditore.it

Tutti i diritti sono riservati, incluso il diritto di riproduzione integrale o parziale in qualsiasi forma attuale o futura.

ISBN 978-88-95695-05-1

Foto in copertina

Getty Images / Hulton Archive / Andrea Blanch

PREMESSA

«Voglio essere ricordato come un cantante d'opera» ha dichiarato Luciano Pavarotti negli anni Novanta.

È stato un uomo, un tenore, un interprete, una star internazionale. Diverse le trasformazioni nella sua vita, ma il nucleo era uno solo: il giovane contadino emiliano che vive all'ombra del padre e che intuisce, indaga, studia la propria voce, impara a usarla per esprimere e comunicare.

Negli anni Novanta si fa strada il fenomeno mediatico. Ai critici e agli intellettuali italiani ha sempre dato molto fastidio il crossover, ovvero l'interesse da parte di un musicista «serio» per un repertorio apparentemente distante dal suo come quello del pop, del rock o della musica leggera. Lo hanno fatto con disinvoltura tutti i più grandi cantanti – Caruso, Tito Schipa e Richard Tauber, tenore, musicista e compositore – eppure a ogni annuncio di un concerto simil-rock di Pavarotti, di un disco non operistico, i critici più esigenti gliel'hanno fatta pagare. Si comincia, già alla fine degli anni Ottanta, a scrivere di Pavarotti come di un esecutore irrimediabilmente guastato e «corrotto» dalle

attività «altre» a cui si dedicava, come di un «ex artista» dell'opera lirica. La disapprovazione diventa retroattiva: si dà al rock? Piace alla massa? Non è mai stato un grande cantante.

Nel dicembre 1996 assisto a diverse recite di una sua *Tosca* ancora molto ben cantata al San Carlo di Napoli. Nel mio palco due giovanotti evidentemente lombardi sono silenziosi, disorientati. Nell'intervallo li invito ad ascoltare con attenzione come il tenore smorzerà e «filerà» le note in “O dolci mani”, nel duetto con Tosca dell'ultimo atto. È un momento di vero grande canto e all'uscita i due giovanotti sono d'accordo con me.

L'ennesima cattiveria arriva il giorno dopo la morte del tenore. Il recensore del *Corriere della Sera* – di cui non faccio il nome – nel necrologio lo accusa di non aver mai imparato a tenere il ritmo, di essere stato un muezzin del canto.

Mi fa riflettere che la dirigenza di un quotidiano come il *Corriere* abbia fatto pubblicare in prima pagina l'ingiusta offesa: lo avrebbe fatto per Caruso nel 1921, per Gigli nel 1957, per la Callas nel 1977? Anche questi artisti ebbero nemici. Come dice il mezzosoprano americano Marilyn Horne «ti rendi

conto di non vivere nell'età d'oro del canto quando registi, scenografi e costumisti ricevono più attenzione degli esecutori. Si sta togliendo importanza al grande canto, intenzionalmente o meno. I critici sanno parlare solo della concezione dello spettacolo, e citano i cantanti in poche righe alla fine».

SEI ANNI DI VOCALIZZI

«Hans Castorp, davanti
a quello spettacolo, ricordò
il giorno in cui aveva sentito cantare un tenore
italiano di fama mondiale, dalla cui gola
si erano riversate arte e forza corroboranti nel
cuore degli uomini.»

Thomas Mann, *La montagna incantata*

Luciano Pavarotti nasce a Modena il 12 ottobre 1935, e la sua città natale è stata senza interruzione residenza e punto fermo della sua vita: agli amici e ai conoscenti diceva sempre che quella piccola grande città ha un calore che non può lasciare indifferente, e che ogni pittore la vorrebbe dipingere.

Prospera, agiata, dinamica e cordiale, Modena è ben posizionata nella fertilissima e piattissima terra emiliana. Terra di nebbia d'inverno e di zanzare d'estate, il turismo ignora in genere il suo passato storico e artistico, che è complesso e prezioso. Durante e dopo il funerale di Pavarotti il Duomo di Modena, capolavoro del romanico e patrimonio artistico dell'umanità, ha acquistato visibilità planetaria. Modena,

poi, ha dato i natali a molti personaggi famosi a livello nazionale e internazionale: Enzo Ferrari e Francesco Guccini sono i primi che vengono in mente, seguiti dal giornalista e scrittore Arrigo Levi, il suo collega Guglielmo Zucconi (padre di Vittorio), Panini, il re delle figurine, il grandissimo cartoonist Paul Campani, Mirella Freni, sorella di latte e collega di Luciano. Inoltre, in questa città si è da anni “trapiantata” Raina Kabaivanska, soprano di origini bulgare.

Ha scritto il grande giornalista romagnolo Vittorio Emiliani: «Luciano è stato uno dei pochi italiani che, come il conterraneo Enzo Ferrari, abbia avuto corso in tutto il pianeta nel girone dei più talentuosi, dei più amati e acclamati».

Nella vita di Luciano il padre Fernando, di corporatura esile rispetto al figlio e di professione fornaio, appare decisivo: aveva una splendida voce di tenore e avrebbe potuto fare una carriera straordinaria se solo l'idea di salire su un palcoscenico non l'avesse terrorizzato. Questa la versione ufficiale della famiglia. In realtà, Fernando Pavarotti – che canterà qualche piccola parte nelle sue registrazioni – crea intorno a Luciano una preziosa

rete di riferimenti canori. Cantare vuol dire saper ascoltare i grandi tenori, saperli valutare, estasiarsi o rabbrivire all'acuto, alla parola. In mancanza di una solida preparazione musicale l'orecchio e la mente devono essere sempre vigili. Fernando ha davvero un ruolo importante, incita il figlio a resistere, a fare sempre meglio: «se non ti butti» gli diceva, «se non vinci le inibizioni, il mondo non ti abbraccerà».

Nell'appartamentino alla periferia di Modena la vita scorre serena: il piccolo Luciano è l'unico maschietto a nascere in quell'edificio dopo dieci anni di femminucce e cresce estroverso e vivace, circondato da donne – mamma Adele, nonna Giulia, la sorella Gabriella, la zia e le vicine – che fanno a gara a viziarlo. Alcune foto ce lo mostrano a tre anni inaspettatamente magrolino, con gli occhi scuri un po' attoniti, grossi fiocchi bianchi sotto il mento e le ghette che il tenore ha definito, senza dare spiegazioni, «il costume».

Luciano corre, gioca, mangia e non pensa al futuro; si precipita a giocare a pallone nel campo sotto casa, poi corre a cena dalle prime persone amiche che lo invitano. Nella sua infanzia sono quotidiane le mangiate non già

di tortellini (piatto festivo, obbligatoriamente in brodo), ma di maltagliati con i fagioli, di minestra di «terdura» (pasta all'uovo tritata finemente), di pasta condita con il sugo degli arrosti. I salumi, strepitosi, non hanno bisogno di venire da Parma, la campagna modenese ne produce a iosa. L'insalata si condisce con la gloria dei modenesi, l'aceto balsamico (i nonni avevano tutti l'acetaia in solaio, con i vascelli o botticelle in dimensioni sempre più piccole); non va nel risotto, sulle fragole o sul parmigiano (che in Emilia è «il grana»). Luciano gusta tante altre cose, come il pane strepitoso, mai insipido o acquoso o cellofanato, magari fritto a forma di piccole losanghe (lo gnocco fritto modenese), perfetto con salumi e grana (gli intenditori lo mangiano freddo, la mattina dopo, nel caffelatte). Oppure spalma di lardo al rosmarino le piccole tigelle rotonde, cotte sulla piastra, e i borlenghi, incrocio tra la piadina e la crêpe. Altra specialità di Modena è il fritto misto, dolce e salato: la crema (quella pasticceria gialla, molto soda, tagliata a cubetti che si rotolano nell'uovo e nel pangrattato), le mele e le pesche, i frittellozzi di farina di castagne. C'è anche il bensone, focacciona dolce, gialla di uova, coperta di granella di zucchero (una volta

era semplice, oggi è farcito di marmellata di amarene brusche, aspre). Luciano tutte queste cose le adora, e le mangia smisuratamente. In seguito si appassionerà al lambrusco, il vino rosso generoso e frizzante nello stesso tempo, e se lo porterà appresso in tutti i teatri del mondo. C'è ancora chi si chiede perché, ritrovandosi a Dublino, a San Francisco, a Losanna, e poi tornando a casa, si butti su questo cibo meraviglioso. «Canto solo se sono felice, e per essere felice devo mangiare».

Mangiare e cantare. La radio porta in casa Tito Schipa, angelo dal canto raffinato e «alitato», Beniamino Gigli, il più popolare, dal timbro di miele e dal piglio tribunizio, Ferruccio Tagliavini, che imita il timbro di Gigli con grande perizia tecnica. Senza riflettere, a squarcia-gola, Lucianino li imita. Sale sul tavolo – dopo che ha cantato suo padre, naturalmente – e si esibisce in “La donna è mobile”. Ha un mandolino giocattolo con cui ama esibirsi nel giardinetto condominiale e alla fine dello spettacolo i vicini gli buttano caramelle.

La guerra entra nella vita degli italiani senza consapevolezza, senza preparazione. L'angoscia dilaga a partire dal 1943, con l'inizio dei

bombardamenti alleati. La famiglia Pavarotti sfolla non lontano, a Gargallo, un paesetto vicino a Carpi (la cittadina dove il tenore farà il suo debutto in *Rigoletto*). Marzabotto è vicina. Spparatorie e stragi sono esperienze che Pavarotti vive da bambino, così come i racconti delle atroci rappresaglie naziste, come l'orribile esperienza degli impiccati che pendono dagli alberi, con cartelli al collo dalle scritte minacciose in un italiano stentato.

In compenso la vita in campagna gli è del tutto congeniale, e a otto anni Luciano decide che da grande vuole fare l'agricoltore. Il lavoro dei campi, la cura degli animali, la vista di quell'orizzonte verde e piattissimo lo entusiasmano: «Per quanto io mi inoltri nelle sfumature dei semitoni di Rossini o nelle caratterizzazioni verdiane, mi resta un lato innegabilmente contadino».

L'arrivo degli americani riempie il Nord Italia di una gioia delirante: «Ci hanno liberato non solo dai tedeschi, ma anche da noi stessi» osserva Pavarotti.

Con la pace, Modena torna alla normalità. Luciano frequenta la scuola media (studia pochissimo, ma va piuttosto bene) e riprende il canto. Il padre lo porta con sé nel coro della

chiesa di San Geminiano, patrono della città: il futuro tenore ha una voce ovviamente bianca, di contralto, e si limita al canto d'assieme. L'unica occasione in cui si esibisce da solo è angosciata, perché sostituisce un ragazzo soprano e le note alte gli danno «un senso di strangolamento. Ma ogni tanto entro in San Geminiano, per dare un'occhiata e ricordare...».

Le difficoltà non mancano nella sua vita: a dodici anni una paralisi con febbre altissima costringe Luciano a letto; il medico non sa cosa fare, il prete viene a somministrargli l'estrema unzione. Poi, come per miracolo, guarisce. «Se mi era concesso di restare vivo, allora volevo essere veramente vivo» ripeterà negli anni a venire. L'insperata grazia rafforza in lui il gusto della vita, la consapevolezza che ogni semplice piacere quotidiano va vissuto fino in fondo, talvolta fino all'esagerazione.

Agli inizi della carriera un fatto sconvolge la sua famiglia: si ammala gravemente il piccolo nipote, figlio della sorella Gabriella. Franca Valeri, che è a Verona quando all'Arena il suo compagno, il direttore Maurizio Rinaldi, dirige un balletto e Luciano canta *Un ballo in maschera*, lo frequenta tramite un'amica

comune ed è testimone del suo dolore: «Gli veniva da piangere mentre eravamo a tavola». Nel 1975 la depressione coglie Pavarotti e lo disorienta. Nulla gli dà più gusto o felicità, è stanco di tutto. Tornando in patria per Natale dagli Stati Uniti, però, il suo aereo si schianta nella fase di atterraggio a Malpensa e si spacca in due: Luciano è tra i superstiti, riesce a saltare giù dal rottame e aspetta i mezzi di salvataggio per più di un'ora nella nebbia e nel freddo. Il pericolo corso e lo scampo lo curano definitivamente da ogni pensiero opprimente.

Nel 1984 la figlia Giuliana si ammala di miastenia e solo delle cure tempestive e un intervento chirurgico la salvano. Tre anni dopo è il tenore José Carreras ad ammalarsi gravemente: «La notizia che José aveva la leucemia spinse subito Luciano ad agire» ricorda il suo agente americano Herbert Breslin. «Nelle crisi è magnifico. Chiamò il medico di San Francisco che aveva affrontato il problema di sua figlia. Non so quanto quello abbia potuto fare, ma Luciano ha fatto capire chiaramente di essere presente. Chiamava José ogni giorno, offrendosi di aiutare in tutti i modi».

Infine è noto che nel 2003 Nicoletta Mantovani, seconda moglie di Pavarotti, ha dato alla luce due gemelli, dei quali il maschio, Riccardo, è nato morto.

Fernando porta il figlio adolescente con sé nella Corale Rossini, un complesso di dilettanti. Si prova, si canta, soprattutto ci si riunisce davanti a un lambrusco per discutere e sviscerare le interpretazioni operistiche viste al Teatro Comunale di Modena o ascoltate alla radio.

Luciano non è un loggionista, non fa lunghe code per entrare nei posti più economici del Comunale. Se salta fuori un biglietto benissimo, se no è altrettanto contento di giocare a calcio e a pallavolo, ascoltare la radio, uscire con gli amici. La vera fanatica dell'opera è Mirella Freni, che è stata sorella di latte, come si diceva, di Luciano quando le loro madri, lavorando in una manifattura di tabacchi, non potevano allattare.

Il 3 febbraio 1955 Mirella debutta sul palcoscenico operistico della sua città in un ruolo che rimarrà suo per sempre, quello della soave e ingenua Micaela, la rivale perdente di Carmen nell'omonima opera di Bizet. Ha

già sposato Leone Magiera, giovane pianista e musicista modenese appassionato di canto. In prospettiva storica, la Freni è una mini-Tebaldi: mini solo per il fisico minuto e per il volume di voce meno prorompente di quello di Renata. Spontanea, furba, vivace, dalla voce fresca e dolce, Mirella ha in comune con Luciano una musicalità naturale, non coltivata. Negli anni Sessanta e Settanta saprà proporsi come interprete esemplare in ruoli di «piccole donne» – grazie anche all’entusiasmo del maestro von Karajan – per il suo timbro e il suo modo di cantare: in prima fila Mimì della pucciniana *Bohème*. Luciano sarà, per infinite volte, il co-protagonista ideale.

Una coppia storica, una fraterna amicizia, durata tutta la vita. La Freni piangerà durante il funerale di Luciano. La confidenza che c’era tra loro gli permise, all’indomani del debutto di Mirella in un ruolo spigoloso e impegnativo come quello dell’Aida di Verdi, di telefonarle per dirle con brutale franchezza: «No, non è mica per te quella roba! E i costumi dove li hai presi, alla Standa?». La diva internazionale per lui è semplicemente «la Nana», la bimba con cui ha condiviso studi, speranze e trionfi.

Nel 1954, Pavarotti partecipa a un programma di dilettanti diffuso esclusivamente a Modena e provincia. Canta “Nessun dorma” dalla *Turandot* di Puccini, esperienza questa che anticipa di un ventennio l’uso abilissimo che il divo Pavarotti saprà fare del mezzo televisivo. La sua performance è un’esperienza che Leone Magiera, telespettatore dapprima distratto poi coinvolto ed eccitato, non dimenticherà più: «La voce di quel ragazzo squillava nitida e argentina. Laddove la linea melodica comincia a inerpicarsi pericolosamente sulle vette del pentagramma acquistò maggior timbro anziché accusare difficoltà, e l’acuto finale venne raggiunto e tenuto a lungo in piena scioltezza. I televisori venduti fino allora a Modena saranno stati sì e no qualche decina: provavo l’eccitazione di chi assiste a un evento eccezionale senza rendersene pienamente conto. Quella voce così fresca e spontanea mi aveva causato una scarica di adrenalina che stentai qualche ora a riassorbire».

Nel 1955 la Corale Rossini va a Llangollen nel Galles per partecipare all’annuale Eistedfodd, importante festival internazionale di cori dilettanti. In questa occasione vincono i modenesi e Luciano dichiarerà sempre, con una

certa dose di verità, che il più grande trionfo della sua vita è stata proprio quella vittoria. Quarant'anni dopo sarà accolto dai gallesi con entusiasmo delirante per un concerto solistico in quello stesso paese.

Il direttore della Corale Rossini, Livio Borri, è anche direttore del coro del Teatro Comunale: per questo motivo, quando la Freni torna a cantare al Comunale in una replica del *Mefistofele* di Arrigo Boito, nel coro, fondamentale in quest'opera, c'è anche la Corale Rossini, capitanata da padre e figlio Pavarotti. Il contributo di quelle due voci è meraviglioso, e il pubblico chiede a suon di applausi il bis di tutto il prologo.

Dal dicembre 2007 quel teatro si chiama Teatro Comunale Luciano Pavarotti.

Alla fine delle magistrali, Luciano, incoraggiato soprattutto dalla madre, decide di studiare canto; è una scelta che economicamente non lo appaga molto, ma le sue esigenze sono modeste: una piccola somma per giocare a briscola con gli amici, l'uso di una motocicletta due o tre volte d'estate, per andare sulla riviera romagnola con la fidanzata Adua.

Pavarotti ha diciotto anni e si è già «messo sul

serio» con una coetanea carina e vivace, Adua Veroni, conosciuta a una delle numerose riunioni canore. La ragazza non è un gran che come soprano – non ha né una sicura intonazione né una vera passione per l’opera –, ma Luciano ha visto in lei altre qualità: «Per via di una divergenza di opinioni», ricorda Adua, «ci siamo tolti il saluto per un anno e mezzo, ma poi ci siamo messi insieme».

Luciano ha diciannove anni quando va a farsi sentire – o meglio, suo padre lo porta – dal tenore Arrigo Pola (che esordì come suonatore di tromba), famoso soprattutto per la *Traviata* interpretata a Parma nel dicembre 1951 accanto alla Callas. Pola, colto di sorpresa dalla bellezza del materiale vocale del diciannovenne, è entusiasta e accetta di insegnargli a cantare gratis.

A stimolare in lui la passione per l’opera lirica sono anche in quegli anni i film di Mario Lanza, aitante tenore americano di marcate origini italiane (si chiama in realtà Alfred Coccozza), che gira otto film musicali prima di morire di infarto a Roma a soli trentotto anni. Luciano va a vedere con gli amici *Il grande Caruso* (1951), *Da quando sei mia* (1952), *Il principe studente* (1954, solo doppiaggio dell’attore

Edmund Purdom, dal musical di Sigmund Romberg del 1924), *Serenata* (dal romanzo, qui molto edulcorato, di James Cain, 1956), *Arrivederci Roma* (1958, con Renato Rascel e Marisa Allasio), *Come prima* (1959).

Questi colorati «musicarelli» lo fanno sognare: «Nessuno ha fatto più di Lanza per la lirica, sia attraverso i film, sia attraverso i dischi» affermava. «Ha divulgato enormemente l'opera. Tutti i miei amici, anche se prima non amavano l'opera, per merito suo hanno cominciato a conoscerla e ad apprezzarla».

Un altro film che Luciano ricorda della sua prima giovinezza è *Sangue e arena*, con Tyrone Power e Rita Hayworth, del 1941: a ben vedere, un mélo strappacuore in cui la bellissima perfida – una specie di Carmen – prende la chitarra e canta.

Nel 1980 Luciano andrà a Hollywood a girare anche lui un film, *Yes, Giorgio*. Il progetto nasce male: durante le riprese il regista Franklin Schaffner (*Il pianeta delle scimmie, Patton, Papillon*) e lo sceneggiatore Norman Steinberg (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*) non avevano ancora capito che taglio dare alla storia. Un tenore italiano perde la sua voce e si fa curare da una graziosa laringoiatra americana,

Kathryn Harrold (l'ultima scelta dopo che Candice Bergen, Goldie Hawn, Sally Field e Sigourney Weaver avevano rifiutato), della quale si innamora.

Al pubblico il soggetto cinematografico non piace: al flop costato 18 milioni di dollari (il film ne incassa solo uno) ha contribuito anche una pubblicità sbagliata. Mentre le folle facevano la fila per sentire cantare Pavarotti negli stadi, la MGM presentava *Yes, Giorgio* come commedia sentimentale, l'unica cosa che il suo protagonista non era in grado di interpretare. Sarebbe stato meglio, sostiene Breslin, usare la frase «Venite a sentire il più grande tenore del mondo» – dato che nel film Pavarotti canta per più di mezz'ora.

Arrigo Pola constata immediatamente che il giovanotto, per quanto musicalmente incolto, ha un'intonazione perfetta. Per sei mesi lo costringe a vocalizzare e a lavorare sulle vocali, per educarlo all'emissione e alla pronuncia. Poi un anno di scalette, scale, arpeggi e vocalizzi: «Era un alunno meraviglioso, lavorava con grande intelligenza. Non ci si stancava a fargli da maestro, imparava tutto in fretta» ha sempre ricordato. «Era appassionatissimo al nostro

lavoro, attentissimo alla chiarezza della dizione, musicalissimo per istinto. Dopo due anni aveva due ottave di voce ben sistemate, così potemmo dedicarci a espanderla gradualmente nell'acuto e nel grave. Non ho mai forzato la sua voce a fare quello che la natura non permette.»

Pola esige prima di tutto che si emettano le note con chiarezza, senza mugugni o «strisci», senza che il suono entri, come si dice in gergo, «dalla porta di servizio».

«Ci sono molte cose che un diciannovenne preferirebbe fare piuttosto che stare fermo in piedi a cantare all'infinito scalette e a, e, i, o, u», ricordava Luciano. Ma è proprio questa noiosa routine quotidiana, che all'epoca d'oro del belcanto era indispensabile ai grandissimi castrati e a tutti i veri virtuosi, che gli fornisce la più preziosa delle basi tecniche.

Qui va assolutamente smentito un luogo comune che non vuole morire: quello della voce di Pavarotti «dono di Dio» o «baciata da Dio», che sarà ripreso e ampliato negli anni dell'idolatria americana. Il canto di Luciano, come quello di tutti i massimi della storia della vocalità, è invece un misto inestricabile di doti naturali e doti acquisite con una tecnica ferratissima.

Certo c'è l'eredità genetica, il bel colore luminoso del padre Fernando; c'è l'ampiezza del torace e la muscolatura atletica del diaframma, rinforzati dalla pratica sportiva, che gli consentono uno straordinario controllo del fiato. La laringe è solida e di alta qualità, il cranio ben risonante. Secondo il critico francese Jean Cabourg, Pavarotti possiede «una mascella impressionante, spalancata nella posizione del sorriso carnivoro», che «completa un insieme fonico eccezionale». Ma c'è anche e soprattutto l'addestramento accanito dell'antica scuola italiana.

Nel frattempo Luciano diventa supplente alle elementari; per due anni scolastici cerca di insegnare a ragazzini indisciplinati ginnastica, pallavolo, pallamano e calcio. Lo odia come lavoro, ma è lì che trova il contatto per un altro mestiere, quello dell'assicuratore: con l'avallo e la notifica della scuola stessa, va a suonare – all'ora di pranzo – alla porta delle famiglie degli alunni. Crede nelle ragionevoli polizze che propone, è un venditore eloquente, come dimostra un episodio del 1975. In quell'anno, Luciano è la superstar di una grande tournée del Metropolitan Opera di New York in Giappone: con lui ci sono Joan

Sutherland, Marilyn Horne, Franco Corelli, Robert Merrill. L'atmosfera che accoglie la tournée non è particolarmente cordiale, i giapponesi hanno dubbi sul valore del Metropolitan. Poco prima di un'intervista televisiva di gruppo il *general manager* Schuyler Chapin avverte gli artisti che le domande saranno probabilmente maliziose o ostili: «Luciano mi disse di non preoccuparmi. Quando toccò a lui, diventò il portavoce più eloquente che il Met potesse desiderare; alla fine non c'era un occhio asciutto nello studio». Una conferma dell'intelligenza e della capacità di comunicare e persuadere che gli erano proprie.

Con il suo lavoro di assicuratore comincia a guadagnare benino e può lasciare l'insegnamento: ma ci sono priorità a cui non rinuncia. Tutte quelle chiacchiere persuasive forzano le corde vocali e la scelta si rende inevitabile: Pavarotti lascia una professione promettente per tornare a fare lo studente di canto a tempo pieno.

Leone Magiera, che ha solo un anno più di lui, gli fa da preparatore musicale. Nel 1990 pubblicherà il libro più bello e acuto su

Pavarotti, quello che ogni studente o semplice appassionato di canto dovrebbe conoscere: *Metodo e mito, Luciano Pavarotti*. «Mi resi presto conto» ricorda Magiera, «delle sue resistenze psicologiche a piegarsi alle ferree regole del solfeggio, che la sua musicalità nativa non poteva, e forse non doveva, essere completamente imbrigliata». E negli anni di piena carriera, quando il compito di consigliere-preparatore di spartiti di Magiera era assiduo e instancabile, Luciano non finiva di sorprenderlo: «Se ne veniva fuori con certe trovate interpretative alle quali io, per esempio, non avrei mai pensato. Aveva un orecchio incredibile e sapeva per istinto come avrebbe dovuto essere cantata una frase; lo sentiva. E aveva ragione lui quasi sempre».

Intanto papà Fernando decanta al figlio l'assoluta eccellenza di Beniamino Gigli come modello vocale e interpretativo. Un giorno Luciano lo provoca: «Guarda, papà, che è arrivato uno che canta anche meglio» e si prende uno scappellotto. Si riferisce a Giuseppe Di Stefano, tutto concentrato sulla parola, incurante delle regole tecniche, generoso, ammaliante.

Proprio Luciano lo ammira? Luciano che ha

passato sei anni a fare vocalizzi e canta coperto e chiuso e ha acuti tra i più facili nella storia del tenorismo? Luciano che basa la sua carriera sulla sicurezza data dalla tecnica?

«Di Stefano canta la verità», dichiarerò – con un po' di esagerazione – per tutta la vita. E sarà sempre suo amico e ammiratore. Diciamo allora che fra i due oggetti del contendere, Beniamino e Pippo, il terzo, Luciano, gode. Ecco che cosa scriverà nel 1981 uno dei critici più influenti, Harold Rosenthal, direttore del mensile londinese *Opera*, a proposito di un suo recital: «Pavarotti non è un cantante particolarmente sottile, ma come Gigli sa produrre tutta la gamma delle emozioni semplicemente spalancando e/o assottigliando quel suo notevole organo vocale. Non ricordo di avere mai goduto di un canto così caldo e mediterraneo dai tempi del giovane Giuseppe Di Stefano».

Questa contrapposizione tra sicurezza e splendore della voce da un lato ed esaltazione della parola e della recitazione dall'altro, tra canto di scuola e canto d'istinto, accompagna la storia dell'opera. Sono pochissimi gli interpreti operistici che possano vantare ambedue le caratteristiche o che riescano a combinarle in qualche fase, spesso breve, della loro carriera.

Nell'agosto 1956 Di Stefano canta *La Gioconda* all'Arena di Verona (oggi un ascolto attento ci fa capire che già da diversi anni aveva lo zenith vocale alle spalle). Autobus di aficionados partono da tutto il Nord Italia per andare ad acclamarlo, anche da Modena; al ritorno, a notte alta, tutti cantano. Per uno studente modenese di medicina, Umberto Boeri, che è della comitiva, la voce di Luciano sembra una delle tante belle voci che rallegrano il rientro notturno. Più di dieci anni dopo, al Metropolitan di New York, la sua amica Mirella Freni gli presenterà Luciano Pavarotti, e solo allora Boeri collegherà il tenore già celebre in America al giovanotto di quella notte in pullman. Luciano e Umberto diventano grandi amici, uno di quegli amici ai quali il cantante non si fa scrupolo di telefonare alle due di notte per chiacchierare.

Nel 1957 Pola deve partire per il Giappone, dove è già celebre. Il suo allievo allora prova a farsi accettare da Ettore Campogalliani, illustre musicista e docente di Mantova; va insieme a Mirella Freni Magiera sull'utilitaria di lei. Egli accetta entrambi all'istante e

a Luciano fa un forte sconto perché i coniugi Magiera gli fanno capire che altrimenti non potrebbe permetterselo. Anche questa scelta sarà vincente.

I quattro anni di lavoro assiduo con questo illustre esperto, che ha già preparato Renata Tebaldi, Carlo Bergonzi e Renata Scotto, potrebbero sembrare una lunga fase di stallo, e invece è qui che Luciano Pavarotti, studente curioso e tenace, perfeziona la tecnica vocale che lo renderà superiore a quasi tutti i cantanti uomini che calcano le scene del dopoguerra. Con Campogalliani sviluppa l'appoggio della voce sul diaframma; laringe, cranio e bocca vengono indagati come un complesso meccanismo che contiene la chiave del canto facile e scorrevole.

Il maestro esige dall'allievo una lettura esatta delle indicazioni agogiche della partitura, ossia tutte le minime variazioni di tempo (accelerando, rallentando, stentando, fermata, rubato e così via) che il compositore esige per rendere espressiva la frase musicale. Insiste anche sul perfetto legato, cioè sull'emissione lineare e omogenea del suono dalla prima all'ultima nota, senza strappi e sussulti, di cui Gigli è un esempio preclaro. Tutte caratteristiche del

canto che si possono ottenere solo basandosi su fiati ampi e perfettamente controllati.

In questa fase dello studio, Luciano impara inoltre a esplorare e a mettere in pratica il passaggio di registro, ossia la tecnica con cui si emettono in modo corretto le note che collegano il registro grave con quello centrale e quello centrale con il settore cauto. Negli anni Settanta, al culmine della gloria operistica, dichiarerà che «bisogna vocalizzare mezz'ora tutti i giorni, mi-fa-fa diesis-sol, se non gira lì la voce è finita».

Nel marzo 1981 Pavarotti e due fenomeni di tecnica vocale, il soprano australiano Joan Sutherland e il mezzosoprano americano Marilyn Horne, spiegheranno proprio la pratica – complessa e fondamentale – del sostegno del fiato e del passaggio di registro nel corso di un'intervista che fa seguito a un entusiasmante concerto a tre. La Horne ricorda che «qualcuno alla televisione decise di tagliare quella sezione perché sforava con la diretta del concerto. Avevano i consigli vincenti, “dritto dalla bocca del cavallo”, come diciamo in America, e hanno tagliato tutto per accontentare le esigenze del prime time!».

Luciano è, dei tre, quello che ha trovato più

facile in assoluto scoprire e mettere in pratica il passaggio di registro: il suo è un bel cantare naturale.

Della straordinaria facilità vocale di Pavarotti parla volentieri un soprano dalla tecnica ferrata, Giovanna Mancini: «Sono stati in pochi, nella storia, ad avere una tale facilità di suono! Sì, un dettaglio dello stile si potrà discutere, ma quel suono facile, spontaneo... Sarebbe come negare la luce del sole».

Allo scopo di rendere sonora la voce, Campogalliani predica e pratica, secondo l'ortodossia del canto, anche l'oscuramento delle vocali, che consiste nell'emettere a, e e i, vocali aperte, come se fossero o e u per ottenere un suono solenne e risonante anziché strillato. Questa è un'antica regola ben nota a Schipa, a Giacomo Lauri Volpi, che negli anni Venti riscoprì lo stile aulico e declamatorio dei tenori antichi, alla Callas: ora tocca a Luciano esercitarla assiduamente. Per inciso, tra i numerosi, ottusi contestatori della tecnica dell'oscuramento delle vocali ci sono il tenore Di Stefano e il direttore Gianandrea Gavazzeni: non è un caso che siano sostenitori del repertorio verista, che è nato molto più tardi del belcanto e ha la finalità realistica di equiparare il canto al teatro.

Campogalliani saggiamente esorta i suoi studenti a interessarsi all'arte anche al di fuori del canto, sprona Luciano e Mirella a conoscere le bellezze di Mantova. Inoltre, Magiera attribuisce al maestro anche l'apertura mentale di Pavarotti, la sua abitudine ad assistere alle prove di orchestra di uno spettacolo lirico, il suo entusiasmo per i grandi concertisti e pianisti.

Il 1960, che è l'anno in cui Pavarotti deve prendere decisioni fondamentali, corrisponde a una fase di appannamento del suo meccanismo vocale, con conseguenti infortuni. Un'audizione con il potente agente milanese Liduino Bonardi, il concorso *Achille Peri* di Reggio Emilia, che vede in giuria soprani storici come Mafalda Favero, Maria Zamboni e Giulia Tess; un recital a Ferrara – dopo il quale Luciano confida ad Adua: «Tutto inutile. Ancora un ultimo concerto e abbandono il canto definitivamente» –, sono serate negative. Ma la sera dell'ultimo concerto, a Salsomaggiore, accade un miracolo: liberato dall'ossessione del futuro, Luciano si rilassa e canta come non ha mai cantato prima.

A Reggio Emilia si assiste a un simbolico passaggio di consegne: Ferruccio Tagliavini,

gloria della città, il tenore idolo di Luciano, è spettatore di un concerto in cui egli canta splendidamente arie del *Rigoletto*. Voce di miele «alla Gigli», adorato dagli inglesi e dagli americani, tante incisioni discografiche, Tagliavini avrebbe avuto i numeri per diventare un fenomeno mediatico come Pavarotti, ma così non è stato.

L'anno seguente, il 1961, il nostro tenore ha la sua rivalse: si ripresenta al Concorso Peri, dove trova la stessa giuria dell'anno precedente, cantando "Che gelida manina" della *Bohème* in maniera trionfale e conquistando così il diritto di portare in scena *La Bohème* di Puccini nel Teatro di Reggio Emilia. Con un sonoro «Habemus tenorem!», a proclamare la sua vittoria è il giurato Mariano Stabile, storico baritono siciliano prediletto da Toscanini. Si va in scena il 29 aprile 1961, dopo assidue prove affrontate con entusiasmo: il direttore è l'esperto e inflessibile bolognese Francesco Molinari Pradelli, che in seguito avrà con Pavarotti un rapporto difficile, di odio-amore, di freddezze e di scontri. La regista, l'illustre soprano ferrarese Mafalda Favero, che in *Bohème* è stata una Mimì storica, è simpaticissima ma a volte impacciata; e qui Luciano interviene a

suggerire soluzioni pratiche. Ricorderà lei vent'anni dopo: «Alle prove soprannominai Pavarotti “armadio” per via delle proporzioni: un nomignolo che ancora usiamo per burlarci a vicenda. La mia regia dovetti improvvisarla tutta da sola. I costumi erano miseri, così comperai qualche sciarpa di lana a scacchi colorati perché se le gettassero al collo, suggerendo un'atmosfera da bohémien. A Luciano feci pochi appunti. Gli consigliai di evitare il difetto dei Rodolfo debuttanti che tendono a cantare abbracciati stretti a Mimì: “Stai staccato da lei, così consenti al diaframma di muoversi liberamente”. La vigilia comperai dei bastoni di pane simili alle baguette francesi perché al primo atto Schaunard comparisse con quelli sottobraccio; e conobbi il papà e la fidanzata di Luciano, comprensibilmente preoccupati che tutto andasse bene».

Il giovane basso che si cimenta nel ruolo di Colline è Dimitri Nabokov, figlio del celebre romanziere e critico autore di *Lolita*. Non farà carriera, ma registra la recita per farla ascoltare al padre. Nessuno pensa a filmare lo spettacolo – dopo la morte di Luciano si è detto erroneamente che di questa *Bohème* esisteva il video –, però nel 1981 la Fonit Cetra pubblica un disco

a 33 giri con il primo e l'ultimo atto, come omaggio al ventennale di carriera dell'ormai mitizzato protagonista. Si sente così che tra quei debuttanti vocalmente immaturi spicca un Rodolfo professionale, sicurissimo, qua e là entusiasmante. Magiera ricorda che in platea, folgorato, c'è il tenore Alessandro Ziliani.

Nato a Busseto, come Giuseppe Verdi, nel 1906, Ziliani ha avuto una interessante carriera di tenore lirico spinto ai massimi livelli italiani, e ha inciso dischi in Germania negli anni Trenta. Ciò che più conta in quel 1961 è il fatto che è subentrato a Liduino Bonardi come agente teatrale; dirigendosi al camerino di Luciano, Ziliani mormora come in trance «Jussi Björling, Jussi Björling».

Per la prima e ultima volta in vita sua Pavarotti ha imitato il timbro di qualcun altro: quello dolce e affettuoso del grande tenore svedese, che tra il 1929 e il 1960 (anno della precoce morte) ha commosso il pubblico inglese e americano con un repertorio analogo a quello che sarà poi di Luciano. Svartati siti e blog dedicati a Björling affermano che il modenese idolatrava lo svedese, e avrebbe modellato le proprie scelte di carriera sui

titoli a lui cari, conservando sempre la sua individualità timbrica. Luciano, però, esprimerà in più il sacro fuoco mediterraneo e quella lievissima ma necessaria enfasi declamatoria, caratteristica inarrivabile dei grandi tenori italiani.

A sua lode, c'è da dire che Pavarotti sarebbe stato un grande imitatore: lo sceneggiatore dell'infelice *Yes, Giorgio* è spettatore, nel corso di una cena, della straordinaria imitazione del cantante pop Tony Bennett che il grande tenore regala ai commensali: interpreta *I left my heart in San Francisco* con tutti i tic e le manovre con il microfono tipici di Bennett.

L'entusiasmo di Ziliani è concreto, e lungimirante. Prende il debuttante sotto la sua egida, e si consulta con Pola, Campogalliani e Magiera. Per tre o quattro anni soltanto *Bohème*, *Traviata*, *Rigoletto* e *Butterfly*; consentita anche *Lucia di Lammermoor*. I quattro padani sorvegliano il loro protetto e la loro cautela, alla lunga, ripagherà tutti con gli interessi.

La cosa più importante è che anche il diretto interessato è d'accordo. Nei mesi seguenti, solo un'altra *Bohème* e, a fine anno, i debutti in *Rigoletto*, *Traviata* e l'oratorio *Il Natale del Redentore* di don Lorenzo Perosi, mai più ripetuto.

C'è anche un altro avvenimento: il 30 settembre 1961 Luciano sposa Adua Veroni. Tra le foto di famiglia, Ziliani nei panni del testimone, lo sposo bene in carne in cravatta argentata, la sposa con acconciatura di fiorellini e il velo, la pioggia di riso. Tra il 1962 e il 1967 nascono Giuliana, Lorenza e Cristina.

Adua gestirà sempre con fermezza ed energia la famiglia e le necessità fisio-psicologiche di un marito che torna sempre volentieri dalle tournées – e riparte altrettanto volentieri.

In particolare, si fa preziosa archivista della carriera pavarottiana, annotando ogni recita, conservando ogni recensione. Non che Luciano non abbia sempre presente tutto ciò che ha fatto e cantato. Un episodio: nel 1994 ho assistito a un suo ancora luminoso *Ballo in maschera* al Teatro San Carlo di Napoli. Con me c'era mia madre, che, entusiasta, ha insistito per andare a ringraziare il tenore in camerino. Salendo i molti scalini l'ho pregata di non dire a nessuno che non ascoltava la voce di Pavarotti da trent'anni. Arrivato il nostro turno, l'abbiamo trovato sdraiato a occhi chiusi su un divanetto, sudato e apparentemente sfinite. Mia madre è scoppiata in lacrime: «Caro grande Luciano, erano

trent'anni che non l'ascoltavo in teatro: Dio la benedica, sono molto commossa!».

Lui si è alzato a sedere come il Farinata di Dante, ha aperto gli occhi e mi ha puntato il dito contro: «Mo Ginetta! Mo perché non l'hai portata quando ho cantato *Tosca* con Raina a Roma nel dicembre '90?». Aveva perfettamente presente non solo dove abito io, ma dove, quando e con chi ha cantato nel corso della sua carriera.

“LA MIA LETIZIA INFONDERE”

«Nel silenzio più assoluto
del teatro stipato all'inverosimile,
il fascino del “legato” di Pavarotti,
il canto teso come l'arcata
di un grande violoncellista,
supera il ricordo di pur grandissime
interpretazioni del passato.»

Leone Magiera,
Metodo e mito, Luciano Pavarotti

Alla Scala il direttore artistico Francesco Siciliani ascolta per la prima volta Luciano nell'estate 1962. Gli piace ciò che sente, forse un po' meno ciò che vede: il candidato è arrivato di corsa in macchina dalle rive del fiume Secchia alla periferia di Modena, dove stava prendendo il sole in pantaloncini corti e zoccoli, e Ziliani non ha avuto il tempo di procurargli un cambio d'abito. Siciliani gli offre *Guglielmo Tell* di Rossini o *I puritani* di Bellini: due vertici del canto, due punti di arrivo nelle carriere dei tenori grandi stilisti. Luciano, che pure li canterà un giorno, non fa fatica a dire di no.

Un anno dopo ha il tempo di prepararsi per un'altra audizione, questa volta a Bergamo con il direttore Gianandrea Gavazzeni, che alla Scala ha poteri decisionali. Il temibile maestro è instancabile, non si accontenta mai, le arie che Pavarotti deve cantargli diventano cinque, poi otto, poi dieci, poi altre ancora. Infine, con un congedo cortese ma freddo, Gavazzeni fa capire che quel cantante non gli interessa.

Per fortuna, nel febbraio precedente, a una *Bohème* che Luciano ha cantato a Vienna, c'era anche tra gli spettatori Herbert von Karajan. Sempre sensibile ai valori autentici dell'opera italiana, il grandissimo maestro si ricorderà di quella voce straordinaria.

Una agente britannica astuta e di forte personalità, Joan Ingpen, ascolta Pavarotti a Dublino, in *La Bohème* e *Rigoletto*. Intuisce subito che il giovanotto ha grandi capacità. Lo scrittura al Covent Garden di Londra come doppio di Di Stefano. E infatti Luciano canta non solo quasi tutte le recite pucciniane, ma al posto dell'inaffidabile Pippo va anche al *Saturday Night at the London Palladium*, show televisivo di grande popolarità in prima serata: sta montando a cavallo per la prima volta in vita sua, ospite di amici nella campagna inglese,

quando lo prendono di peso e lo portano a Londra negli studi della BBC. *Courtesy of Di Stefano*, come ricordano ironicamente i melomani inglesi, Pavarotti si fa apprezzare a Londra e in tutto il Regno Unito.

Una simile carriera è guidata con sagacia ed esperta specializzazione dal consorte. È prevista per la star e i suoi colleghi una tournée in Australia con titoli popolari e meno: il giovanotto italiano è quel che ci vuole, e lo preparerà Bonyngé.

Nell'estate 1964 Luciano approda in una sede raffinata come il Festival di Glyndebourne, nella campagna del Sussex, e canta nel ruolo del principe Idamante in un'opera di Mozart – all'epoca è una rarità – il dramma per musica *Idomeneo*.

Nel settembre di quell'anno la Scala di Milano si reca a Mosca per una storica tournée. Pavarotti viene convocato al seguito per intervento di Karajan, ma resta «in panchina», come doppio del bolognese Gianni Raimondi ne *La Bohème*. Questi porta a termine tutte le recite pucciniane, ma per un concerto televisivo è Luciano a prendere il suo posto, e in tale occasione l'ammirazione di Karajan si consolida.

Agli inizi del 1965 ha luogo il debutto di Pavarotti negli Stati Uniti. Bonynge e la Sutherland, che hanno in progetto *Lucia di Lammermoor* a Miami, Miami Beach e Fort Lauderdale, vengono piantati in asso dall'aiutante tenore toscano Renato Cioni, che è stato invitato a cantare *Tosca* a Parigi a fianco della Callas. Impossibile biasimarlo. Al suo posto si presenta il nostro modenese, certo goffo scenicamente, ma non ancora grasso come diventerà pochi anni dopo; la sua voce è bella e sicura e di tale simpatia e comunicativa che gli americani se ne innamorano immediatamente. «Alle donne faceva venire la pelle d'oca» commenta asciutta Marilyn Horne.

A maggio e giugno del 1965 si cimenta al Covent Garden con *La sonnambula* di Bellini assieme alla Sutherland: il ruolo del tenore, acutissimo, difficilissimo, cementa il sodalizio artistico con la coppia Bonynge.

La successiva tournée australiana è massacrante e mette a durissima prova anche due fisici robusti come quelli di Joan e Luciano: per quattro mesi, da luglio a ottobre del 1965, vengono presentate recite di opere diverse, popolarissime e sconosciute. Luciano canta con la Sutherland *Lucia*, *La Traviata* e *La sonnambula*,

e senza di lei affronta il suo primo Nemorino ne *L'elisir d'amore*. Il pubblico di Melbourne, Adelaide, Sydney e Brisbane non conosce molto il belcanto, e non si precipita a esaurire il teatro alle prime recite de *La sonnambula* e della rossiniana *Semiramide*, nella quale, però, Luciano non canta.

Ma la tournée è un successo straordinario comunque, e per il nostro giovane tenore si rivela preziosa, ricca di esperienze fondamentali. Fare le prove e comparire in scena con Bonyng e la Sutherland è un'occasione preziosa, una grande fortuna. Ricorda Bonyng: «Luciano era sempre con le mani sulla pancia di mia moglie, per capire come usava il diaframma». La tecnica inarrivabile dell'australiana è un modello da imitare per il suo partner, a partire dalla respirazione. Lo stesso Pavarotti sottolinea che «è l'ottanta per cento dell'arte del canto, perché appoggiarsi sul diaframma – muscolo ampio e, se sviluppato correttamente, forte e quanto mai elastico – alleggerisce lo sforzo delle corde vocali e fa sì che il suono fuoriesca come deve».

Leone Magiera conferma il percepibile miglioramento della sua vocalità quando, al ritorno dall'Australia, c'è da preparare per il

Teatro alla Scala *Rigoletto* e una rarità belliniana, *I Capuleti e i Montecchi*. La scelta di questo titolo sconosciuto ai più è dovuta all'interesse, alla curiosità nei confronti delle opere italiane della prima metà dell'Ottocento che la Callas ha saputo scatenare. Con il suo stile antico, con le sue ostinate e trionfali riproposizioni della *Medea* di Cherubini, delle opere dimenticate di Rossini, Bellini e Donizetti, del *Macbeth* di Verdi, la Divina ha socchiuso una porta che adesso tutte sono impazienti di spalancare. Una pletora di soprano e mezzosoprano, che fino a dieci anni prima avrebbero trascinato stanche carriere di provincia nel repertorio del tardo Ottocento e del Novecento, adesso aguzzano le unghie, affrontano senza tremare i ruoli scritti per la Pasta e per la Malibrán, e la Sutherland è tra queste.

Il canto maschile per pigrizia risponde tardi e male a questa ondata di arcaicizzazione del teatro operistico, a questi nuovi interessi della cultura; Pavarotti saprà invece cavalcare la belcanto *renaissance* grazie all'ottima tecnica acquisita con Pola e Campogalliani – e adesso grazie ai coniugi Bonyngé – e in virtù del suo fiuto sopraffino.

Nel gennaio e febbraio 1966 l'ostinazione di

John Culshaw, mitico artefice dello straordinario catalogo operistico della casa discografica Decca, ottiene per Pavarotti l'onore di incidere un extended play, un 45 giri, che permette di ascoltarlo in cinque arie tratte da *Rigoletto*, *La Bohème* e *Tosca*. Culshaw vince sul parere contrario del chairman discografico Moritz Rosenbaum, che non sente il bisogno di nuovi tenori. Non è il vero recital completo in LP che meriterebbe la vocalità di Luciano, ma lui ne è orgoglioso, e per molti mesi distribuirà in giro quel 45 giri come un biglietto da visita (secondo Magiera la registrazione risale al 1963, altri danno come data il 1964; la Decca le ristamperà comunque nel 1981, ventennale del debutto di Pavarotti).

Senza dubbio nei primi mesi del 1966 Pavarotti incide *Beatrice di Tenda* accanto a Joan Sutherland. È un'opera in quegli anni pressoché sconosciuta che Vincenzo Bellini scrisse nel 1833 per Giuditta Pasta, e si può dire che *Beatrice* con la Sutherland porta ogni volta fortuna a qualcuno: nel 1961, alla Scala, la giovane e sconosciuta Raina Kabaivanska canta il ruolo della rivale di Joan; pochi mesi dopo, alla Carnegie Hall di New York, ancora come rivale del soprano, la sensazionale

Marilyn Horne scatena l'entusiasmo di Terry McEwen, produttore della Decca e amico di Luciano dal 1966; ed ecco che la stessa opera lancia Luciano nel ruolo di Orombello – innamorato segreto di Beatrice, nobildonna italiana sposata con il crudele Filippo Visconti – e lo introduce come tenore nella scuderia Decca.

Anche la Horne è grata ai Bonynges: «C'era un'alchimia speciale quando Joan appariva in scena con lui o con me o, cosa più magica di tutte, quando tutti e tre eravamo in scena insieme. Luciano e io siamo diventati star, ma all'inizio Joan Sutherland era la nostra fata madrina: agitava la bacchetta magica e noi cantavamo. Lei era il sole e noi riflettevamo la sua gloria».

Pavarotti ha sempre avuto ben chiara l'importanza della registrazione nella carriera di un musicista: «Da sempre il disco è stato la testimonianza della popolarità di un cantante, direi quasi il suo passaporto. Infatti, arriva spesso nei Paesi stranieri prima del cantante, di cui fa conoscere la voce prima della persona. La immette nell'orecchio e nel cuore del pubblico, che in seguito andrà a teatro con più interesse a sentirla dal vero. Quasi tutti i dischi mi tolgono qualcosa, ma deve essere il pubblico a stabilirlo,

comparando la mia voce naturale con quella incisa».

Nel giugno 1966 il pubblico londinese accoglie con un misto di risate e perplessità uno spettacolo decisamente camp: Joan Sutherland, regina del Covent Garden, e Luciano Pavarotti, simpaticissimo dalla voce argentea, indossano uniformi militari con tanto di decorazioni, pantaloni alla zuava e cappelli piumati e si scatenano nei ruoli di Marie e Tonio ne *La fille du régiment*. È una deliziosa «pasticceria» scritta nel 1840 per l'Opéra Comique di Parigi da un Gaetano Donizetti pienamente maturo quanto a tecnica compositiva e ancora ragazzino quanto a capacità di divertirsi; la chiave dell'opera è nella satira degli eserciti napoleonici.

Richard Bonyngge e il regista Sandro Sequi non hanno inibizioni nel ricreare un'opera che fuori della provincia francese e del Metropolitan di New York era morta da un secolo. Luciano ha un'aria in cui deve sparare una girandola di do acuti, e all'inizio non pensa di farcela; ma con il *coaching* di Bonyngge, che si intende di queste cose, gli escono facili, anzi facilissimi, anzi vertiginosi.

I pochi tenori che nel secolo precedente hanno cantato quest'opera omettevano la massacrante "Pour mon âme, quel destin!", una cinquantina di battute in un vispo tempo in 3/8 che si conclude con otto do acutissimi. Un tempo, note così alte dagli uomini venivano emesse in falsettone, voce emessa di testa, con una tecnica particolare: a cavallo tra Sette e Ottocento gli acuti piacevano solo così, esili e irreali, di timbro asessuato, ma già intorno al 1830-1835 il falsettone fu soppiantato dall'acuto di petto, a piena voce, sonoro e vibrante. Pavarotti alzò il fa che conclude l'aria, regalando al pubblico di Londra il nono do. La coppia Sutherland-Pavarotti inciderà *La fille du régiment* rimettendola con enorme successo nel repertorio, e in seguito tutti i soprani e tenori addestrati agli acuti estremi vorranno interpretare Marie e Tonio. Nel 1968 sono Mirella Freni e Luciano a presentarla in italiano alla Scala: il nostro tenore cavalca trionfalmente l'onda della riscoperta di Donizetti degli anni Sessanta e Settanta.

Con Terry McEwen, produttore alla Decca fino al 1981, grasso e generoso come lui, discuterà sui titoli e sul marketing dei futuri album singoli, e

farà scelte sapienti e intelligenti che non andranno mai oltre i limiti delle possibilità del loro protagonista.

La fille du régiment, *L'elisir d'amore* e *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, la *Messa da requiem*, *Rigoletto* e *Un ballo in maschera* di Verdi rispecchiano quanto Luciano sta portando avanti con enorme successo nei teatri, e documentano la straordinaria partnership creatasi con Joan Sutherland. Nel repertorio del primo Ottocento dà in tutti i casi una replica al suo livello (solo nel *Ballo in maschera* al posto dell'australiana ci sarà Renata Tebaldi).

Quando sul podio sale Herbert von Karajan e l'orchestra è la Filarmonica di Berlino o di Vienna, la coppia Freni-Pavarotti lascia con *La Bohème* e *Madama Butterfly* due riletture di valore storico, per la trasparenza e la finezza dell'esecuzione strumentale, per la spontaneità e la bellezza delle due voci.

Il disco anticipa anche i ruoli che Luciano porterà in scena anni dopo: come lo splendido cameo nel primo atto del *Rosenkavalier* di Richard Strauss, il principe Calaf in *Turandot* di Puccini – una delle più sontuose edizioni mai registrate – e il ruolo nello *Stabat Mater* rossiniano. Nella prima fase della discografia

pavarottiana ci sono due personaggi che non eseguirà mai in scena – ma potrebbe benissimo farlo: Fritz Kobus ne *L'amico Fritz* di Mascagni (opera ormai desueta che Gavazzeni dirige con passione nel 1968 e che per qualche cavillo contrattuale è l'unica a essere realizzata dalla EMI e non dalla Decca) e il ruolo di Macduff nel verdiano *Macbeth*.

Il 16 gennaio 1967 alla Scala va in scena la *Messa da requiem* di Verdi sotto la supervisione capillare di Karajan; Luciano è ancora una volta imposto dal divo austriaco, che ammira la sua vocalità e la sua disponibilità a imparare, a lasciarsi guidare. Nel 1967 entra in scena il publicist americano Herbert Breslin, che simpatizza immediatamente con un così ingenuo, entusiasta e comunicativo tenore: è del parere che una personalità di quel tipo può e deve trascendere i limiti del mondo operistico. Comincia così una prima fase del loro rapporto di lavoro e di amicizia, che sarà ricco di conseguenze per la carriera del tenore. Nel 2004 Breslin pubblica un memoriale in cui suddivide la parabola pavarottiana in tre fasi. Il ricordo dell'ultima fase, quella del

Luciano «primadonna», viziato, ipocondriaco e irragionevole, offusca la memoria del suo cliente negli anni della gloria canora e nel periodo della celebrità planetaria – seconda fase costruita anche grazie all’apporto essenziale di Breslin.

Alla fine del 1967 c’è il debutto ne *La Bohème* con la Freni a San Francisco. Il rapporto con questa città, che è poi il rapporto con un manager astuto come Kurt Herbert, sarà fondamentale nella carriera e nella vita di Luciano. Il War Memorial Opera House di San Francisco gli permette di debuttare in ruoli chiave per l’evoluzione della sua voce e della sua personalità interpretativa: *Un ballo in maschera* nel 1971, *La favorita* nel 1973, *Luisa Miller* nel 1974, *Il trovatore* nel 1975 con la Sutherland, *Turandot* nel 1977 con la Caballé (ma il ruolo di Calaf è già in disco da cinque anni), *La Gioconda* nel 1979 con la Scotto, *Aida* all’inizio del 1981.

In quell’anno a Herbert subentra Terry McEwen, che faticherà a stabilire con Pavarotti un rapporto propositivo: quando gli suggerisce *Werther* e *Mefistofele* il nostro tenore fa, giustamente, orecchie da mercante e propone titoli sicuri, che ha già in repertorio.

Nasce già allora l'affinità elettiva tra il modenese generoso, vitale e comunicativo e il Paese socievole e iperattivo per antonomasia. L'americanissima Marilyn Horne legge chiaramente tutta la storia: «È venuto nel nostro Paese, ha capito che faceva per lui e ha imparato l'inglese immediatamente. I cantanti stranieri non sempre padroneggiano la lingua – di solito se la cavano alla meno peggio –, ma da qualche parte di quel grande, vasto, meraviglioso Pavarotti una vocina ha detto: “Devi entrare in contatto, e per poterlo fare, devi parlare la lingua”. L'ingrediente speciale di Luciano, la bellezza vocale con in più lo “scatto”, davano la pelle d'oca agli ascoltatori, soprattutto alle donne».

Il debutto al Metropolitan avviene il 23 novembre 1968, relativamente tardi, anche se Pavarotti sarà risarcito con gli interessi in affetto e popolarità enormi. Il *general manager* del teatro tra il 1950 e il 1972 è Rudolf Bing, austriaco, tipico rappresentante del vecchio mondo, snob e schizzinoso. Non nasconde di non avere simpatia per Pavarotti, e non è strano se si tiene presente che le sue opere preferite sono quelle del Verdi più drammatico e che il suo ideale di tenore è Franco Corelli, bellissimo, fisico da

star hollywoodiana, voce quasi baritonale e ricca di pathos tragico. Titoli come *L'elisir d'amore*, *I puritani* e *La fille du régiment* dicono poco a Bing.

All'epoca del debutto newyorkese a essere presentata a tutti come moglie di Pavarotti è, secondo alcune testimonianze, una raffinata signora milanese, che ricorda «il rapporto privilegiato di grande vicinanza e di grande affetto» che l'ha legata a Luciano. Il matrimonio con Adua conosce periodi di crisi fin da allora.

Al Metropolitan Pavarotti trova in piena attività altri grandi tenori. Tra il 1968 e il ritiro, avvenuto nel 1976, Corelli vi canta *La Bohème*, *Tosca*, *Ernani*, *Lucia*, *Pagliacci*, *Aida*, *Turandot*. Il parmigiano Carlo Bergonzi, professionista sopraffino, di queste opere non canta *Turandot*, ma offre al pubblico, in più, *Un ballo in maschera*, *Rigoletto*, *L'elisir d'amore*, *Luisa Miller*. Né va dimenticato Alfredo Kraus, che tra il 1968 e il 1994 non ha paura del confronto con Pavarotti ne *La fille du régiment*, *L'elisir*, *La Traviata*, *Rigoletto* e *Lucia*.

Per bellezza di timbro e solarità e generosità di temperamento il nostro tenore ha già il teatro in

mano dopo *La Bohème* e *Lucia di Lammermoor*. Uno dei più clamorosi successi di pubblico si verifica a Roma nel 1969, con il repêchage di un'opera del Verdi giovane, che non è mai decisamente entrata in repertorio a causa della difficoltà della parte sopranile: *I lombardi alla prima crociata*. Il ruolo di Oronte non è quantitativamente esteso, ma Luciano vi trova un tipo di scrittura antica che gli si confà come poche altre, fremente di passione e tutta slanci verso l'alto, per tenori tecnicamente privilegiati. Con l'aria "La mia letizia infondere" può esprimersi in tutta la sua potenza vocale. Il 1 ottobre 1969, a San Francisco, ha luogo un episodio che ha del cinematografico. Mentre Luciano sta cantando *La Bohème* si verifica una scossa di terremoto; lui fa cenno che non è nulla e continua imperterrito a cantare. Il pubblico, dapprima comprensibilmente terrorizzato, resta al suo posto e alla fine gli tributa un'ovazione.

Pavarotti conquista le simpatie della dirigenza del Metropolitan solo dopo il trionfo de *La fille du régiment*, cantata nei panni di Tonio accanto alla Sutherland, con repliche nel corso di un tour che copre otto città per tutto il 1972. Il successo è molto più clamoroso che a Londra

sei anni prima. Vi contribuisce certo la sostituzione di Bing con varie squadre di direttori e sovrintendenti più giovani, in grado di apprezzare le opere preverdiane, ma anche la felice e disinibita disposizione del pubblico americano a bearsi dell'opera italiana.

Che il primo Ottocento italiano non venga preso sul serio da alcuni intellettuali europei – non tutti –, mentre l'America non ha di questi pudori, lo provano due resoconti di quel trionfo donizettiano, scritti molti anni dopo. «La salva di do del personaggio di Tonio è sparata per salutare l'insediamento sul trono newyorkese e mondiale del nuovo re» ironizza il critico tedesco Jürgen Kesting, peraltro molto più capace dei suoi compatrioti di comprendere il belcanto. Breslin si lascia andare con semplicità e franchezza al piacere elettrizzante di ascoltare quella *Fille du régiment*, e ricorda: «Luciano aveva esperienza del ruolo, avendolo già cantato e inciso. Portava un costume da soldatino-giocattolo. Dominava il palcoscenico. E si è impadronito completamente di quel personaggio sciocchino. Ha cantato come un dio, sparando tutti gli acuti e dominando la serata. Aveva il pubblico ai suoi piedi, alla fine dell'esibizione urlavano tutti.

Fu la serata che segnò la sua carriera, da quel momento è entrato in orbita».

Nell'occasione, il cinico agente confessa che, mentre l'ascolto di decine e decine di cantanti ha finito per renderlo quasi insensibile, la voce di Pavarotti è l'unica che gli fa venire sempre, in ogni occasione, la pelle d'oca. Un'altra cosa colpisce Breslin: il dopo recita, la pazienza con cui Luciano accoglie i fans in camerino e all'uscita e firma autografi fino all'alba, la memoria con cui si ricorda di loro e delle loro situazioni personali. È un potenziale di comunicazione e di richiamo di massa enorme. Breslin si propone a Luciano come agente a tutto campo, non più come semplice publicist. Pavarotti ne aveva bisogno, soprattutto in Italia, nell'estate di quel 1972, quando in occasione del suo debutto all'Arena di Verona con *Un ballo in maschera* – il suo primo Riccardo in Italia dopo San Francisco – qualche critico lo rifiuta.

Preso di mira è, a priori, il fisico, che ormai si è appesantito in maniera irrecuperabile. Chi non vuole vedere in scena «un armadio barocco» rifiuta anche di ascoltarlo.

La press agent milanese Ninì Castiglioni interviene, ma può fare poco davanti a queste prese di posizione che anticipano un trend

internazionale degli anni Novanta. Luciano intuisce che deve conquistare alla sua causa il più grosso esperto di voci e di canto italiano, Rodolfo Celletti, e ci riesce. Nell'intervista che l'autorevole mensile *Discoteca* pubblica nell'estate 1972, Celletti traccia di lui il ritratto di un uomo intelligente e spiritoso, e non può che sottolineare i punti di forza della sua vocalità. A disarmarlo sono anche la conoscenza e l'ammirazione che Pavarotti dichiara per i tenori che il critico mitizza, quelli del periodo tra le due guerre – primo tra tutti Giacomo Lauri Volpi.

La diffidenza o il disprezzo per le voci molto timbrate e molto belle, l'imbarazzo nei confronti del suono che si espande ricco e sensuale nel teatro – o in uno stadio di calcio – è la caratteristica dominante del gusto inglese. Infatti, la Tebaldi non desta alcun fanatismo quando approda al Covent Garden di Londra nel 1950; Franco Corelli, voce fenomenale, oltre a subire la stessa sorte non sarà mai capito dai dirigenti discografici della EMI e della Decca, tutti inglesi. Ma l'incapacità di apprezzare le voci bellissime è un fenomeno diffuso anche altrove, persino in Italia, patria

del belcanto. In parte è un riflesso culturale, un portato della rivoluzione Callas, l'artista che ha insegnato a privilegiare l'espressività e le continue variazioni di intensità e di colore nel timbro; la voce lucente e slanciata di Pavarotti dà effettivamente fastidio a qualcuno, sembra «troppa grazia», porta a credere che in lui lo stile sia carente o latitante.

Vittorio Emiliani, però, non si lascia distrarre dai lati più corrivi e kitsch del fenomeno, e scrive che «non barava mai, sapeva cantare tutto: anche i pianissimi, i filati, le mezze voci. Non si risparmiava durante l'opera per poi sparare qualche acuto poderoso, come ormai fanno in tanti, e captare così l'acclamazione dei pubblici meno preparati. Lui no, cantava tutto e al meglio. In questo era uno degli ultimi interpreti di melodramma legati, anzi incardinati, a una tradizione nostrana (ahimè quanto lontana) che faceva dell'Italia il Paese del Bel Canto».

A sottolineare questo aspetto ci pensa anche Herbert von Karajan, quando dichiara alla stampa austriaca che «Pavarotti è un tenore straordinario, se ne trova uno simile soltanto una volta in un secolo». E poi aggiunge: «È più grande di Caruso».

Perché un musicista di tale levatura propone un paragone così insensato? Enrico Caruso aveva una voce baritonale, scura, carnosa e carnale, l'ideale per il gusto e per il repertorio che imperavano tra il 1890 e il 1920. Sul piano della voce e dello stile Pavarotti è l'anti-Caruso: una voce argentina e limpida, facile negli acuti, che esprime giovinezza e gentilezza, è perfetto quando ripropone i ruoli angelicati del primo Ottocento. Lui stesso sa bene che il parallelo con Caruso non ha senso: «Non mi sento affatto erede di Caruso. Come cantante non ho nulla in comune con lui. Lascio che siano gli altri a proclamarsi suoi sosia, figli, nipoti e pronipoti». L'accostamento, che speriamo Karajan non abbia mai fatto veramente, è citato soprattutto dai giornalisti dei rotocalchi.

A New York, che è ormai la vera base operativa dell'industria Pavarotti, l'idea chiave che Breslin sottopone al suo più importante cliente è provare se gli piace dare concerti, avere di fronte un gigantesco pubblico tutto per lui. Pavarotti rimane colpito dalla domanda e Breslin è assunto come agente, sulla base del ragionamento che circola a Manhattan: «Uno fiducioso e generoso come Pavarotti deve farsi rappresentare da un figlio di puttana».

Comincia così una seconda fase nei rapporti tra Breslin e il suo cliente e amico, in cui l'agente deve tirare fuori idee sempre nuove. Gli organizza recital con pianoforte e concerti con orchestra alla Carnegie Hall, al Metropolitan, nei campus universitari: fa da paraninfo, insomma, agli incontri tra Luciano Pavarotti da solo e un pubblico sempre più grande e adorante. Gli mette in mano, con la scusa di un raffreddore del giorno prima, un fazzoletto di seta bianca che diventerà il suo marchio di fabbrica; lo avvolge in sciarpe di seta di Hermès; lo autorizza ad avviarsi incontro al pubblico, finito il pezzo, con le braccia spalancate. Quando Breslin prova a proporre la coppia Sutherland-Pavarotti, la prevendita dei biglietti è deludente: gli americani lo vogliono da solo.

Luciano si rivela rapidissimo nell'intuire e nello sfruttare il grande bisogno di comunicare e di emozionarsi del pubblico americano, in confronto al quale quello italiano appare emotivamente più equilibrato e quasi cinico — e rende molto meno, in tutti i sensi. Pavarotti si giova come nessun altro degli scaltri e scorrevoli meccanismi pubblicitari statunitensi e nello stesso tempo rianima un genere musicale che è

in declino, o comunque limitato agli esecutori dei Lieder e ai cantanti anziani che non riescono più a sostenere una recita in palcoscenico.

Il declino è già stato segnalato dal musicologo Henry Pleasants negli anni Sessanta e non tutti in Europa sanno che la più grande interprete scenica di Haendel e Rossini, Marilyn Horne, ha creato una fondazione allo scopo di sostenere e diffondere il *song recital*.

Magiera rincara la dose: «I primi concerti americani di Luciano con pianoforte sono stati avvenimenti di un'importanza non valutata ancora appieno da quanti si occupano di cose musicali. Con la sua autorità e il suo prestigio ha dato una spinta decisiva alla diffusione di un repertorio fino allora fruito da pochi, raffinati ascoltatori. Fino a qualche decennio fa i recital cameristici, anche se di grandi cantanti, non attiravano che sparuti drappelli di spettatori. Con i suoi programmi costituiti per tre quarti da musica da camera, Pavarotti ha raggiunto centinaia di milioni di persone, giovandosi del sapiente uso del mezzo televisivo». Insomma, Big Luciano o Big P – in America i soprannomi soppiantano presto la formalità del cognome – gradisce e mette in pratica le idee di Breslin, restando vocalmente se stesso.

«Ho portato quel tenore fuori dal teatro dell'opera e nelle braccia di un enorme pubblico di massa» afferma con orgoglio Breslin. La Decca non è da meno nel trasformare Pavarotti in oggetto altro dal tenore operistico puro e nell'usare per la sua star quello che in America si chiama *hype*, esaltazione eccessiva. Questo almeno per quanto riguarda gli album singoli. Il tenore al quale era stato negato un LP tutto suo nel 1966 diventa oggetto di marketing sfrenato: *Primo tenore*, *King of the High C's* (re del do di petto), *Bravo Pavarotti* sono titoli che vendono a milioni e per primi indispongono i recensori e i critici nei confronti di un artista così spudoratamente reclamizzato. «Titoli enfatici, clamorosi. Prego credere che non li ho sollecitati io» dichiarerà lui nel 1982, «li ho subiti. Ho dovuto. Si trattava di esigenze di mercato».

Il recital individuale si presta ovviamente al culto della personalità. Pavarotti non è l'unico a subire: alla fine degli anni Sessanta un'altra casa discografica americana, la RCA, ci prova con il soprano catalano Montserrat Caballé, che esplosa a livello mondiale grazie soprattutto al disco. Ma quando escono tre suoi recital a 33 giri, vere e proprie operazioni culturali, *Rarità verdiane*,

Rarità rossiniane e *Rarità donizettiane*, la critica sghignazza sulle foto di copertina, che esaltano la grassezza e il gusto kitsch di questa soprano. Poi, però, prende molto sul serio e analizza con ammirazione le pagine sconosciute che il canto purissimo, di alta classe della Caballé rivela ed esalta.

Quando negli stessi anni Pavarotti registra arie da *Guglielmo Tell*, *Il Duca d'Alba*, *Don Sebastiano* (due rarità di Donizetti) e *I due Foscari* (rarità verdiana) la critica non è altrettanto attenta e favorevole: l'analisi vocalistica seria si limita in pratica alle recensioni di Celletti in Italia e di Charles Osborne negli Stati Uniti. La Caballé è percepita – perlomeno in quegli anni – come raffinata specialista, Pavarotti come divulgatore caro al grande pubblico.

Che il pubblico lo ami, anzi lo adori, non sorprende. Infiniti dettagli rivelano a chi lo contatta anche superficialmente una qualità umana speciale. Divenuto padre di tre figlie, nel 1973 Luciano riesce a sorprendere il collega Sherrill Milnes, baritono americano di aitante presenza scenica, in un intervallo del *Ballo in maschera* ad Amburgo: «Teneva in braccio mio figlio di un anno, e il piccolo gli ha fatto la pipì addosso. Rivedo ancora

Luciano con le maniche inzuppate, ma assolutamente non arrabbiato! Non dimenticherò mai quella luce che aveva negli occhi, quell'umanità con cui ti guardava».

Chi scrive ebbe in camerino l'impressione di un personaggio singolare per intelligenza e voglia di contatti. Era rilassato e interessato a tutti e a tutto, non soltanto – ovviamente – al fatto che la giovane visitatrice fosse di origini modenesi, ma che parlasse inglese e tedesco, che abitasse in quella città, che non avesse troppa nostalgia della cucina italiana, che avesse voglia di commentare la messa in scena.

Purtroppo il fascino personale e le qualità caratteriali in certi casi hanno fatto dimenticare il suo valore artistico: chi dovrebbe avere le antenne per capire talvolta ha perso di vista la dimensione musicale e storica della presenza di Pavarotti.

Negli anni Settanta, quelli dell'ascesa all'orbita mediatica, il disco consente a tutti di ascoltarlo con obiettività, anche con fidejussioni, nelle registrazioni integrali de *I puritani* di Bellini, *La favorita* e *Maria Stuarda* di Donizetti, *Luisa Miller* e *Il trovatore* di Verdi. Scelte alte, interpretazioni rigorose nelle quali

non si intravede chi avrebbe potuto competere con il protagonista tenorile per vocalità e, a parte Bergonzi e Kraus, per senso dello stile. Solo la decisione di registrare l'accoppiata verista di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*, legata per tradizione a un canto drammatico e viscerale, può far pensare a un passo più lungo della gamba. Ma l'ascolto rivela immediatamente che Pavarotti è troppo intelligente per non addomesticare in qualche modo il crudo verismo di queste due partiture e per non cantarle dalla prima all'ultima nota.

C'è di più. Nel 1975 il terzetto Magiera-Freni-Pavarotti si consocia per dare vita a una piccola etichetta discografica, la CIME: l'intenzione è proporre, con mezzi modesti, dischi paralleli, al di fuori delle logiche del mercato. Uno dei primi titoli è *Scuola di canto Freni-Pavarotti*, che cerca di spiegare le basi dell'impostazione con quanta più chiarezza possibile. Certo è difficile insegnare canto tramite disco, ma i titoli seguenti hanno valore storico, come la *Petite messe solennelle – Stabat Mater* di Rossini, con Magiera al pianoforte e, accanto alla coppia Freni-Pavarotti, il mezzosoprano Lucia Valentini Terrani e il basso Ruggero Raimondi a completare un cast mitico. Quasi allo stesso

livello il *Requiem* di Donizetti, in cui Luciano è circondato da voci allora emergenti come Viorica Cortez e Renato Bruson.

Le vendite non confortano l'intelligente iniziativa, ed è necessario fare ricorso a concerti più popolari di Pavarotti, della Ricciarelli, della Freni e a romanze dal vivo di qualità variabile. Ma anche così la distribuzione dei dischi si rivela un problema nodale e il trio finisce per vendere il piccolo ma interessante catalogo alla Decca, che da allora li propone come suoi propri.

Tra il febbraio e il marzo 1976 la coppia regina Sutherland-Pavarotti si esibisce al Metropolitan di New York ne *I puritani*, titolo belliniano che la Callas e la stessa Sutherland avevano supplicato invano Rudolf Bing di poter cantare nello stesso teatro: la greca dal 1951 al 1958, l'australiana dal 1960 al 1972. La registrazione di studio, effettuata da Joan e Luciano nella primavera del 1973, ha già fatto conoscere le prodezze dei due protagonisti. Dopo la prima non manca, da parte di una cronista tedesca, un nuovo assurdo paragone di Luciano con Caruso (in un ruolo che il napoletano non avrebbe mai potuto né voluto affrontare).

Il 6 aprile 1976 Pavarotti compie il pellegrinaggio che per la cultura operistica americana è inevitabile: tra una comparsata e l'altra al Met nel ruolo del cantante italiano nel *Rosenkavalier* di Strauss va a Baltimora, dove in una sontuosa villa, tra cagnolini e adoratori, vive Rosa Ponselle. Tra il 1918 e il 1936, grazie alla voce di bellezza assolutamente sontuosa e a una notevole padronanza dello stile antico la cantante è stata la regina del Metropolitan. Dagli anni Quaranta avvia i principianti e aiuta i professionisti già in carriera come Beverly Sills e Raina Kabaivanska. È certo che Luciano, che sta per presentare il suo *Trovatore* proprio al Met, prova qualche frase verdiana al piano con l'anziana soprano e le chiede qualche consiglio. Tornerà anche tre anni dopo, quando Rosa è ormai malata, e avrà parole di ammirazione e simpatia dopo la sua morte nel 1981.

Intanto, il fisico del nostro tenore continua a essere «sabotato» da abitudini alimentari disennate: le mangiate plurime, la predilezione per spuntini giganteschi a tutte le ore. Circola la storia raccontata con spirito da Leone Magiera: dopo un cenone di Capodanno veramente emiliano, quando tutti si accasciano sui

divani sotto il peso degli stomaci troppo pieni, Luciano si alza, va in cucina e si prepara amorosamente una terrina di maltagliati con fagioli. E Raina Kabaivanska ricorda che, dopo un concerto in provincia di Modena, la cena inizia con un quarto di ruota di parmigiano come semplice antipasto.

BIG P

«È riuscito a raggiungere milioni di persone, si è esteso proprio come stende le braccia per abbracciare il suo pubblico durante un recital o una chiamata al proscenio dopo l'opera. È il cantante senza pari, il commediante, il comico, la personalità.»

Robert Jacobson, *Opera People*, 1982

Beverly Sills ricordava come anche l'entusiasmo del pubblico possa diventare uno stress tremendo quando è senza limiti. «Durante le nostre recite di *Lucia di Lammermoor* a San Francisco io e Luciano ci esibimmo in occasione di un ballo annuale attraverso cui gli artisti raccolgono fondi per l'Opera di San Francisco. Cantammo il brindisi del primo atto de *La Traviata*. Il pubblico ci fece una grande ovazione e volle il bis, per cui lo cantammo di nuovo. Quando ci chiesero di cantarlo una terza volta lo ballammo, perché era un valzer. Poiché gli applausi non cessavano ancora, dissi a Luciano:

“Credo che vogliano vedere il sangue che ci esce dalla gola”. “No” rispose lui, “non ci resta altro che fare i clown”.»

Il cantante che si specializza in un repertorio del Settecento e del primo Ottocento è consapevole di appartenere a una scuola vocale rigorosa e completa, e nelle opere di quel periodo dimostra di essere uno specialista. Ma in ogni carriera arriva il momento in cui si riflette sul proprio pubblico, si pensa a chi ci si vuole rivolgere, e allora si attinge al repertorio veramente popolare, che è quello degli ultimi centocinquanta anni: quello del Verdi di *Aida*, quello di *Carmen* e *Pagliacci* e naturalmente di Puccini. E si canta la romanza da salotto di fine Ottocento, la canzone napoletana, arrivando ad attingere, talvolta, al vasto ambito della musica leggera e rock. Non c'è cantante che non si sia posto questo problema e che, per quanto tecnicamente prodigioso, non abbia deciso di affrontare musiche che quella tecnica la richiedono solo in parte o per nulla. Anche perché il repertorio cosiddetto «popolare» è obiettivamente splendido. Un'artista abituata a riesumare musiche antiche e dimenticate come la Callas, per esempio, avrebbe fatto violenza alla propria natura se non avesse messo in

repertorio opere non certo da raffinata stilista, come *Tosca*.

Questo problema non ha tormentato Pavarotti più di tanto. Cantare per lui è vivere, il fatto di essere uno specialista donizettiano non gli pone remore né pastoie quando si tratta di offrire al pubblico *Mamma*. Quei tenori che si sono severamente limitati al loro ambito specialistico, che nulla o quasi hanno concesso al repertorio popolare – pensiamo ad Alfredo Kraus o a Rockwell Blake – hanno «pagato» questa scelta con una fama limitata a un pubblico appunto specialistico o, come si dice oggi, di nicchia.

Sulle scelte di Luciano al culmine della carriera qualcuno esprime perplessità. Magiera si dichiara dispiaciuto che le ultime generazioni non abbiano potuto ascoltare dal vivo la sua interpretazione di Alfredo ne *La Traviata*: la sua ultima recita risale al 1970; la canterà ancora nove anni dopo, ma solo in sala di registrazione. «Faceva un personaggio giovane, scattante e appassionato, ben lontano dalle stereotipate interpretazioni precedenti, che avevano ridotto il ruolo a una figura un po' insulsa e debole drammaticamente.»

Dopo che i mass media annunciano che *La*

Bohème del 15 marzo 1977 – la prima puntata della trasmissione televisiva statunitense *Live from the Met* – ha raggiunto 80 milioni di spettatori, Breslin comincia a riflettere; nota che una sera, a una recita del Metropolitan, entrano con il pubblico, da semplici spettatori, prima Placido Domingo, al quale la sala tributa un applauso, e subito dopo Luciano, che è accolto da un'ovazione clamorosa e interminabile. È Domingo adesso a riflettere, e al contempo a maturare una comprensibile invidia: non raggiungerà mai il rivale, sarà sempre l'eterno secondo, come Bartali e Gimondi nel ciclismo. È anche lui un uomo intelligente e spiritoso che conosce i propri limiti. Durante un talk show molto seguito in America, il solito presentatore musicalmente sprovvisto gli chiede: «E lei, Mr Domingo, prima della recita non pensa con un po' di paura ai do che la aspettano?». «Oh no, niente affatto» risponde Placido, «io non ho il do.»

Sull'onda della celebrità canora la popolarità mediatica di Pavarotti esplose quando si presta a fare da testimonial alla carta di credito American Express, in uno spot che comincia con la domanda «Mi conoscete?». La risposta diventa presto un gigantesco «sì» dall'oceano

Atlantico all'oceano Pacifico. Luciano reclamizza anche i visoni Blackglama (lo hanno fatto anche, tra gli altri, Beverly Sills, Margot Fonteyn e Rudolf Nureyev), lancia la palla al tennista John McEnroe per dare inizio al torneo di Forest Hills e monta a cavallo alla testa della parata newyorkese del Columbus Day del 1980: nulla di stravagante, se non per l'abbigliamento e le dimensioni del cavallo. E il fatto che queste apparizioni sono da star del settore cinematografico o pop, non da artista della musica classica.

Contemporaneamente dilaga il fenomeno delle adunate oceaniche ai concerti. Dare e darsi a una folla enorme rende Pavarotti felice, lo galvanizza. Raina Kabaivanska sostiene che il potere di comunicare con gli spettatori, la capacità di riempire gli stadi l'aveva già negli anni Settanta. «In seguito mi sono trovata alla Staatsoper di Amburgo e ho assistito a un suo *Elisir d'amore*. Non si può avere idea del delirio del pubblico, ha dovuto dare due bis di "Una furtiva lagrima"! E le chiamate al proscenio! Una cosa interminabile, massacrante. Una cosa da stadio, in fin dei conti. È stato un grande cantante che ha segnato questo secolo e ha aperto veramente l'opera alle masse. Il

primo a dare concerti con l'orchestra, spesso solo di arie d'opera: un'impresa eccezionale.»

I *telecast*, le riprese televisive in diretta o in differita, che dal palcoscenico del teatro Metropolitan portano Luciano in tutte le case americane sono una ventina tra il 1977 e il 1998. Oggi molti sono regolarmente in commercio: *La Bohème* con Renata Scottò (1977); due produzioni di *Un ballo in maschera*, una con Katia Ricciarelli, del 1980, e una con Aprile Millo, di dieci anni dopo; *Rigoletto* messo in scena da John Dexter; *Idomeneo* di Mozart; *Ernani* di Verdi; tre atti singoli de *La Traviata*, *Lucia di Lammermoor* e *Rigoletto* con la Sutherland; *L'elisir d'amore*, del 1991, e *Pagliacci*, del 1994. Inoltre circolano tra gli appassionati altri *telecasts*, che prevedibilmente prima o poi saranno messi in commercio: una *Tosca* del 1978 con la regia di Tito Gobbi, un più antico *Elisir* con lo strepitoso Dulcamara di Sesto Bruscantini, del 1981, il *Der Rosenkavalier* del 1982, *Il trovatore* del 1988, *I lombardi alla prima crociata* del 1993, il discusso *Andrea Chénier* del 1996 e svariate serate di gala con brani singoli, molte delle quali sono reperibili, del resto, su YouTube e su blog di appassionati.

«Il più televisivo dei nostri cantanti d'opera. Il

più universale nell'era delle tv», così Vittorio Emiliani definisce il nostro tenore, e sente il dovere di aggiungere: «Da appassionato, devo rammentare però la serietà dell'interprete che in una stagione neanche tanto lontana ha voluto inaugurare a Roma la stagione da camera dell'Accademia di Santa Cecilia con un concerto: soltanto lui e Magiera, altro modenese, al pianoforte. Una prima parte tutta dedicata a musiche antiche preromantiche, una seconda occupata da romanze da salotto di Tosti e altre arie di postromantici. Difficili le une e le altre. E lui fu impeccabile in entrambe le sezioni. Ebbe ovazioni, prima e dopo». Io c'ero, e posso aggiungere che prima di entrare in scena volle da me informazioni sulla discografia disponibile di Richard Tucker. Chissà perché: voleva preparare qualche ruolo per il pubblico del Metropolitan?

Insomma, il musicista e il comunicatore si alternano e si intrecciano, il suo canto è un fenomeno artistico che il pubblico recepisce in modo viscerale. La Horne è entusiasta del Pavarotti comunicatore e ama raccontare che nel 1979, dopo aver cantato in un concerto televisivo a due con la Sutherland, è stata raggiunta da Luciano per telefono e coperta di complimenti

in un americano molto italico ma anche molto chiaro: «Halloo! You were so wonderful, you sang so beeyootiful, you look so beeyootiful, you look so... fuckable!». La Horne commenta: «Sì, Luciano Pavarotti padroneggia decisamente la lingua inglese».

Pavarotti, in realtà, non si stanca di presentare il suo lato serio, impegnato. Tra il 1978 e il 1980 prepara insieme a Claudio Abbado – il direttore d'orchestra più tipicamente intellettuale – un interessantissimo album di brani inediti di Verdi, frutto di ricerche archivistiche accanite, di un gusto per lo «scavo archeologico» che tra i tenori di quegli anni non ha uguali e di una disposizione vocale e stilistica raffinata. Luciano, infatti, esegue con lo stile più sicuro arie alternative composte da Verdi per i più grandi tenori del periodo 1840-1860, scritte su misura per loro e quindi particolarmente difficili. Quando vuole, non è solo il cantante più famoso del mondo, ma uno dei più scrupolosi e bravi. L'unico neo è che al di fuori dell'Italia la CBS distribuisce il disco con il titolo *Pavarotti Premieres Verdi*, nulla a che vedere con l'esatto e serio *Giuseppe Verdi. Pagine inedite* della Fonit Cetra. L'incoerenza di questa operazione di marketing viene rilevata dai critici.

Nell'estate del 1979 il giornalista americano Bill Wright è ospite nella casa estiva di Pesaro della famiglia Pavarotti per scrivere la biografia *Luciano Pavarotti. My Own Story*, poi tradotta in italiano come *Io, Luciano Pavarotti*. Sì, la sua casa di villeggiatura è a Pesaro. Il superdivo ha conservato le abitudini degli anni Trenta, quando la riviera romagnola era il massimo, e anziché sulla Costa Smeralda o ai Caraibi da sempre fa le sue vacanze in una grande villa con cani e piscina sul litorale adriatico. Wright resta sbalordito dall'abbondanza delle portate dei pasti domenicali e stenta a mangiare tutto quanto gli viene offerto. Ufficialmente il padrone di casa è a dieta stretta, e si fa portare il solito, deprimente pollo al vapore con verdure; ma, come è prevedibile, non resiste alle zuppe e fiamminghe profumate che gli volteggiano davanti, e vi attinge instancabilmente.

Il basso Roberto Scandiuzzi all'epoca è uno studente squattrinato. Quell'anno si reca a Bologna per cercare di farsi ascoltare dal suo idolo: attenderà pazientemente tre giorni per ottenere dieci minuti di audizione. Neanche a lui viene risparmiato lo shock quando Luciano gli elenca la gigantesca prima colazione che ha appena terminato di consumare.

«In seguito abbiamo lavorato molto insieme in registrazioni e concerti e devo dire che il suo è sempre stato un rapportarsi da ottimo collega» ricorda Scandiuzzi.

Svariate segretarie tenteranno, in innumerevoli alberghi di tutto il mondo, di limitare la fornitura del frigorifero e ostacolargli l'accesso.

Il termine segretaria non è sempre da scrivere tra virgolette, da intendere con sottintesi: Luciano è viziato ed esigente, desidera il tipo di compagnia e di assistenza ventiquattr'ore su ventiquattro che la famiglia italiana vecchio stile fornisce, per tradizione e senza protestare, al patriarca. Annamaria Verde e Giovanna Cavaliere, per esempio, due giovani americane paffute e materne, si troveranno per anni a dover estendere le loro corvée agli incarichi di cuoche, dietologhe, infermiere, sorelle, sarte, stiratrici e confidenti. Lo stesso Herbert Breslin, che pure quando scrive le sue memorie ha il dente avvelenato contro il più celebre cliente che ha avuto, è del parere che molte serate *à deux* del divo con qualche bella e giovane ammiratrice siano fundamentalmente innocenti e servano a soddisfare, più che la libidine, il suo bisogno di compagnia, la sua passione per la buona cucina e la sua vanità.

Kurt Herbert Adler vorrebbe aprire la stagione 1979-1980 di San Francisco con la difficile *Anna Bolena* di Donizetti cantata da Renata Scotto e Pavarotti. Il tenore non se la sente e fa una controproposta che la sua partner accetta. Nel settembre 1979 il critico Arthur Bloomfield assiste così al duplice debutto Pavarotti-Scotto ne *La Gioconda* di Ponchielli, di cui esiste un filmato televisivo. Se per Renata la professionalità è costante e scontata, Bloomfield non può fare a meno di notare che il tenore «ha dato prova di crescente impegno interpretativo. Anche se la sua battaglia con la pasta e la polenta non è stata vinta del tutto, si muove con grazia e controllo e resiste all'eterna tentazione di usare le braccia come pale da mulino nei momenti del testo che non sono culminanti. Il suono della sua voce mi sembrava duro, ma adesso mi ci sono rappacificato. Mi inchino davanti alle doti innegabili di Pavarotti: il timbro inimitabile, raffinato e penetrante, la lunga linea del suo fraseggio, l'intensità, la squillante chiarezza del suo canto. Nella romanza culmine "Cielo e mar" è stato contemplativo e ammirevolmente ardente, senza essere minimamente manierato; gran parte della sua interpretazione, in

effetti, ha rivelato un eroe trasfigurato dall'amore».

Peccato che nell'estate dell'anno seguente la registrazione in studio de *La Gioconda* trovi tutti i cantanti fuori parte o stanchi, incluso Luciano. «Certo, ha la voce del ruolo» ammetterà il temibile critico francese Alain Fantapié quando recensirà il disco su *Opéra international* di Parigi, «il timbro resta il più eclatante di tutti quelli del repertorio italiano; ma tutto questo fa molto convenzione operistica, con il tenore piantato davanti alla buca del suggeritore. La presenza è solamente vocale, lui e la Caballé mimano i sentimenti, non li vivono».

Dunque, per gustare il suo Enzo Grimaldo, l'appassionato farà bene ad attendere che il *telecast* californiano torni a essere reperibile. Il 1979 si conclude con un recital pianistico piuttosto raffinato all'Opéra di Parigi. La cronaca di François Lafon, un recensore abituato allo stile alto che davanti al «tenorismo» all'italiana arriccia il naso, è entusiastica: «Timbro divino, la melodia diventa immensa, l'acuto senza limite. "In questa tomba oscura" di Beethoven, mormorato in un'estasi che non aveva più niente di ostentato, ha fatto scendere

la grazia dall'alto, e l'aria di *Werther*, data come bis, ci ha fatto sognare di sentire un giorno la nostra vedette nel ruolo intero. Intonazione voluttuosa, legato liscio come l'olio. Decadenza, dite voi? E se si trattasse invece di un'arte perduta?».».

Tuttavia, nei confronti della commercializzazione e mediatizzazione che Big Luciano si gode con l'evidente soddisfazione di chi padroneggia nuovi habitat, prosegue e va crescendo la stizzosa levata di scudi di una certa critica musicale, che non immagina a cosa giungerà Pavarotti negli anni Novanta.

Nel giugno 1980 Pavarotti, il vero Pavarotti stilista e cantante che ha pochi paragoni, è presente nel *Rigoletto* allestito gratuitamente a Central Park e seguito da forse 200.000 persone accampate sull'erba. E non si vede perché non dovrebbe esibirsi davanti a un pubblico enorme.

Nel 1981 nasce a Philadelphia la Luciano Pavarotti International Voice Competition, un concorso finalizzato a scoprire voci nuove, tra le quali emergerà il mezzosoprano Suzanne Mentzer. Alcuni testimoni – Breslin in prima fila – riferiscono che come consigliere e docente Luciano non è bravissimo; sono però smentiti da

decine di ragazzi e ragazze che ricordano l'esperienza del concorso come fondamentale nella loro vita, indipendentemente dal fatto che abbiano poi avuto successo. Lo stesso Breslin annota che il grande tenore prende la competizione estremamente sul serio, rinunciando a impegni anche molto remunerativi per seguirla. All'estero le *master class* tenute da cantanti grandissimi o famosi richiamano sempre un pubblico numeroso e fanno parte a pieno titolo del mondo dello spettacolo. Da noi nessuno vuole rischiarle.

Sempre negli anni Ottanta, negli Stati Uniti, esplode una delle passioni di Luciano: l'amore per i cavalli, che non aveva più avuto seguito dal soggiorno nella campagna inglese del 1963. Il ritorno di fiamma arriva dopo la trionfale cavalcata nella Quinta Avenue che celebra contemporaneamente il Columbus Day e il suo compleanno, e lo porterà fino alla fondazione di un concorso ippico. Il mio trisavolo forniva cavalli al duca di Modena, quindi posso capire Luciano molto bene, esattamente come, da buon padano, lo capisce Vittorio Emiliani: «Nella costante riaffermazione delle proprie radici la stessa passione intensa che ha nutrito per i cavalli ci sta bene, anzi benissimo. A

Modena, come in altre città emiliane e romagnole, la comparsa, in quelle grandi piazze animate da fiere colorate e da mercati, di un elegante cavallo da corsa o da concorso suscitava e suscita la stessa attrazione di massa di una Ferrari o di una Maserati ultimo modello. Un'idea edonistica, ottimistica di vita impastata continuamente con la bellezza».

Di bellezza parla anche Monique Barichella, colta giornalista parigina. Il 25 luglio 1980 è all'Arena di Verona per vedere *La Gioconda*, nella gran ruota di ventimila spettatori con le candeline accese. «Ero venuta senz'altra ambizione che di inebriarmi della romanza “Cielo e mar” – calorosa, soleggiata – del solo Pavarotti. Un Luciano in forma super ha accordato generosamente, senza farsi pregare, il bis della seconda strofa dell'aria. Bisogna venire a Verona – il solo festival veramente popolare, dove ci si permette tutto quello che non si osa più altrove – non fosse che per godere di un bis ai nostri tempi! Magnifico Pavarotti, che sa anche far dimenticare una recitazione interamente convenzionale. Con lui si capisce perché, nel linguaggio dei non iniziati, belcanto designa, abusivamente, tutto ciò che è il bel cantare.»

Non è un mistero per nessuno – ed è anche riportato nero su bianco nel memoriale del suo agente Breslin – che nella vita di Luciano ci sono state due love story internazionali: una con l'americana Madelyn Renée, tra il 1980 e il 1986, e una con l'ungherese Judy Kovacs, tra il 1986 e il 1993. Madelyn è molto carina e disinvolta, è di buona famiglia e aspira a una carriera di soprano. Ma Luciano non la impone a nessuno: Madelyn arriverà a cantare con lui solo piccole parti in due o tre occasioni. Judy è un'archivista dell'opera di Vienna, timida, servizievole, sempre disponibile a copiare gli spartiti di Luciano e a fargli da suggeritrice alla Scala e al Met.

Né segretarie né «segretarie» né la moglie riescono a convincere Pavarotti a rinunciare alle abbuffate a tutte le ore. «Macché dieta stretta!» ricorda la Kabaivanska, tutt'altro che inappetente ma snellissima. «A Vienna alloggiavamo allo stesso albergo, e Lucianino era con Adua. Dopo le recite preparava grandi pastasciutte. E ad Amburgo una sera andammo a cena noi due in un ristorante cinese. Sul menù i cinesi danno un numero a ogni piatto, per semplificare le ordinazioni; bene, lui ordinò tutti i numeri, dall'1 al 129,

e portarono tutta questa roba su un grande tavolo accanto al nostro.»

La battaglia con la voracità è stata sempre perduta.

Il biennio 1982-1983 va segnato, nella carriera di Pavarotti e negli annali dell'opera, per la sua idea di affrontare il ruolo del protagonista nell'*Idomeneo* di Mozart al Metropolitan, al Festival di Salisburgo – Olimpo e Mecca dei mozartiani – e in sala di registrazione. Il risultato gli frutta, almeno in quella circostanza, il rispetto della critica sui due lati dell'oceano. «L'ho fatto per mio piacere e soddisfazione personale e per dimostrare ai miei fan che posso dare più di quanto abbiano imparato ad aspettarsi da me.»

Nel corso del 1983 si segnala anche la registrazione discografica di *Andrea Chénier*, di Umberto Giordano. La voce del nostro sa rendere tutto il senso del personaggio, del giovane poeta francese vittima della rivoluzione, che è squillante, ardito ma anche sognatore e ingenuo. È sempre Celletti a metterne in risalto i valori vocali, pur diagnosticando, come è giusto, l'incompatibilità del temperamento di interprete e personaggio: «Pavarotti dimostra senza fatica che rispetto ad altri Chénier suoi

contemporanei da teatro o da disco – Domingo, Carreras – il suo è più alto di molte spanne. Ovvio: canta da professionista, è sempre tondo nel suono, morbido, capace di rispettare i segni di espressione, di fraseggiare invece di solfeggiare, di emettere acuti facili e squillanti invece di note impiccate. Tuttavia Pavarotti è un tenore gentile, di grazia, che pur avendo voce ampia e timbrata è costretto, per fare il tenore verista e drammatico, a forzare non i suoni ma il proprio temperamento».

Non sembri un pregiudizio contro Domingo: Breslin scrive con spirito che il tenore ispano-messicano, a forza di abbassare la parte di Chénier, l'ha trasformata in un ruolo baritonale. Che Domingo ami cantare da baritono non è una notizia nuova: incide con Abbado un *Barbiere di Siviglia* in cui interpreta il ruolo baritonale di Figaro invece di quello tenorile del Conte di Almaviva, e in uno dei gala teletrasmessi dal Metropolitan sorprende il pubblico cantando insieme a Luciano nel ruolo di Marcello, nel duetto “Oh, Mimì tu più non torni” de *La Bohème*.

Tra il 1980 e il 1983 l'aggressivo agente ungherese Tibor Rudas fa una corte spietata

al miglior cliente di Breslin. Quando arriva a proporre la cifra di 100.000 dollari per un concerto ad Atlantic City, l'agente americano non può più dire di no e intuisce che nella vita di Luciano sta per segnarsi una svolta.

Da questo punto di vista, il concertone con orchestra che nell'agosto 1984 riunisce un pubblico da finale di campionato calcistico al Madison Square Garden di New York, ancora sotto l'egida di Breslin, è importante per molti motivi. Breslin, che lo ha organizzato come seconda tappa di una tournée di concerti in alcuni stadi americani, e lo stesso Pavarotti non hanno previsto la risposta entusiastica del pubblico: i 20.000 posti si riempiono in poche ore e ogni brano – Donizetti è seguito da *Mamma*, Verdi da *Rondine al nido* e così via – è accolto con applausi di gioia dopo pochi secondi dal momento in cui l'orchestra attacca il ritornello. Il critico del *New York Times* scrive che «ai suoi spettatori non importerebbe se Mr Pavarotti cantasse il catalogo di Natale dei magazzini Bloomingdale's: lo adorano e basta». Fino a quel momento il record di botteghino del Garden apparteneva a Michael Jackson: Luciano lo batte ampiamente, tanto che pochi mesi dopo si organizza un

secondo concerto che fa di nuovo il tutto esaurito. Questo negli Stati Uniti, il Paese che ha creato la musica rock e il mito di Audrey Hepburn: l'italianone oversize che canta all'antica, con il cuore in mano, diventa un'icona.

Quell'adunata canora cristallizza uno stile internazional-popolare che il nostro tenore proporrà sempre più spesso, fino all'ultima apparizione pubblica della sua vita, nel febbraio 2006, a Torino, per l'apertura delle Olimpiadi Invernali, benché in quell'occasione si sia trattato di un playback: era già troppo malato per cantare.

Eppure, le ore che precedono queste esibizioni non sono felici. Il suo preparatore musicale e amico Gildo Di Nunzio, che lo va a trovare in camerino prima di un grande concerto, confessa di provare una tale compassione per Luciano che per nulla al mondo vorrebbe essere nei suoi panni. Il tenore stesso ammetterà che per lui quel genere di evento è il più snervante. «In questi casi, la percentuale di quelli che possono rimanere delusi da una *défaillance* è allucinante.»

Quando la responsabilità diventa mondiale il rimedio, per il modenese che dopo tutto si sente in «esilio», è circondarsi di gente, trasformare il

camerino in un rumoroso porto di mare. La sua segretaria Giovanna Cavaliere racconta a Breslin di stanze d'albergo, camerini e aerei pieni di «*screaming modanesi*», modenesi che strillano, e l'espressione piace tanto all'agente che nel suo libro la riprende più volte. L'astuto americano, intanto, perde gradualmente autorevolezza davanti al suo protetto e se lo vede «crescere» tra le mani al di là di ogni controllo e consiglio, a dismisura.

Beverly Sills, collega di Pavarotti ne *I puritani* e in *Lucia di Lammermoor* e scomparsa due mesi prima di lui, in uno dei suoi libri di ricordi riflette su quello che chiama il circo di Luciano, a proposito della vita dei divi al di fuori del palcoscenico. «Ci si sente molto soli senza la famiglia intorno, si ha bisogno di premure e compagnia. Questo bisogno diventa sempre più grande, ecco perché molte superstar viaggiano con un consistente entourage. Il circo di Luciano era meno complicato del mio ma più solitario. Rimanere solo gli faceva paura. Era arrivato a un tale livello di solitudine che doveva soffrire molto».

La Sills ha avuto occasione di condividere con Pavarotti il momento che segue la recita, a notte fonda, e ne ha parlato come dell'ora del

redde rationem, del crollo psichico. Ricorda bene un incontro del 1985: «Dopo una *Tosca* che ha cantato al Met siamo andati a cena insieme e ci siamo tenuti per mano. Il Pavarotti di questa fase era molto, molto diverso dal simpaticissimo grassone che quindici anni prima a San Francisco passeggiava con me, veniva nel mio camerino a raccontare barzellette negli intervalli e cucinava gli spaghetti dopo le recite». Qui l'intelligente Beverly fa un'affermazione su cui vale la pena di riflettere: «La verità è che la stampa ha dedicato più spazio alle foto di Luciano e del suo fazzolettone che alle considerazioni sulla sua voce e le sue interpretazioni. Spesso la stampa critica negativamente gli eccessi di attenzione e adulazione riservati a una superstar, ma è la stessa stampa responsabile di tutte quelle esagerazioni».

UNA FAMA PLANETARIA

«La musica alla quale alcuni di noi hanno consacrato la vita è “musica di vita”; è il fiore delicato sbocciato dalla pianta umana; è la manifestazione più autentica dell’essere vivi; dell’essere lieti o melanconici, vibranti d’odio o d’amore.»

Teodoro Celli, *Il Messaggero*,
11 maggio 1978

Sono sempre meno i giornalisti che si occupano di mettere in rilievo i risultati canori e musicali delle recite e delle registrazioni pavarottiane. Eppure il *Mefistofele* e il *Guglielmo Tell* del 1980, il suo secondo *Ballo in maschera* (diretto da Solti nel 1982), la *Norma* del 1984, il *Requiem* di Hector Berlioz del 1989 sono tutte testimonianze sonore di eccellenza vocale e spesso interpretativa. Un autore impegnato e «anti-italiano» come Berlioz sulla carta lascia tutti perplessi, ma dopo l’ascolto i musicologi sono entusiasti. Uno per tutti, il francese Christian Wasselin: «Luciano Pavarotti: è lui l’attrattiva di questa *Grande messe des morts*. Certo

si sente che l'illustre tenore è a un filo di distanza dallo stile operistico (pur senza cascarci mai), ma l'eterna bellezza del suo timbro conferisce al suo intervento una sorta di lirismo mistico che sorprende».

Dalla metà degli anni Ottanta l'organizzazione dei grandi concerti di richiamo popolare, con cachet commisurati ai giganteschi incassi, passa a Tibor Rudas, che gestisce questo trend estremamente redditizio con grande spregiudicatezza. Herbert Breslin non viene estromesso dalla carriera di Pavarotti – il settore delle recite operistiche resta interamente di sua competenza – ma osserva il crescere del fenomeno di Big P con una certa rabbia e con comprensibile sgomento.

In tutti questi anni la moglie Adua è una roccia quanto a buonsenso e affidabilità. Quando il marito è a Modena è un compagno di vita generoso, adorabile. Il libro di Wright dà una descrizione precisa e credibile dell'affetto che lega i due coniugi. Le loro nozze d'argento, che cadono nel settembre 1986 – durante il breve interregno tra Madelyne e Judy, secondo Breslin – sono celebrate con una cerimonia in chiesa che nasce da sentimenti veri e profondi e commuove tutti i presenti. Tra la metà

degli anni Ottanta e la metà degli anni Novanta, inoltre, Adua gestisce in prima persona, con molta competenza e accortezza, un'agenzia lirica chiamata Stage Door, che esiste ancora oggi, pur avendo spostato la sede da Modena a Bologna, ed è tra le massime agenzie liriche europee.

È negli anni Ottanta che si realizza l'abbraccio tra Pavarotti e il rock. Luciano non è il solo, nel mondo dell'opera, a flirtare con questo universo fragoroso, c'è un vistoso precedente. Nel 1987 Montserrat Caballé, dapprima preziosa interprete di Bellini e Donizetti e poi soprano «tutto fare», con gli stessi problemi di peso di Luciano, duetta con Freddy Mercury in un concerto che raggiunge presto le vette delle classifiche di vendita. Anche su questo Lucianone deve avere meditato.

Sul versante opera lirica, nel dicembre 1988 al Teatro La Fenice va in scena *La favorita* di Donizetti con Pavarotti nel ruolo non di Fernando, ma di regista. Breslin, un po' malignamente, ritiene che il suo cliente abbia fatto questa scelta perché nel frattempo Placido Domingo ha debuttato nella direzione orchestrale. Ma dietro non può esserci solo questo. Tutti i cantanti lirici passano metà

della carriera a combattere con registi ignoranti, presuntuosi, illogici, prevaricatori, insomma nocivi allo spettacolo. Non è strano quindi che, chi può, voglia provare a presentare l'opera partendo dai problemi che conosce come cantante. Non si può affermare che quella regia di *Favorita* sia stata memorabile. È più semplice dire ciò che *non è stata*: non è stata ambientata in modo anacronistico, non è stata gravemente nociva all'acustica o alla comprensione della storia.

Ci sono anche serate in cui il mito del tenore si riafferma clamorosamente: ricordo, per esempio, diluvi, terremoti di applausi per un *Ballo in maschera* bolognese all'inizio del 1989, in cui Pavarotti risulta trionfatore assoluto.

Roberto Scandiuzzi, che ha cantato nella *Favorita* veneziana, osserva con acume: «Nell'ultima fase della sua carriera Luciano lo vedevo come un bambino al quale si permetteva di giocare con tutto ciò che non era concesso ai suoi colleghi; e questo perché si vedeva che togliendogli la sicurezza dei suoi "giocattoli" sarebbe stata dura farlo continuare».

Uno dei giocattoli preferiti di Luciano, tra un'opera di Donizetti e una di Verdi, è per un settennio circa l'«evento», termine diventato

di moda proprio in quel periodo. Nel luglio 1990, alla vigilia della finale del campionato mondiale di calcio, inaugura la serie di concerti I Tre Tenori, in cui si esibisce con Carreras e Domingo tra le rovine delle Terme di Caracalla. Ne verranno molti altri in tutto il mondo. Secondo Breslin, l'idea del concerto dei tre tenori parte da quella di festeggiare la guarigione di Carreras, ma in ultima analisi il *gimmick* di riunire coloro che nell'immaginazione popolare sono le voci di tenore per antonomasia viene in mente all'agente italiano Mario Dradi, e l'agente americano si confessa invidioso. Anche perché sembra che l'evento, almeno il primo, quello romano, abbia stracciato tutti i record di vendita nella storia del disco. Ogni considerazione e ogni gerarchia di valori vocali, stilistici e interpretativi viene annullata in questo *medley* in cui il catalano, l'ispano-messicano e il modenese cantano un po' di tutto, sorridenti ed esuberanti come tre fratelli. È soprattutto questo che manda in estasi il pubblico.

Di capricci pavarottiani si deve parlare quando nell'aprile 1991 Sir Georg Solti, direttore di portata storica, decide di solennizzare la fine del proprio rapporto con la Chicago

Symphony Orchestra, durato 21 anni, offrendo a Luciano alcune recite in forma di concerto dell'*Otello* di Verdi. Ruolo vertice per tutti i tenori «lirico-spinti» e drammatici, questa è una sfida alla quale il tenore italiano numero uno non vuole rinunciare. I fan di Mario Del Monaco – che ha monopolizzato il ruolo per tutti gli anni Cinquanta e ha influenzato tutti i tenori italiani che si sono azzardati a cimentarsi con il difficilissimo personaggio – non vogliono neanche sentir parlare di questa «presa di possesso», che giudicano del tutto inadatta al materiale vocale e al temperamento di Pavarotti. E sì che negli anni Settanta Del Monaco ha espresso ammirazione per la sua facilità negli acuti, contemporaneamente ammettendo che lui ne ha sempre avuto paura. Quanto ai fan di Domingo – *Otello* per eccellenza, in scena e su disco, dal 1976 – sono prevedibilmente scettici.

Tutte le testimonianze ci dicono che per Pavarotti l'apprendimento del ruolo è lento e faticoso. Per suggerirgli battute ed entrate, racconta Breslin, anche durante le recite Leone Magiera deve nascondersi sotto il maestoso trono su cui siede il cantante e su cui non mancano i suoi «giocattoli»: acqua, spuntini,

fazzoletto, foglietti vari. Nonostante tutto, però, le due serate di Chicago vanno in porto, e Solti dà il suo contributo alla grande. Alle due recite seguenti, nella prestigiosa Carnegie Hall di New York, la precisione e la sicurezza del protagonista aumentano. Il disco, come sempre, pubblica il meglio delle quattro registrazioni.

A cose fatte il partito avverso al tenore modenese torna a protestare a gran voce, soprattutto in Italia, per la mancanza di rodaggio scenico, come se non fosse pratica comune, fin dagli anni Cinquanta, dissociare il palcoscenico dalla sala d'incisione, come se tutti i grandi cantanti non avessero interpretato certi personaggi solamente in disco, come se, per fare un esempio, la Callas fosse da condannare per aver affidato la sua affascinante interpretazione di Carmen alla registrazione discografica, rinunciando a portarla in scena.

Siamo alle solite, e la propensione a lasciarsi influenzare, nella critica, da aspetti marginali o dalle attività parallele del cantante non si attenua negli anni successivi. Luciano ha un bel'affrontare il ruolo di Otello con uno scavo interessante del personaggio, ha un bel portare in scena *Pagliacci* di Leoncavallo sotto la guida

di Riccardo Muti, ha un bell'incidere il difficilissimo ruolo pucciniano di Des Grieux nella *Manon Lescaut* con eccellenti risultati: a intaccare la sua reputazione di artista «serio», a darle il colpo di grazia nell'opinione di molti critici arrivano – tra il 1992 e il 2003 – i concerti della serie Pavarotti & Friends. Sono iniziative che fanno di lui una persona nuova e diversa, che spostano il personaggio Pavarotti in un ambito in cui i melomani e i musicologi non vogliono più seguirlo.

Tenore di massa, fenomeno sociale, talento e personalità trasformati in capitale: le definizioni della «funzione musicale» di Luciano Pavarotti sono state molte. I puristi sostengono che la sua presenza accanto a Sting, Céline Dion, Bono e altri cantanti del panorama pop non ha assolutamente portato le masse ad accostarsi all'opera lirica. Essa, però, ha quantomeno introdotto l'idea che c'è un altro modo di cantare, che un'aria di Verdi o di Puccini eseguita con voce «impostata» non deve suscitare indifferenza o diffidenza o, peggio, disgusto, che anche l'opera lirica comunica. Mi chiedo se non sarebbe il caso di provare a proporre qualche filmato di Pavarotti – breve, naturalmente – negli stadi di calcio, alle masse

urlanti, quando attendono per ore che cominci la partita. Forse i primi tentativi sarebbero scoraggianti, ma varrebbe la pena di tentare.

È Luciano a inaugurare la stagione 1992-1993 della Scala di Milano. L'opera è severa, pesante: *Don Carlo* di Verdi. A dirigere le sue bellezze musicali è ancora Muti, Zeffirelli è il sontuoso regista. Questi i fatti: la radio trasmette in diretta un Pavarotti che pasticcia gravemente nel bel duetto tra Don Carlo e la regina, e che nella scena in cui minaccia pubblicamente suo padre ha difficoltà nell'acuto, difficoltà castigate dal pubblico del loggione. Il commento del colpevole, all'uscita dal teatro, è lapidario e franco: «Fischi meritati: non sapevo la parte».

Ma per qualche frenetica settimana, la città di Milano, da dove è partito lo scandalo di Tangentopoli, diventa «Steccopoli». Volta per volta il mondo la notizia che Pavarotti ha preso una o più stecche alla prima del *Don Carlo*. La versione ufficiale è questa perché l'imperizia dei giornalisti conosce solamente questo tipo di errore canoro, nonostante il cantante d'opera confessi a tutti la colpa più grave che un professionista possa commettere: che non era preparato nel suo ruolo. La versione di

massa è che Lucianone ha scroccato gli acuti. Il disco e il DVD assemblati nei giorni seguenti con ogni cura offrono una versione dell'opera depurata di tutti gli errori. L'esecuzione è impeccabile, Pavarotti sicuro e vocalmente notevole. Lo circonda uno dei migliori cast possibili: Samuel Ramey come magistrale re Filippo, le belle Daniela Dessì e Luciana D'Intino, il baritono Coni; lo dirige Muti con grande bellezza di suono; Zeffirelli è sempre in sintonia con le atmosfere schilleriane del dramma. Ma il mito della stecca sarà duro a morire. Nei concerti benefici Pavarotti si butta con genuino entusiasmo. La presenza ai suoi funerali dell'ex segretario delle Nazioni Unite Kofi Annan conferma che il suo impegno era autentico e i risultati molto concreti. C'è un'umanità in lui che è sempre viva e riconoscibile. Risale al 1994 un episodio in questo senso significativo, al quale ho assistito e preso parte personalmente. Nel maggio di quell'anno mi trovo in un hotel a cinque stelle nel centro di Firenze. In un'ampia poltrona della hall il divo coccola la figlia minore, ma ha il tempo di interrompere quel momento tenero per chiedermi se potrò assistere al suo *Requiem* verdiano di quella sera,

se ho collaborato ai testi del programma di sala, se dispongo di una certa sua registrazione dal vivo. Il contatto con il resto del mondo gli è costantemente necessario.

Strappo anche a Riccardo Muti uno dei suoi tanti ricordi di Luciano: «Nel 1995 ha accettato l'invito di mia moglie Cristina a esibirsi al Palafiera di Forlì, io stesso l'accompagnavo al piano. Sapendo che si trattava di un concerto benefico a favore di un'associazione per il reinserimento di tossicodipendenti si è assunto lui stesso le spese di viaggio per venire dagli Stati Uniti!».

Se la popolarità della figura non fosse quella che è, la sua storia con Nicoletta Mantovani non interesserebbe nessuno, o quasi. Invece la nuova coppia appare sui rotocalchi di tutto il mondo a partire dal 1996. A Nicoletta sta stretta la gabbia degli impegni di segretaria, ha una personalità e una cultura che non accettano né la clandestinità né una posizione di secondo piano. Adua, dopo quarant'anni di vita insieme, di sostegno coniugale, di collaborazione esemplare, non può che sentirsi profondamente amareggiata. È anche umano che le fan di Luciano – giovani e mature, ma soprattutto

quelle mature – non vedano di buon’occhio la nuova arrivata, una ragazza indipendente, e il secondo matrimonio.

In quegli anni l’eccessiva mole comincia a dare seri problemi di salute al nostro tenore, ma le diete, le terapie, le operazioni non riescono a ridurre il vistoso problema, che mette a dura prova anche la sua credibilità scenica. La Kabaivanska ricorda un aneddoto amaro, quasi sconcertante vista la solare serenità con cui Pavarotti sembrava accettarsi. «Ad Amburgo scendevamo da un taxi e ho notato due signore che lo fissavano con interesse. Gli ho detto: “Luciano, guarda, quelle signore ti salutano”. E lui: “Non salutano. Stanno guardando un mostro”.»

Il 7 settembre 1999 muore per cancro al pancreas il tenore Alfredo Kraus. Si dice che fosse stato offerto anche a lui di partecipare alle adunate oceaniche de I Tre Tenori; si può immaginare quale fu la sua risposta. Aristocratico dell’opera, resta l’unico che, in un confronto di stile, possa dare del filo da torcere a Pavarotti nelle opere di Bellini e Donizetti. Ricordo una serata di vent’anni prima, tra aficionados della Scala, passata a confrontare punto per punto un *Rigoletto* con Luciano e uno con Alfredo.

Nel 2000 Nicoletta porta in Italia come produttrice un musical americano, *Rent*, dello statunitense Jonathan Larson, del quale si parla come di una versione moderna de *La Bohème*. Assisto alla prima di Bologna, tra i lampi dei paparazzi. Luciano ci tiene a spiegare a giornalisti, colleghi e amici che questo musical è bello e commovente. Ma al capolavoro di Puccini viene rubata solo l'ambientazione: nel musical ci sono cinque ragazzi, drogati e/o omosessuali, che si arrabbatano per pagare l'affitto in un loft di Manhattan. La musica è hard rock.

Quando nel 2004 il comune di Fano lo invita a curare la messa in scena de *La Bohème* per la riapertura del teatro lirico cittadino, Pavarotti accetta con entusiasmo, e lavora con interpreti giovani scelti da lui stesso. Lo spettacolo andrà in scena anche ad Agrigento, al Teatro Valle dei Templi, nell'agosto 2005. La messa in scena che presenta è – cosa non sorprendente – astratta, moderna, con vaghe e oniriche impalcature anni Cinquanta e costumi in stile Christian Dior. L'ispirazione proviene chiaramente da *Rent*.

Nell'estate 2006 anche Marilyn Horne sta lottando contro un cancro al pancreas, scoperto nel dicembre precedente. Operato

all'ospedale Sloane Kettering di New York per lo stesso tipo di tumore, Luciano parla a lungo con lei. I due colleghi paragonano le diagnosi, le terapie: si confidano. «Il cancro al pancreas è stato il nostro ultimo Grande Duetto» mi scrive Marilyn.

Raina Kabaivanska rammenta una visita che gli fece nell'estate 2007: «Sono andata a trovare Lucianino circa un mese prima che ci lasciasse, era a letto con la flebo. Mi ha detto: “Voglio fare l'ultimo concerto a Modena in ottobre, così anch'io chiudo e non canto più”. Poi ha capito ed è diventato triste. “Sai,” mi ha confessato, “penso tutti i giorni alla mia voce, ma non c'è più!”. Allora ho fatto la pagliaccia, per cercare di fargli superare quel momento. “Macché!” gli ho detto, “certo che c'è ancora! Dai, facciamo due vocalizzi!”. Ho cominciato io, ci siamo messi a vocalizzare. La sua voce c'era ancora! Gli ho consigliato, quando fosse guarito, di fare della fisioterapia del diaframma, gli ho detto che doveva solo rinforzare il diaframma...».

L'8 settembre 2007, due giorni dopo la sua scomparsa, Raina canta al suo funerale l'“Ave Maria” di Desdemona dell'*Otello* verdiano. La cerimonia è seguita in tutto il pianeta.

Marilyn Horne mi scriverà da New York: «Dille che ho ammirato il suo coraggio». C'è il duomo di Modena splendente di maestà, c'è una folla strabocchevole di modenesi e di gente venuta da tutto il mondo. Stringono il cuore le faccette delle tre figlie di Luciano, che gli assomigliano moltissimo e sono contratte dal dolore. Kofi Annan siede immobile: Luciano volava sempre a New York per consegnargli personalmente gli assegni delle somme raccolte con i suoi concerti di beneficenza. Lì accanto c'è Franco Zeffirelli, che più di una volta ha lavorato in scena con lui senza lasciarsi intimidire dalla sua mole, perché sa che nel canto italiano quello che importa è appunto il canto, e due giorni dopo risponderà come una fiera al necrologio sprezzante del *Corriere della Sera*. Romano Prodi, anche lui emiliano, prende la parola per dire: «Personaggi famosi e persone semplici sono stati uniti dalla sua voce. In questo splendido duomo c'è solo una piccola parte di quella grande emozione che sempre lo ha accompagnato».

Mentre nella piazza trionfa la voce con «Vincerò», le Freccie Tricolori rombano lasciando nel cielo scie interminabili.

I PERSONAGGI

Nel turbine delle attività promozionali e pubblicitarie, ogni tanto qualcuno si è fermato a riflettere e dare dimostrazioni di stima. «Poiché sentiamo tanto parlare di Pavarotti, può capitarci di non apprezzare a dovere l'intensa musicalità della maggior parte di ciò che canta, con la dizione e il timbro associati in modo splendido.» Lo scrive Alan Blyth, uno dei più autorevoli musicologi inglesi, su *Opera* nel 1981.

Ora non c'è che da fare conoscenza con quello che Luciano ha creato. Chi è totalmente estraneo al grande canto, chi dell'opera conosce solo «Vincerò» ha davanti un viaggio variegato, un'inesauribile ricchezza di testimonianze sonore e, in certi casi, visive.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

«Per *Idomeneo* ha dovuto lavorare moltissimo, ed era evidente che non vedeva l'ora di farlo, di imparare. C'è in lui una capacità istintiva di apprendimento, una dimensione che manca negli altri artisti italiani, che gli ha permesso

di assimilare tutto ciò che gli veniva insegnato. Pavarotti è una delle virtù della natura.»

George Christie, direttore del Festival
di Glyndebourne

Idamante e Idomeneno in *Idomeneo*, 1781 e 1786

L'avventura mozartiana di Pavarotti, per quanto sia piuttosto limitato il numero delle opere interpretate, è molto interessante. Nel 1964 Luciano approda al raffinatissimo Festival di Glyndebourne, nella campagna del Sussex, e vi canta il ruolo del principe Idamante in un'opera di Mozart che all'epoca è una rarità, il dramma per musica *Idomeneo*. Dal 1934 il piccolo festival inglese è riuscito a imporre la pratica di cantare le opere nella lingua in cui sono state composte e a recuperare tutta una serie di capolavori che oggi diamo per scontati, ma che nella prima metà del Novecento erano esclusi dal grande repertorio: primo tra tutti il *Macbeth* di Verdi, oltre a molto Mozart. *Idomeneo* è appunto una riscoperta di Glyndebourne, che dal 1951 lo propone con costanza.

Nel 1781 Wolfgang Amadeus ha 25 anni. A Monaco di Baviera gli viene commissionata quest'opera, su testo italiano dell'abate Giambattista Varesco: il tema è un mito classico, quello del ritorno in patria di tanti principi e condottieri greci dalla guerra di Troia. Nel difficile rimpatrio Idomeneo, re di Creta, subisce uno spaventoso naufragio e promette che, se si salverà, sacrificherà a Nettuno, dio del mare, la prima persona che gli verrà incontro una volta arrivato a casa. Come in un mito analogo, la storia del re Jefte nella Bibbia, il fato vuole che ad andare incontro al re scampato sia la persona a lui più cara: in questo caso suo figlio Idamante. Le principesse Ilià, la «buona», ed Elettra, la «cattiva» (non a caso figlia di Agamennone e Clitennestra e sorella del tormentato Oreste) si contendono l'amore di Idamante. Nel melodramma del Settecento regna la poetica del lieto fine, e quando, dopo mille dubbi e tormenti, Idomeneo alza il coltello sacrificale sul figlio, la voce di Nettuno interviene dall'alto a concedere la grazia.

Il primo a interpretare Idamante, nel 1781, è il castrato Vincenzo dal Prato, emiliano, nato a Imola nel 1756. Nel 1786 – questa appendice ci

interessa – il principe di Auersperg organizza nel suo palazzo di Vienna un'esecuzione privata di *Idomeneo*: gli interpreti sono quasi tutti aristocratici dilettanti, e Mozart deve riscrivere il ruolo del re protagonista e quello di suo figlio, che non è più un castrato ma un tenore. *Idomeneo* sparisce presto dal repertorio dei teatri, contemporaneamente al declino della grande scuola di canto dei virtuosi italiani o di scuola italiana per i quali è stato composto. Nei rarissimi casi in cui si riprende quest'opera nel Novecento si realizza un misto tra la versione del 1781, in cui il figlio è interpretato da una donna che riproduce il timbro ambiguo dei castrati e la parte di Idomeneo presenta molte difficoltà vocali, e la riscrittura del 1786, con Idamante tenore e la parte del padre semplificata.

Luciano porta la sua voce fresca e impetuosa e la sua nitida dizione italiana in uno dei «luoghi della musica» più elitari. Si è detto spesso che, arrivando a Glyndebourne, il nostro tenore trova un'équipe di preparatori e ripetitori i quali lo costringono a quel rigore musicale che gli è mancato fino ad allora, e si cita sempre – lo fa anche Pavarotti – il maestro ungherese Jani Strasser come colui che ha

insegnato a Luciano lo «stile mozartiano». Ma che cosa questo sia precisamente è una questione di cui oggi si discute molto. È certo che Mozart scriveva le sue opere per compagnie italiane, come è certo che insieme a Ettore Campogalliani Pavarotti ha preparato con ogni cura le due arie di Don Ottavio nel *Don Giovanni* e l'aria di Ferrando in *Così fan tutte*.

Alla fine del 1981 un'etichetta discografica americana che sforna a getto continuo registrazioni dal vivo con bello sprezzo delle norme del diritto d'autore rende accessibile su tre dischi a 33 giri l'*Idomeneo* interpretato da Pavarotti nel 1964. Grazie a questo documento è possibile dire che, quanto al cosiddetto stile mozartiano, non solo Luciano non ha quasi nulla da imparare, ma gli altri componenti del cast sarebbero dovuti andare a lezione da lui. Né Glyndebourne né nessun'altra istituzione musicale inglese si sono mai preoccupati di restituire giusta pronuncia, eloquenza e italianità alle opere cantate nella nostra lingua. Geoffrey Parsons, un illustre pianista che ha accompagnato tutti i più grandi cantanti, è presente a ogni prova e recita nel 1964 e ricorda che mai in vita sua ha cantato in italiano così. «La qualità del *suono* dell'italiano

di Pavarotti faceva sì che il linguaggio stesso suonasse come musica. Il suo stile suonava autenticamente mozartiano. In vita mia non avevo mai sentito niente di simile. Un timbro davvero sorprendente: argentino e al tempo stesso quanto mai corposo e dotato di una dolcezza meravigliosa.» E perché no? Nel secolo di Mozart l'opera era esportata in tutta Europa da cantanti italiani, spesso sovrappeso, non sempre ferrati nella lettura musicale, ma addestrati, da lunghi anni passati a vocalizzare, a emettere un fiume di suono limpido e luminoso con cui si esprimevano nella loro lingua madre. Pavarotti a Glyndebourne non fa che dare un esempio di canto antico. Tutta la compagnia, poi, lo ha sempre ricordato con grande simpatia per la sua voglia di imparare, di migliorare, di comunicare.

Il critico franco-italiano Sergio Segalini, recensendo la registrazione dal vivo di *Idomeneo* sul mensile *Opéra international*, nota negli altri cantanti incertezze nei salti di registro, espressione monocorde, timbro biancastro, dizione confusa. Per Pavarotti scrive invece che «la sua dizione chiara, il suo timbro solare, la sua souplesse tecnica, la sua precisione nel recitativo, creano meraviglie in

un ruolo finalmente restituito al canto italiano». È da riconoscere che, preparando questo ruolo mozartiano con Strasser, Pavarotti apprende a cantare in piano, una capacità di controllo del volume che resterà sempre tra le sue caratteristiche tecniche.

Dello spettacolo ricorda che nel commovente momento in cui Idomeneo riconosce in Idamante suo figlio il tenore Richard Lewis piangeva, «e siccome la commozione sulla scena è contagiosa, dovevo sforzarmi moltissimo per trattenere le lacrime». Lo spettacolo si trasferisce a Ginevra per altre cinque recite. Al ritorno a Modena, Magiera nota che «l'approccio alla musica di Mozart ebbe un benefico effetto sulla vocalità di Luciano, costringendolo ad "appuntire" il suono, in quel periodo troppo allargato dalle numerosissime recite di *Bohème*».

Negli anni del suo boom mediatico Luciano deve essersi riascoltato in quell'antico exploit settecentesco. Non è un caso che tra l'ottobre 1982 e il settembre 1983 affronti *Idomeneo*, ma questa volta nel ruolo del padre, per l'inaugurazione della stagione al Metropolitan, poi al Festival di Salisburgo e in sala di registrazione a Vienna.

Tocca a lui, ora, commuoversi quando si accorge che la vittima da sacrificare è suo figlio. Secondo Magiera, Luciano «realizza il personaggio con una ricchezza di mezzi vocali ignota agli anemici “specialisti” succedutisi fino ad allora nel ruolo del re di Creta». Chi si inoltra in uno stile così antico e rigoroso, tuttavia, deve aspettarsi critiche, che infatti non sono mancate. Nel caso della difficilissima aria “Fuor del mar ho un mar in seno”, che nel 1781 richiede all’esecutore una capacità di ornamentazione e di trillo ormai quasi perduta, il nostro tenore ha scelto la versione semplificata scritta nel 1786 per un ottimo cantante non professionista, il tenore Giuseppe Antonio Bridi, di Rovereto. A giudicare dalla partitura, doveva essere quasi un baritono e non doveva avere le straordinarie capacità di ornamentazione dei castrati.

Per il debutto newyorkese si legge sul *Washington Post*: «Ha riscosso un trionfo nel ruolo del mitico re di Creta. È stato una figura insieme imponente e commovente sul piano umano; il suo timbro, un tempo soave, ha avuto nuove vibrazioni». Il direttore artistico del Covent Garden, in visita a New York, pronuncia parole di ammirazione per la strepitosa forma vocale e stilistica

che Pavarotti ha mostrato in queste interpretazioni, e si sa che gli inglesi hanno un gusto molto severo in materia mozartiana.

Harold Rosenthal, direttore del mensile londinese *Opera*, non è un fan. Nota che sulle prime il pubblico non riconosce il suo beniamino quando entra in scena. Poi Luciano ha dato «un'interpretazione toccante e sentita, ha cantato generalmente con precisione, ha tentato alcuni abbellimenti e si è distinto nei recitativi» e conclude: «La mia ammirazione per lui è salita di diversi livelli».

La recita del 6 novembre 1982 è stata ripresa ed è in commercio. La critica straniera si stupisce della scelta di un tenore italiano in un'opera di Mozart, quando dovrebbe essere la regola. Ma molti, come la francese Brigitte Massin, vengono, come si suol dire, a Canossa: «Stupirsi vuol dire non conoscere bene questo cantante. Senza mai cercare effetti facili offre un'interpretazione profondamente drammatica, ma mai esteriore, delle sofferenze e dei dilemmi di questo re sventurato. Un partner eccellente, sempre alla ricerca di un perfetto equilibrio sonoro con le altre voci, ciò che dà ai dialoghi con il figlio un rilievo magnifico». E così sono serviti quelli

che non vogliono gli italiani nel repertorio mozartiano perché sono «divi».

Rodolfo Celletti, che si è sempre battuto per la scuola italiana autentica, nella tecnica e nell'emissione come nell'espressione e nella vitalità, di questa interpretazione dice: «Quello che possono i cantanti italiani in Mozart, in spregio all'abulia di quasi tutti i direttori stranieri che passano per mozartiani, lo dimostra Pavarotti. L'accento è giusto, scandito, autorevole. Le arie, a parte qualche carenza di aplomb ritmico mozartiano, sono cantate con voce piena e dolce, con un bel legato e con agilità ben eseguite. Finalmente un Idomeneo autorevole e regale». Nella rassegna discografica di Celletti Pavarotti si misura con altri sei tenori precedenti, nessuno dei quali è italiano. «Era nato anche tenore di agilità, benché forse non se ne sia mai reso conto» afferma il musicologo, e rimpiange che non abbia scelto di studiare e cantare la versione più difficile, con tutti gli abbellimenti vocali, della grande aria "Fuor del mar".

Riprendiamoci Mozart, dunque, non lasciamolo in monopolio a quegli «sgangheroni» degli austriaci e degli inglesi.

GIOACHINO ROSSINI

«Per quasi settant'anni [Rossini ha] scritto un mare di belle note e inventato, con estro ineguagliabile, melodie, arie, orchestrazioni sulla carta da musica. Fra deliranti “furori”, fragorosi “fiaschi” e riservati, intimi silenzi.»

Vittorio Emiliani, *Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini*

Arnoldo in *Guglielmo Tell*, 1829

Più un'opera è lontana da noi nel tempo, più si affaccia cronologicamente sul versante dell'Ottocento, più la custodia dei suoi valori, di tutte le emozioni che ci può trasmettere è affidata ai suoi esecutori e interpreti. Ecco la spiegazione dei deliri scatenati, tra il 1949 e il 1965 – e ormai per sempre –, da Maria Callas, che resuscita l'era di Giuditta Pasta e María Malibrán con grande tecnica e immensa fantasia. Se, quando Pavarotti ha registrato *Guglielmo Tell* per la Decca, nel ruolo della principessa che lui ama e da cui è amato ci fosse stata la sua grande vocalist Joan Sutherland, specializzata nel primo Ottocento, le quotazioni di questa

incisione sarebbero ancora più alte. Invece quell'edizione deve tuttora fare i conti con la concorrenza di un'altra in lingua originale realizzata qualche anno prima. Là il direttore è noioso e il baritono protagonista è pessimo, ma a entusiasmare i puristi è il fatto che la lunghissima opera sia completa, senza tagli, con una fuoriclasse come Montserrat Caballé a dar voce alla principessa e soprattutto in lingua francese, quella nella quale Rossini l'ha composta. Le sue sonorità più sfumate favoriscono il timbro non precisamente bello e sonoro del tenore Nicolai Gedda, che non pochi considerano un grandissimo «cantante di stile», fino a preferirlo a Pavarotti.

Nel repertorio rossiniano, *Guglielmo Tell*, ultimo gigantesco sforzo compositivo del Cigno di Pesaro, è tra i pochi che anche l'uomo della strada ha sempre sentito nominare, come *Il barbiere di Siviglia*. Spesso lo si stima senza conoscerlo, e la sua messa in scena è sempre legata alla disponibilità di un tenore di grandissima scuola, capace di ricostruire le atmosfere del 1829 con la voce.

All'epoca del debutto di Pavarotti alla Scala, nel 1965, la dirigenza del teatro gli offre di cantare quest'opera, ma lui ha la saggezza di

rifiutare. Le messe in scena del *Guglielmo Tell* devono di solito accontentarsi di un tenore dagli acuti dirompenti, ma che poco può apportare alla «creazione» del personaggio. Nel 1969 Luciano registra l'elettrizzante scena di Arnolfo nel IV atto. Niente lingua originale francese, niente uso del falsettone ma della voce più vibrante e virile emessa «di petto», che è stata lanciata dal tenore francese Gilbert Duprez proprio alla ripresa italiana del *Guglielmo Tell* nel 1831. A Rossini il do cantato di petto non piaceva, gli sembrava un urlo orrendo, non una nota, ma capì che era il gusto del futuro.

Siamo nella Svizzera del Duecento sottomessa agli Asburgo. Dilaniato tra l'amore per una principessa asburgica, dunque della stirpe che opprime il suo Paese, e l'amor di patria, il giovane eroe Arnolfo apprende che suo padre è stato ucciso per ordine del tiranno Gessler. Giunge la fanfara della riscossa nazionale e Arnolfo si scatena, rivelando dove sono nascoste le armi; con frasi elettrizzanti incita alla rivolta i compatrioti. Questa è una scena che non ha nulla da invidiare all'impeto e alla drammaticità di Verdi; viene anzi fatto di pensare che la

grande scena e cabaletta di Manrico ne *Il trovatore*, “Di quella pira”, discenda dritta dritta da Rossini.

«Pavarotti canta “Corriam, voliam!” con smalto rutilante e sorvola tutta la parte impetuosa e acuta con spettacolare facilità» è il commento di Celletti. «Ha tenuto il do acuto, che Rossini prevedeva di ascoltare in falsettone, per un tempo di dodici secondi. Ai puristi è sembrato un po’ troppo smaccato, ma chi dà retta ai puristi quando un tenore scala queste vette stratosferiche?» osserva con un filo di ironia Jürgen Kesting.

La registrazione integrale, affidata a una bacchetta impetuosa come quella di Riccardo Chailly, è dell’estate 1979. Sergio Segalini, direttore del mensile specializzato parigino *Opéra international*, giudica con sicurezza la registrazione pavarottiana appena uscita: «*Guglielmo Tell?* *Guillaume Tell* in italiano? Un’aberrazione? Sì e no. Sì, nella misura in cui si tratta certamente di un’opera francese di Rossini. No, perché esiste una traduzione italiana realizzata da Rossini stesso. Allora, piuttosto che cantare in un pessimo francese, Pavarotti (che è stato all’origine di questa integrale) ha preferito esibire il più solare dei timbri nella sua

lingua natale. Tanta facilità nel registro medio-alto e tanta chiarezza nell'emissione gli avrebbero permesso di proseguire nei sentieri più ardui del belcanto romantico. La migliore edizione dell'ultima opera di Rossini, in ogni caso».

Chi ascolta le piccole frasi, le esclamazioni che a Pavarotti riesce di inserire nel fiume del canto rossiniano, lo snodarsi limpido nei pezzi d'insieme e lo slancio del suo incitamento alla rivoluzione, alla sconfitta del tiranno, può difficilmente dubitare che il ruolo di Arnoldo nel *Guglielmo Tell* sia stato cantato meglio.

Così Celletti: «Pavarotti è, nelle prime parti, l'unico personaggio vivo e vitale. Ha colori, scatti, vibrazioni, carezze giovanili nel timbro e nel fraseggio e voglia d'interpretare. Ascoltate con quale calore esegue il terzetto "Troncar suoi dì", mentre gli interpreti di Guglielmo Tell e di Gualtiero Farst mugugnano suoni snervati».

***Stabat Mater*, 1832-1842**

Pavarotti non si è mai specializzato in Rossini, ma nella sua carriera c'è un raggiungimento raffinato. Più di una volta ha cantato lo *Stabat*

Mater, di cui il grande Gioachino ha dato, dopo il ritiro dal mondo dell'opera, diverse versioni tra il 1832 e il 1842. Non è il solo ad avere musicato l'ingenuo e struggente testo medievale in latino: lo hanno composto anche Vivaldi, Pergolesi, Schubert e Verdi, tra gli altri.

Sono reperibili almeno due versioni discografiche con Luciano nel ruolo tenorile: una radiofonica, del 1967, diretta da Carlo Maria Giulini, e una di studio, del 1970, sotto la direzione di Istvan Kertesz. Della seconda interpretazione ha parlato in televisione, poco prima che Pavarotti ci lasciasse, Vittorio Emiliani: «Ascoltiamo un'autentica gemma rara: un Pavarotti quarantenne il quale interpreta la parte del tenore – un ruolo ammazzatenori, come capita spesso con Rossini – nello *Stabat Mater*, capolavoro tardo del Cigno di Pesaro, o Cinghiale di Lugo, come si autodefiniva lui: siamo sempre fra i “fratelli grassi” della Bassa tra Appennino, Po e Adriatico. Ebbene, il difficile “Cuius animam gementem” dello *Stabat* di Rossini il grande tenore lo porge con una forza limpida, con una levigatezza morbida e virile che ricorda certi marmi di Antonio Canova».

VINCENZO BELLINI

«Gabriel riconobbe il preludio: era quello di una delle romanze di zia Julia, “Son vergin vezzosa”. La sua voce, robusta e di timbro limpido, attaccava con grande spirito le scale che abbelliscono l’aria, e, sebbene zia Julia cantasse in tempo molto rapido, non trascurava nemmeno la più minuscola delle notine. Seguire la voce senza guardare il viso della cantante era sentire e condividere l’emozione di un volo veloce e sicuro. Tornava ancora più indietro con la memoria alle vecchie compagnie italiane che venivano a Dublino: Campanini, la grande Trebelli, Giuglini, Ravelli... Quelli erano giorni, disse, quando a Dublino si sentiva del vero canto. Raccontò anche di come il loggione del vecchio Teatro Reale fosse stracolmo tutte le sere, di come una notte un tenore italiano avesse dato cinque bis, inserendo un do acuto ogni volta. Perché non si facevano mai le vecchie grandi opere? Perché non si trovavano più le voci per cantarle, ecco perché.»

James Joyce, *The Dead* in *Dubliners*

Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi*, 1830

Prima della «riscoperta» del 1966 in cui canta Luciano, curata dal giovane, quasi esordiente Claudio Abbado, *I Capuleti e i Montecchi* erano andati in scena per l'ultima volta nel 1861, e nell'anno dell'Unità d'Italia quella ripresa aveva già sapore di cosa passata. L'universo del melodramma protoromantico stava già prosciugandosi e si avviava a collocare Rossini, Bellini e Donizetti tra i compositori démodé di cui ormai restavano pochissimi titoli nei teatri.

I Capuleti e i Montecchi, un'opera lirica che deve pochissimo a Shakespeare e molto alla tradizione novellistica nostrana, andò in scena per la prima volta alla Fenice di Venezia all'inizio del 1830, con grande successo. Bellini compose il ruolo di Romeo per un contralto, una donna, e il melodramma, ora languidissimo ora arroventato, resta legato alle due interpreti originali degli infelici amanti: Giuditta Grisi (Romeo) e Rosalbina Carradori Allan (Giulietta) – quest'ultima è menzionata nel romanzo *Vanity Fair* di William Makepeace Thackeray come esempio di bel cantare ormai passato.

La riscoperta delle opere del siciliano Vincenzo Bellini, nato a Catania nel 1801 e morto alla periferia di Parigi nel 1835, è principalmente dovuta all'arte del canto di Maria Callas e alla sua personalità teatrale travolgente. Sulla sua scia, i musicologi, i direttori d'orchestra e i più sensibili tra i direttori dei teatri cominciano a ristudiare e a riproporre tutto un repertorio che prima era sconosciuto e non interessava, le opere che per comodità si definiscono preverdiane. Rossini, Bellini, Donizetti e i titoli meno noti della giovinezza di Verdi ritrovano posto al sole e patente di nobiltà.

A metà degli anni Sessanta Abbado ha fatto su *I Capuleti e i Montecchi* – opera che non raggiunge le vette di ispirazione melodica de *La sonnambula*, di *Norma*, de *I puritani* – un complesso e oggi discusso lavoro di editing: ha diretto la partitura in una versione riscritta in cui Romeo è un tenore. In quegli anni lo spagnolo Jaime Aragall andava per la maggiore e faceva in un certo senso «ombra» a Pavarotti, era il suo più serio concorrente. Così Aragall ha cantato Romeo, mentre a Luciano è stato affidato il ruolo di secondo tenore, Tebaldo, che qui non è, come in Shakespeare, cugino di Giulietta, ma suo innamorato e rivale di Romeo. Nel

1830 Tebaldo era il tenore lucchese Lorenzo Bonfigli, al quale non andò a genio l'aria "È serbata a questo acciario": nel corso delle prove litigò aspramente con Bellini, ma l'eccezionale apprezzamento della prima veneziana rasserenò gli animi.

I Capuleti di Abbado hanno un successo trionfale e girano il mondo per un decennio in rappresentanza di quanto di meglio possa offrire la Scala di Milano. Ma l'edizione resta rappresentativa di una fase di repêchage del nostro primo Ottocento ancora incerta, ancora legata a un gusto che è incapace di accettare l'eroe amoroso in voce femminile. Alla Scala il poeta Eugenio Montale, che aveva studiato per diventare basso e quindi aveva le carte in regola per parlare di vocalità, definisce Pavarotti «molto notevole», ma segnala che nel duello tra Romeo e Tebaldo, cioè tra Aragall e Pavarotti, viene a mancare lo stacco timbrico che è invece evidente tra un mezzosoprano e un tenore. Infatti a metà degli anni Settanta alcuni mezzisoprani di rango – Tatiana Troyanos, Janet Baker, Marilyn Horne – si impadroniscono del ruolo di Romeo. Oggi è pratica comune affidare il giovane amoroso a una voce femminile grave.

Come ricorda Rodolfo Celletti, il timbro di Luciano «è chiaro, delicato, carezzevole, ma anche squillante e luminoso nelle evoluzioni in zona alta. È il timbro stilizzato del tenore protoromantico quale lo configurarono la scrittura vocale di Bellini e quella di Donizetti».

Possiamo ascoltare svariate registrazioni live: la recita di Amsterdam del giugno 1966; poi, con Renata Scottò, partner storica di Luciano, la trasferta a Montréal del 1967: «Un giovane tenore rifinito ed emozionante, che merita di essere tenuto d'occhio» scrive il critico americano Robert Jacobson in quell'occasione; e ancora due diverse serate della Scala del gennaio 1968.

C'è di che fare paragoni, e anche indigestione.

Elvino ne *La sonnambula*, 1831

Secondo il musicologo Randy Mickelson, nel maggio 1965, quando arriva a Londra per debuttare nella difficilissima parte di Elvino accanto a Joan Sutherland, Pavarotti è in ritardo e completamente impreparato, e tocca a lui fargli da coach per quattro frenetici giorni, mentre con i cantanti il mestiere di

Mickelson è sempre consistito nell'elaborare variazioni raffinatissime per primedonne preparatissime. Magiera afferma invece di avere lavorato con Pavarotti sulla parte di Elvino fin dal maggio 1963 e ricorda come le melodie di Bellini, che al culmine di cantabili soavissimi fanno ascendere la voce ai più alti livelli del pentagramma, impegnino Luciano fino allo spasimo. Non vuole eliminare i do acuti della stretta "Tutto, ah, tutto in quest'istante", vuole conquistare la leggerezza indispensabile al personaggio.

Come che siano andate le cose, a quella prova generale londinese la Sutherland, stanca di seguire le elucubrazioni della regia, si siede su una panca in finto stile rustico e appoggia la testa alla pancia di Luciano. Questi, immobile come vuole la scuola antica, attacca "Prendi, l'anel ti dono". È un canto così bello e struggente che quando a Joan tocca la semplice frase «Sposi! Oh, tenera parola!» non riesce a dirla, e tace con le lacrime agli occhi. «A Londra capii che, se fossi riuscito a cantare Elvino con successo, sarei stato padrone del belcanto» ricorda Luciano.

La sonnambula è un'opera eterea, ingenua, ma anche metafisica e strettamente legata a

un'epoca in cui il canto era impresa per tecnicamente superdotati. I creatori dei ruoli dei due protagonisti si chiamavano Giuditta Pasta e Giovanni Battista Rubini. Si è riparlato, per *La sonnambula*, di melodramma protoromantico, di atmosfere nebbiose e surreali e di dimensione metafisica nel 1955, quando a cantare Amina, la fanciulla ingiustamente accusata di aver tradito il fidanzato con il feudatario dal villaggio, era la Callas, e quando a interpretare – con qualche taglio degli acuti più vertiginosi – Elvino, che soffre per il tradimento e solo alla fine si convince che Amina non è colpevole ma ha crisi di sonnambulismo, era il tenore Cesare Valletti. Dopo la Callas diverse primedonne si sono impadronite di Amina, assimilandola a Giselle e reintegrandola tra le creature pure, lacerate e folli del melodramma.

Elvino è solo a parole un ricco possidente di campagna: nel canto è innamorato della soave, giovanissima protagonista fino all'estasi e ne è anche geloso, è possessivo fino alla nevrosi. «Micidiale tessitura vocale, forse ancora pensata da Bellini con l'orecchio rivolto al timbro dei castrati» nota acutamente Magiera, un'osservazione che si può benissimo

applicare anche alla parte di Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi*.

In Australia, sempre nel 1965, Luciano ha agio di ammirare e copiare lo stile belliniano della sua notevole partner, Joan Sutherland, che è già considerata, a ragione, specialista dell'antico, soprattutto per la lunga e perfetta linea del suo canto. «Per quattro mesi» ricorda, «ho avuto la fortuna di vivere e cantare tutti i giorni con Joan. Che tecnica, e soprattutto che diaframma! Una splendida collega, che mi ha convinto a rivedere le idee sulla respirazione. Guardandola, ho imparato moltissimo sul controllo del fiato».

Appena tornato dalla tournée australiana Luciano corre dall'amico Leone Magiera per raccontargli tutto. Magiera è interessato soprattutto a *La sonnambula*, e ascolta con stupore la lunghezza di fiato con cui Luciano gli canta "Tutto, ah, tutto in quest'istante" con i tremendi do potenti e limpidi. Ascoltare quell'Elvino è un privilegio raro, perché l'opera non torna più nel suo repertorio teatrale.

Pavarotti, infatti, riprende *La sonnambula* solo in sala di registrazione, nel gennaio 1980. Harold Rosenthal ammette su *Opera* che il tenore «è in voce ricca e bella; c'è forse un po'

di tensione nelle note alte, ma, come nel caso della Sutherland, questa è forse una delle sue migliori esecuzioni negli ultimi anni».

«Sfoggia acuti squillanti e facili, il timbro ha l'affettuosità e la tenerezza che convengono a Elvino, il suono è morbido e limpido» annota Celletti. Gli abbellimenti non hanno una precisione prodigiosa e il duetto “Son geloso del zefiro errante” è cantato al di sotto della linea musicale del soprano: è un abbassamento che un tenore così disinvolto nell'acuto avrebbe potuto risparmiarsi. «In un'edizione filologica è una stonatura» sentenza Celletti.

Alla conclusione dell'insieme “Lisa mendace anch'essa!” Pavarotti si permette una cadenza, un ghirigoro non scritto.

Qualcuno si è reso conto di avere davanti il vero tenore contraltino? È un tipo di voce maschile che quando Pavarotti studia *La sonnambula* è sparito da centovent'anni, con il ritiro dalle scene del celestiale, «usignolesco» Rubini, per il quale Bellini e Donizetti hanno scritto ruoli quasi inesequibili.

Pollione in *Norma*, 1831

Nella registrazione belliniana cantata in studio

alla fine del 1984 c'è la prova che il rapporto Sutherland-Pavarotti si è inevitabilmente capovolto con il trascorrere del tempo. Negli anni Sessanta lei è la straordinaria cantante in possesso di segreti ormai sepolti, e lui un giovanotto di bellissima voce ancora molto grezzo. Nel decennio seguente la Sutherland e il maestro di canto e direttore d'orchestra Richard Bonynge assistono Luciano nell'evoluzione di una tecnica e di uno stile tenorili che fanno testo: le due star splendono di pari luce. Poi Pavarotti trascende i confini dell'opera lirica e compie passi che lasciano perplessi i suoi due colleghi e consiglieri, e la voce della Sutherland, come accade fatalmente anche per gli strumenti più prodigiosi, si spegne lentamente nel corso degli anni Ottanta.

Questa *Norma* non può assolutamente reggere il confronto con l'inarrivabile, luminosa sacerdotessa druidica che Joan aveva inciso vent'anni prima. In compenso, e il paragone è crudele, ci sono il sommo sacerdote splendidamente solenne dell'americano Samuel Ramey e, nel ruolo del proconsole Pollione (antico amante di Norma), Pavarotti.

La parte è troppo bassa per la sua voce aerea e disinvolta nell'acuto, ci vorrebbe quasi un

baritono. Il vocalista non può spiccare il volo. Lo fa tuttavia nella cabaletta dell'aria di entrata, che qui è eseguita con la ripetizione variata: nella frase «arderò le rie foreste», quando Pollione dichiara che darà fuoco alle Gallie prima di rinunciare al suo nuovo amore, Pavarotti sale alle stelle, con un effetto da brividi. Nota la sua facilità Jean Cabourg della rivista *Opéra international*: «Ha dalla sua il metallo scintillante di un timbro ancora unico, la flessibilità sufficiente per rispettare gli abbellimenti che gli altri Pollione trascurano regolarmente, la facilità di sparare d'un colpo il suo do d'ingresso». Celletti conferma: «Arduo imbattersi in un Pollione come quello di Pavarotti; da tenore contraltino appare qui trasformato in baritenore, ma con una tale disinvoltura che una delle parti più insidiose del repertorio protoromantico sembra addirittura mutarsi in una passeggiata militare».

Arturo ne *I puritani*, 1835

Nel 1972, a Filadelfia, Pavarotti canta quest'opera con il soprano Beverly Sills, ebrea americana di Brooklyn, di origini russo-romene, intelligentissima e spiritosa, attrice convincente,

con una tecnica vocale che ne ha fatto una delle regine del gorgheggio di quegli anni. «La prima volta che mi sono trovata in scena con lui ho pensato: “Mio Dio, ma quest’uomo canta stupendamente!”» ricorda Beverly. «Ovviamente non ho mai sentito Caruso, ma non riesco a immaginare di essere più commossa da una voce di quando Luciano ha cantato Arturo accanto alla mia Elvira. Io avevo deciso di cantare Elvira all’ultimo minuto, in questa produzione messa insieme velocemente, quasi senza prove, una *instant opera*. Io e Luciano entravamo in scena insieme, aprivamo la bocca e facevamo venire giù il teatro.»

Bisogna ricordare anche qui la Callas, che tra il 1949 e il 1955 riscopre questa partitura piombata nell’oblio, canta la soave e folle vergine inglese suscitando i deliri del pubblico e realizza la prima registrazione di studio con Giuseppe Di Stefano. Trascinati dal suo esempio tante soprano, grasse e magre, belle e brutte, ma tutte ben preparate, si buttano sul ruolo di Elvira. Ma il tenore? Gli specialisti alla Rubini – che anche qui fu il primo interprete nel 1835 –, i tenori in grado di scagliare razzi d’argento nel cielo del teatro, dove sono?

Il debutto del nostro nella difficilissima opera belliniana ha luogo a Catania, città natale di Bellini, nel marzo 1968. Lo spettacolo è rimasto registrato. Il ruolo di Arturo, un Everest per tenori, pieno di do diesis e re naturali, più un tremendo fa verso la conclusione dell'opera, lo trova sicuro e smagliante, e gli spettatori siciliani urlano per l'emozione. Un fanatico gli grida dall'alto: «È Bellini ca te manna!» (È Bellini che ti manda!). In seguito il ruolo sarà approfondito.

L'entrata di questo amoroso belliniano è decisamente complicata. Bisogna cantare a freddo la difficilissima aria in due strofe "A te, o cara", poi c'è il duetto del duello con il rivale, concitato ma nobile, e tutto l'ultimo atto: la ballata del trovatore, dolcissima; il duetto con la fanciulla amata "Vieni tra queste braccia", che è un culmine di estasi amorosa in cui la voce deve salire ad altezze impossibili, e c'è una nota che Rubini emetteva in falsettone; infine il sublime "Credeasi, misera, da me tradita!", che è una delle più belle melodie mai concepite.

Alla Rai di Roma, nel 1969, quando *I puritani* sono diretti da un giovanissimo Riccardo Muti, Luciano compie passi importanti in

senso espressivo. Il maestro ricorda: «L'ho conosciuto quando abbiamo fatto insieme una versione di concerto. Sono rimasto subito folgorato da questa voce senza rivali, da questa maniera di fraseggiare con una libertà sintonizzata con i moti dell'animo. Il contatto con una vocalità così piena di vita è stata per me un'esperienza intensa».

Nel maggio-giugno 1974 Pavarotti, per usare le parole di Emiliani, «incideva con una sapienza belcantistica rara la figura di Lord Arturo nei marmorei *Puritani*». Nel corso della registrazione per la Decca, Bonyngé non perde l'occasione di far brillare la sua consorte per superiore conoscenza delle antiche regole di esecuzione: la Sutherland canta variazioni nei da capo con stile, eleganza e fantasia. Ciò che Pavarotti e gli altri colleghi non fanno. «Non è giusto» protesta Celletti, «se il soprano si concede variazioni, devono farle anche gli altri interpreti». Il critico trova che il personaggio di Arturo sia monotono nella splendida aria "A te, o cara" e che prenda quota solo al terzo atto. Nell'insieme, però, è «eccellente sia per nobiltà di fraseggio e di dizione sia per spontaneità vocale e intenzioni interpretative. Canto morbido e

appassionato, una tessitura da capogiro dominata con sicurezza. Interpreta e colorisce con eloquenza, è un vero tenore romantico, non solo come qualità della voce, ma per l'abbandono patetico». Per l'occasione Bonyngge aggiunge all'ultimo atto un duetto che prima si tagliava sempre, "Da quel dì che ti mirai", in cui la vocalità pavarottiana si espande in modo incantevole.

Nel febbraio 1976 il Metropolitan mette in scena una storica ripresa de *I puritani* con la sensazionale coppia Sutherland-Pavarotti. Botteghino preso d'assalto, pubblico in delirio. L'autorevole Harold Schonberg, del *New York Times*, avanza sul tenore qualche lieve riserva vocale: «Forse il suo canto è un po' più forzato di una volta. Ma è anche vero che nessuna coppia di cantanti sulla scena attuale potrebbe avvicinarsi al livello Sutherland-Pavarotti. Lui è un cantante che ha gusto e raggiunge in gran parte l'ideale del tenorismo all'italiana».

Robert Jacobson, su *Opera News*, va invece in estasi, e scrive alcune righe che finiscono in maniera sorprendente: «Il migliore cast del mondo al momento, un quartetto di stelle che può avviarsi con orgoglio sui passi della Grisi, di Rubini, di Tamburini e di Lablache. Anche

Pavarotti ha dato una dimensione extra al suo canto, su su fino agli acuti del vertiginoso duetto “Vieni tra queste braccia”. La sua voce è divenuta più drammatica e ha sviluppato uno smalto che colora il suo timbro in modo eccitante. Come attore ha trasvolato con entusiasmo la vicenda, sfruttando la sua mole a proprio vantaggio».

GAETANO DONIZETTI

«La mia voce ama Donizetti. Non c'è nulla di sorprendente in questo, dato che è un compositore che scriveva al cento per cento per le voci.»

Luciano Pavarotti

Nemorino ne *L'elisir d'amore*, 1832

«Quale Nemorino dell'*Elisir* donizettiano c'era in circolazione che sapesse rendere senza lezionaggini quella parte da tenore di grazia?» si chiede Emiliani il giorno del funerale di Luciano. Sente anche lui la perdita di un personaggio vero e vitale.

«È Nemorino il personaggio al quale mi sono sempre sentito molto, forse più di tutti, vicino» ha dichiarato Pavarotti. «È un uomo molto semplice, in più molto innamorato, un po' idiota forse, come tutti gli innamorati. Nell'*Elisir d'amore* mi sento a casa mia; è l'opera che scelgo per distendermi, prima o dopo una serie di *Aide!* L'ho abbordato in Australia, nel 1965. Avevo 30 anni. Un capolavoro delizioso per humour e brio, in cui Donizetti, maniaco depressivo come tutti i veri artisti, insinua una malinconia segreta anche in mezzo al divertimento più scatenato.»

Nemorino, contadino analfabeta e ingenuo, è innamorato cotto della ricca proprietaria terriera Adina, che non vuole ascoltare da lui «i soliti sospir». Giunge al villaggio un irresistibile ciarlatano, Dulcamara, che spaccia bottiglie di bordeaux per un potentissimo elisir che sana tutti i mali. Nemorino cerca l'elisir d'amore di Tristano e Isotta? E lui glielo vende per tutto il denaro che ha in tasca. Va da sé che appena Nemorino, convinto di ottenere l'amore di Adina in ventiquattr'ore, smette di sospirarle intorno, lei è indispettita e decide su due piedi di sposare il sergente Belcore, che al contrario di Nemorino è molto

sicuro di sé. Disperato, il nostro contadino corre a comprare un'altra dose di elisir, ma per guadagnare il denaro necessario a pagarla è costretto ad arruolarsi al soldo di Belcore stesso, nel suo reggimento. Il sergente gli assicura che sotto le armi non ci si perde a sospirare. Intanto tra le ragazze del villaggio si sparge la notizia che, in seguito alla morte di uno zio, Nemorino ha ereditato una fortuna. Dulcamara non crede ai propri occhi quando lo vede letteralmente assalito da tutto il gentil sesso, mentre Adina è addolorata e rimanda le nozze con Belcore. La sua lacrimuccia nascosta, che Nemorino ha visto benissimo, è per lui motivo di speranza. Il colpo di grazia, per lei che nonostante le sue civetterie ha sempre ricambiato l'amore, è apprendere che Nemorino ha venduto la libertà per potersi procurare dell'altro elisir. Onesto, buono, innamoratissimo, è l'uomo giusto. Questo lieto fine è tutta acqua al mulino di Dulcamara, che lascia il villaggio magnificando il suo inarrivabile elisir. Belcore ha perso Adina ma non ne fa un dramma: di donne ne avrà sempre a migliaia. È stato detto dai suoi detrattori che Pavarotti è a suo agio soprattutto in questi ruoli di *country bumpkin*, di villico piuttosto tonto – il

riferimento è tanto a Nemorino de *L'elisir* quanto a Tonio de *La fille du régiment* –, che psicologicamente gli pongono pochi problemi in quanto corrispondono alla sua natura. Si dimentica, però, che cantare Donizetti richiede una grande arte. Le riflessioni che Pavarotti ha spesso fatto sul «finto semplice» Nemorino denotano acume. Il nostro tenore considera la grande aria di Nemorino “Una furtiva lagrima” strana, sorprendente: «Fino a quel momento tutta la musica è stata gaia e spensierata. All'improvviso tutto si ferma e l'atmosfera cambia completamente. Ma questa romanza è curiosa anche per un altro verso. Nell'opera italiana le grandi arie per tenore finiscono con un acuto di bravura, che, se va bene, manda il pubblico in visibillio. In “Una furtiva lagrima” questo artificio a scoppio sicuro non c'è: solo musica di una bellezza struggente, che può mettere a nudo anche il più piccolo difetto in una voce non bene educata. È un'aria semplice, controllata, neanche particolarmente difficile. Ma, per tirare fuori il suo enorme potenziale emotivo, è una delle più difficili». Sotto la guida di Campogalliani Pavarotti ha elaborato anche alcuni trucchi personali,

come il suono «soffiato» con cui, facendo vibrare al minimo le corde vocali ma tenendo la maschera piena d'aria, ottiene un effetto straordinario all'attacco di "Una furtiva lagrima".

Già nell'estate 1970 Bonynghe vuole Luciano ne *L'elisir* che dirige per la Decca con sua moglie, che non canta Adina in teatro. «Stupenda voce, pronuncia e dizione impeccabili, espressione in genere appropriata e convincente», commenta Celletti a proposito del protagonista maschile. Tuttavia ritiene che il personaggio richieda «meno voce e più malinconia». Il Nemorino di Donizetti, è vero, dovrebbe essere estatico e sognante. Questo critico e tutti gli esperti di canto pensano a Tito Schipa, che in disco ha lasciato solo due brani – angelici – de *L'elisir*, dato che negli anni Trenta le registrazioni complete, in trenta o quaranta dischi a 78 giri, non avevano mercato. Ma il personaggio cantato da Pavarotti vanta anche, sempre secondo Celletti, «accento giusto, varietà di inflessioni, mezzevoci suadenti, sfumature sottili. Tutti i duetti, che richiedono precisione e brio, sono eccellenti. Quanto alla grande romanza "Una furtiva lagrima", è cantata con ragguardevole varietà di colori e accenti».

All'indomani del suo primo *Elisir* al Met, nell'ottobre 1973, Luciano riflette su Nemorino: «Deve essere divertente ma non stupido. È facile essere stupidi, e tanti tenori fanno più di quello che è scritto. Non si può esagerare, l'opera – così come l'ha scritta Donizetti – è talmente bella e completa! Nemorino è un contadino, ma può essere molto furbo. È innamorato. Quando capisce che non ce la fa a conquistare, diventa soldato. La chiave dell'opera, musicalmente e vocalmente, è “Una furtiva lagrima”: a quel punto il tenore deve essere nel cuore del pubblico, e ha avuto il tempo per riuscirci – canta dall'inizio della serata!».

«Ascoltare da lui “Una furtiva lagrima” basta a rendere godibile la serata» sentenzia un corrispondente tedesco del *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Schuyler Chapin, sovrintendente del Met, scrive che la produzione dell'opera di Donizetti diventa un best seller soprattutto grazie al Nemorino cantato da Pavarotti, che si avvia ad affermarsi come superstar dell'opera. Ci sono, per fortuna, almeno due video. Il *telecast* del 1981 contrappone a Pavarotti il magnifico Dulcamara del nostro Sesto Bruscantini, cantato ad altissimo livello. Il corrispondente

americano di *Opera* è perplesso e spiazzato riguardo a Luciano: «Ha voce sempre immensa e intonatissima, ma con carenze di coloriti e dinamica che lo costringono a ricorrere a trucchi di scena. Confido che si darà una calmata quando le telecamere se ne andranno. Questo ruolo definisce ovviamente il personaggio che Pavarotti e il suo pubblico adorante hanno creato per lui, ma è così fuori misura nel suo raggianti infantilismo – e, bisogna pur dirlo, talmente carismatico – che respinge ogni altra cosa sullo sfondo». È vero, questa messa in scena diventa uno show personale di Nemorino, simpaticissimo e massiccio orsacchiotto, che mangia in scena cantando trallallà – lo richiede Donizetti – e trinca dalla bottiglia di elisir come se ne andasse della vita. Il pubblico ride a crepapelle.

Nel febbraio 1987 Parigi accoglie il Nemorino di Luciano con un trionfo delirante. Siamo nella maestosa Sala Garnier. «È stato per tutta la serata all'altezza della sua leggenda» si estasia Segalini su *Opéra international*. «Voce che è un dono di Dio, fiati inesauribili, timbro di dolcezza squisita, e per di più un'aria di giovinezza, una carica di simpatia da far fondere la banchisa polare.» Dopo “Una furtiva lagrima”,

Parigi gli tributa dieci minuti di ovazione, e lui concede il bis senza problemi. Il periodico *Le Monde de la Musique* consacra al tenorissimo un numero speciale con intervista, biografia, repertorio e analisi musicologica di Celletti.

«Se dovessi accorgermi che non posso più cantare Nemorino, sarebbe un dramma! Quando ho deciso di affrontare ruoli più pesanti, non mi è mai venuto in mente di abbandonare *Elisir*. È un'opera che amo troppo» ha detto Luciano alla fine degli anni Ottanta.

Un secondo video del 1987 in commercio, una seconda messa in scena al Metropolitan, mostra che Luciano non si è stancato del suo *country bumpkin*. Dirige James Levine, ormai amico per la pelle del nostro tenore, e la regia di John Copley non finge che il protagonista sia un Nemorino dei tanti, ma mette in luce il Nemorino mattatore che tutti amiamo.

Leicester in *Maria Stuarda*, 1834

Nell'estate 1973 Pavarotti è estremamente impegnato con incisioni e recite. I coniugi Bonyngge, i suoi amici Joan e Ricky, lo aspettano invano, al Comunale di Bologna, perché registri con loro *Maria Stuarda*. Lui fa sapere

che non è riuscito a imparare la parte. La Decca sbaracca tutte le installazioni: ormai Luciano è un divo. L'opera sarà poi registrata, in varie riprese, nelle due estati seguenti, quella del 1974 e quella del 1975.

Gaetano Donizetti scrive quest'opera sulla tragica regina di Scozia nel 1834. Ha la fortuna di poter disporre come protagonista della divina di quegli anni, María Malibrán, ma questo non impedisce che l'opera cada nell'oblio più completo fino alla metà degli anni Sessanta del Novecento.

La storia deriva dal dramma di Friedrich Schiller, che con un colpo di genio si inventa l'incontro, mai storicamente avvenuto, tra Maria Stuarda e la grande, terribile regina Elisabetta I. Maria è tenuta prigioniera dalla potente cugina perché vanta pretese molto serie al trono d'Inghilterra, ma soprattutto perché è femminile e affascinante. Elisabetta non è solo «figlia impura di Bolena» e «vil bastarda» – come le getta in faccia la Maria donizettiana – ma è anche tutt'altro che bella e avvampa di invidia e di rabbia: la condanna a morte della cugina è segnata. E il tenore? Il tenore è il Conte di Leicester, di cui Elisabetta è segretamente innamorata, ma

che a sua volta ama Maria. È costretto a sorvegliarsi, a fare la spola tra le due donne, a cercare di frenare gli impeti tirannici di Elisabetta e i soprassalti di orgoglio di Maria, ma vedrà quest'ultima salire al patibolo con angelica rassegnazione.

Partito con voce un po' stanca, il Leicester di Pavarotti prende quota nel duetto con Elisabetta "Era d'amor l'immagine", cantato con gran dolcezza. È ancora Rodolfo Celletti ad annotare: «Bellissimo, forse anche eccezionale, il larghetto "No, diffidar non dei" del duetto con la Stuarda nel II atto, come pure il terzetto del III atto con Elisabetta e Lord Cecil, "Deh, per pietà sospendi". Quando Pavarotti canta così, la voce chiara, ma piena e argentina, la dizione perfetta e il fraseggio morbido e patetico ci danno un ritratto del tenore protoromantico precluso a qualsiasi altra gola dei nostri tempi».

Un altro documento, questa registrazione, da centellinare.

Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, 1835

Nel 1983 il loggione del Teatro alla Scala di

Milano fischia con furore la scena finale di *Lucia di Lammermoor*, durante la quale Pavarotti ha avuto una breve *défaillance* vocale. «Amico mio, il pubblico ha sempre ragione» mormora mestamente Luciano all'amico Leone Magiera, che è corso in camerino per confortarlo.

Pavarotti ha dodici anni quando a Modena il Teatro Comunale presenta la *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti con due mostri sacri, Lina Pagliughi e Beniamino Gigli. È la stagione teatrale 1946-1947, il celebre Beniamino non è lontano dalla sessantina. A teatro Luciano siede tra due adulti: l'uomo alla sua sinistra è entusiasta e lo manifesta apertamente, la signora nella poltrona a destra non fa che borbottare e criticare. E lui dice a se stesso: «Luciano, ricordati che, se nella vita avrai successo, piacerai solo a metà».

Quest'opera, lo dice il titolo, è il trionfo della primadonna. Lucia, una fanciulla scozzese, ed Edgardo, rampollo di una famiglia nemica, si amano e si promettono di sposarsi. Il fratello di Lucia, Enrico, la costringe invece, per convenienze familiari, ad accettare la richiesta di nozze di un altro aristocratico, e ci riesce falsificando una lettera in cui

Edgardo risulta traditore e fedifrago. Durante la cerimonia nuziale Edgardo irrompe nella sala e maledice l'abominevole famiglia, inclusa Lucia, che già appare confusa e vacillante. Nel corso della notte di nozze la follia si impadronisce definitivamente della poverina, che pugna il consorte e vaga per il castello cercando Edgardo. Questi intanto canta la sua disperazione nella brughiera, tra lampi e tuoni, e vuole togliersi la vita. Lo fa quando il rintocco funebre di una cappella gli segnala che Lucia è morta. Splendida parte per il soprano e altrettanto splendida per il tenore.

Dal debutto come Edgardo ad Amsterdam nel gennaio 1963 alle recite di Amburgo nel 1991, Luciano Pavarotti ha dato del personaggio un ritratto vocale emozionante. Nell'estate del 1971 la registrazione Sutherland-Pavarotti di *Lucia* diretta da Richard Bonynghe resta una pietra miliare della rinascita del teatro donizettiano. Le etichette pirata ci permettono di ascoltare come, già alla Rai di Torino nel 1967 e a Napoli nel 1970, il pubblico fosse in attesa del suo Edgardo con la voluttà di chi riscopre il mito del tenore. Rodolfo Celletti, recensendo il

disco Decca, avrebbe voluto, da eterno incontentabile, due protagonisti più accesi e attenti a ogni singola sillaba, ma di Luciano scrive: «Entrata all'insegna della fierezza: ritmo serrato, dizione chiarissima, accenno vibrante. Una maledizione incalzante e vorticoso, che questo Edgardo sostiene a meraviglia, riuscendo nell'impresa di giungere alla veemenza declamatoria senza danneggiare né la linea vocale né il suono balenante di un la naturale magnifico per facilità e purezza. Nella scena della tempesta notturna è nobile e vibrante, magnifico per accento e proprietà di suono. La scena della morte, "Tu che a Dio spiegasti l'ali", è attaccata con una mezzavoce dolcissima, da vero e grande Edgardo; Pavarotti lega le note ineccepibilmente e mantiene il suono sempre caldo e limpido».

È il 1972: in una lunghissima maratona di canto organizzata per dire addio al sovrintendente del Metropolitan Rudolf Bing, che va in pensione, spicca il duetto del I atto di *Lucia* cantato da Joan e Luciano. A estasiarsi, tra i molti, è il critico filosofo Paul Hume, che scrive sul *Washington Post*: «Uno dei momenti più belli ed emozionanti dell'intera serata».

In quell'autunno si consolida la magia della voce di Luciano. Canta *Lucia* a San Francisco con Beverly Sills, e lei ricorda: «Non esagero se le dico che la nostra presenza laggiù creò un pandemonio cittadino. Eravamo arrivati da poco al vertice, io e lui, e abbiamo letteralmente “steso” San Francisco. A ogni recita il botteghino doveva respingere migliaia di persone, le folle che aspettavano fuori erano consistenti quasi quanto quelle all'interno. Non potendo soddisfare le richieste, io e Luciano abbiamo dato concerti gratis al Golden Gate Park, e ogni volta c'erano almeno 30.000 persone. Alle recite di *Lucia* il pubblico diventava pazzo ogni sera. Non si può credere il livello dell'emozione e delle ovazioni! Dopo, io e Luciano andavamo al suo hotel, dove lui aveva la cucina e preparava insalata e pasta. Ci mettevamo sempre un po' a rilassarci. Non andavamo a feste né eleganti né hippy. San Francisco di notte è umida e Luciano si avvolgeva uno sciarpone intorno alla testa. Ce ne stavamo seduti nella sua stanza d'albergo ad aspettare che l'adrenalina si calmasse. Parlavamo delle nostre famiglie, dei nostri sogni, di soldi, del suo background europeo. Se questo dà un'impressione di solitudine, è la verità».

I fan registravano instancabilmente, così abbiamo quella *Lucia* con la Sills, pubblicata da un'etichetta che si chiama Celestial Audio, e, a metà degli anni Settanta, due trionfi: a Chicago con la Sutherland – dal vivo sono ancora più bravi – e all'Arena di Verona con Cristina Deutekom, una meteora olandese che sembra attingere forza dalla presenza carismatica del suo Edgardo.

Abbiamo anche un video del 1987: il duetto del primo atto con la Sutherland, che resta la Lucia storica ma non può più competere con Luciano, e la scena finale con la morte di Edgardo. Si tratta di un gala del Metropolitan con scene e costumi: qualche scintilla di quello che entusiasma il pubblico di New York arriva fino a noi.

Tonio in *La fille du régiment*, 1840

Uno dei grandi segreti di Pavarotti è la gioia di cantare. Alla fine del primo atto de *La fille du régiment* il suo personaggio esprime la propria felicità lanciando nove do acuti in meno di un minuto, una delle più prodigiose ed esaltanti girandole vocali della storia del canto. Questo è l'exploit che catapulta il nostro eroe tra i tenori

più eccitanti del secolo. «E lo ha fatto con la gioia di un ragazzino che si mette a fare salti mortali. È una delle migliori esecuzioni tenorili su disco in assoluto» sostiene in un suo vasto studio il critico americano John Steane. «Unisce la finezza e la qualità di un artista maturo con la voce raggianti di un uomo giovane nel pieno della vita. L'a solo "Ah, mes amis, quel jour de fête" è un vero tour de force. Inciso sessant'anni prima, sarebbe diventato il classico pezzo ricercato dai collezionisti. Solo in Léon Escalaïs si trova una brillantezza negli acuti paragonabile e una tale abbondanza di fantasia canora. I balzi al do acuto del tenore italiano sono instancabili, mai presentati per puro effetto, ma come espressione della gioia che è offerta al personaggio.» Léon-Antoine Escalaïs (1859-1940) è stato un grandissimo tenore francese di ottima tecnica e bella voce, ma aveva un repertorio diverso da quello di Luciano.

Steane però coglie nel segno: l'accostamento è valido nel senso che i nomi mitici, i beniamini dei collezionisti e dei «vociomani», acquistano proprio dall'impossibilità totale o parziale di giudicare come cantavano un'aura magica, sacrale, che li rende superiori a priori ai

contemporanei. Un bel giorno che la Sutherland canta alla televisione, strepitosamente, un brano de *Gli ugonotti* di Meyerbeer, un giovane inglese presuntuoso scrive che «non è all'altezza della Melba». Ignora, il giovincello, che il marito di Joan è il più grande collezionista del mondo di cimeli del belcanto. Così lei prende la penna in mano e replica: «Si dà il caso, mio caro, *che io abbia effettivamente ascoltato* il riversamento di quel cilindro di cera del marzo 1902, in cui *probabilmente* canta Nellie Melba. Si riesce a capire che si tratta degli *Ugonotti*, ma tali sono la distanza, gli scricchiolii e le distorsioni che *sfido chiunque* a dimostrare con certezza che la voce è proprio la sua!». Dopo avere dominato come un imperatore il melodramma italiano, Donizetti si rivela più parigino dei parigini, padrone assoluto dell'esprit francese, e nel 1839-1840 mette in musica e in canto questa *Fille du régiment*, deliziosa «pasticceria», gioiello di vivacità e di spirito in cui inserisce momenti squisiti di malinconia e di sentimento e che è, per dirla con un musicologo inglese dell'Ottocento, «tutto ciò che i pedanti trovano facile condannare». Dopo alcuni decenni di successi strepitosi in cui è tradotta e spesso eseguita in

italiano come *La figlia del reggimento*, l'opera resta stabile solo nei teatri francesi. Qualche primadonna ci tiene a riproporre Marie a fine Ottocento, sulla scia dell'enorme popolarità che la parte aveva dato all'usignolo svedese Jenny Lind, una biondina dalla voce d'argento che i Paesi di lingua inglese avevano idolatrato. Nel 1966 saranno proprio gli inglesi a riportare l'opera agli antichi successi con l'aiuto di Luciano Pavarotti.

L'unica opera che Pavarotti ha cantato in lingua non italiana è una storia di militarismo napoleonico, divertente e ingenua come il mondo soldatesco delle *Guerre pacioccone* di Attalo. È la storia di una ragazza trovata neonata da Sulpice, sergente in un reggimento di baffuti soldatucci dal cuore tenero. Tutti la crescono come una vera figlia. Marie è una vivandiera entusiasticamente patriottica e gira per l'accampamento indossando un'uniforme che di femminile ha l'ampia gonna e il vitino di vespa, gorgheggiando l'inno del prode Ventunesimo reggimento e, come quello, imprecando quando occorre. Ovviamente è adorata da tutti i suoi padri adottivi. Si presenta però un contadinotto tirolese che, dice lei, le ha salvato la vita e

vuole sposarla. Il reggimento mugugna, ma anche Marie è innamorata e i molti padri devono acconsentire all'unione.

Mentre tutti gioiscono, salta fuori che la nostra vivandiera è in realtà nipote della marchesa di Berkenfield e deve abbandonare il reggimento per riprendere il suo posto in società. Tristezza generale: addio reggimento. Nell'ultimo atto Marie soffre di nostalgia, le manca la sua vita militare e si sente negata per le belle maniere e le romanze da salotto che la zia vorrebbe costringerla a imparare. A salvarla è l'arrivo del reggimento al completo. Tonio viene a perorare la propria causa, la marchesa confessa a Sulpice che Marie è sua figlia. Davanti al dolore con cui la fanciulla sta per firmare il contratto di nozze con un aristocratico che non ama, e visto anche l'orrore degli aristocratici nell'apprendere che è stata vivandiera di un reggimento, la Berkenfield dà il suo consenso alle nozze con Tonio.

Nel 1966, a Londra, la decisione di tirare fuori questo frivolo pezzo da museo, con tutte le bravure canore e tutti i vezzi dell'epoca vittoriana, nella regia del nostro Sandro Sequi, con la più grande prima donna seria del mondo, lascia

perplesso qualcuno, ma entusiasma molti altri. Pur di accontentare la loro beniamina Sutherland, gli inglesi si rassegnano ad accettare quel rozzo tenore italiano che pronuncia il francese così così, e soprattutto si rassegnano a divertirsi moltissimo. Secondo Breslin, agente di Luciano, al momento di registrare in disco *La fille du régiment* la Decca avrebbe voluto Alfredo Kraus. Io penso che le regole dei contratti discografici non permettessero neanche di pensare a fare dischi con Joan e Alfredo insieme, perché i due cantanti erano legati a etichette diverse. La tecnica e la classe di Kraus non si discutono, ma l'emergente ed esuberante modenese deve essere sembrato alla coppia Bonyngue quel che si dice *their cup of tea*, la soluzione perfetta.

Non si può non citare ciò che scrisse Celletti dopo aver avanzato obiezioni sullo stile e sulla necessità di un Tonio più sognante e sfumato: «La più completa voce di tenore lirico del nostro tempo. Il timbro è splendido, l'emissione è morbida, il registro acuto estesissimo. I vari do di petto sono sparati senza esitazione, impresa senza dubbio brillante».

Il miracolo si ripete alla Scala e poi, punto di non ritorno della carriera americana di Luciano, al Metropolitan. Joan Ingpen, sua

scopritrice nel 1963, ci tiene a ricordare di avere assistito a tutte le recite newyorkesi di Luciano perché ogni sera c'è il brivido di stare in attesa, sapendo che quei do acuti non mancheranno di venire fuori forti e squillanti. Nel 1972 Boston, Cleveland, Atlanta, Memphis, Minneapolis e Detroit accolgono la tournée del Met con un entusiasmo che non si vedeva dall'Ottocento: è lo stupore per l'impresa vocale e il brivido fisico, animale, del suono che si espande nel teatro. La celebrità e la popolarità di Pavarotti – sono due cose diverse, la seconda riguarda l'«uomo della strada», la grande massa – nascono da imprese come questa.

Fernando ne *La favorita*, 1840

Nel marzo 1974 la prima de *La favorita* di Donizetti alla Scala vede una tempesta di fischi addosso alla protagonista, il mezzosoprano Fiorenza Cossotto. La prestazione del tenore si salva da quel vento di follia, la sua tecnica sicura e il suo sangue freddo gli permettono di concludere la serata in trionfo. Il timbro chiaro, delicato, carezzevole di Pavarotti, ma anche i suoi acuti facili e squillantissimi, il suo timbro

stilizzato, ideale per gli eroi protoromantici, lo rendono quasi ineguagliabile nel ruolo di Fernando. È un giovane coraggioso, ardito e allo stesso tempo ingenuo, timido e fantasioso che confida al suo padre spirituale di essersi innamorato di una «vergine», di «un angiolo» di cui ignora l'identità. Si tratta della favorita del re di Castiglia Alfonso XI. La situazione è spinosa: il re vorrebbe ripudiare la legittima consorte per sposare la preferita, la bellissima Leonora, ma il papa gli lancia la scomunica. Scoperto il grande amore tra Fernando e Leonora Alfonso è furibondo, ma consente il matrimonio per premiare Fernando per le sue vittorie in guerra e rientrare nelle grazie del papa. Prima del matrimonio Leonora vorrebbe far sapere al fidanzato la verità sulla sua condizione umiliante, ma non ci riesce, e subito dopo la cerimonia nuziale tutti gli aristocratici mormorano e sbeffeggiano lo sposo. Viene così alla luce la vergognosa verità, insostenibile per Fernando, che maledice Leonora e si ritira in convento. Lì, nella pace del chiostro, lei viene a farsi perdonare per non aver potuto confessare di essere la favorita di corte e muore di dolore tra le braccia di Fernando.

Per il protagonista è stato usato l'aggettivo liliaceo, che corrisponde appunto alla voce di Pavarotti quando il sentimento da esprimere è un'estasi amorosa svincolata da ogni pensiero terreno.

Anche grazie a un rodaggio teatrale di cui sono rimaste registrate tutte le tappe (debutto a San Francisco nel 1973, Comunale di Bologna e Scala nel 1974), Luciano viene poi scelto per incidere *La favorita*. Le sedute di registrazione si svolgono nell'estate 1974 e tre anni dopo, per cui una certa discontinuità non è inspiegabile. Richard Bonynghe riunisce un cast discutibile, soprattutto nell'interprete di re Alfonso. La sua è un'edizione integrale che accoglie anche arie, duetti e danze che nessuno ha mai sentito prima, e tuttavia viene criticata la scelta della versione in lingua italiana. Donizetti ha originariamente composto l'opera su libretto francese, e il primo interprete di Fernando, nel 1840, fu Gilbert Duprez, lo storico inventore – o più probabilmente divulgatore – del do di petto.

Sul Fernando di Luciano Celletti ha scritto cose che vale la pena di meditare: «Pavarotti entra, canta “Di questa terra eletto a reggitor”, ed è già il personaggio. Che cosa lo identifica

in modo esemplare con lui? Innanzitutto il timbro, che ha una funzione determinante nel rapporto cantante-personaggio, perché è l'equivalente del *physique du rôle*. È chiaro, delicato, carezzevole, ma anche squillante e luminoso nelle evoluzioni in zona acuta di Fernando. Il suo timbro stilizzato è il presupposto indispensabile della credibilità dei personaggi idealizzati che il melodramma romantico affidò ai tenori. Più il personaggio è idealizzato, sublimato, più il canto deve respingere tutto ciò che può richiamare le inflessioni del linguaggio parlato. Il ritegno, la trepidazione, l'affettuosità che Pavarotti sfoggia nell'aria di entrata "Una vergine, un angiol di Dio" e nel duetto "O cara luce" non impediscono al suo accento di essere nobile e al suono di essere pieno e ardito. Che il do diesis della conclusione svetti disinvolto e sicuro diventa elemento costitutivo della sua interpretazione solo in quanto è la degna risoluzione – musicale, teatrale e psicologica – di un discorso vocale condotto a regola d'arte. Ma ascoltate Pavarotti nell'arrivo di Fernando nell'isola di Leonora: "Messaggera gentil, ninfa discreta". Questo si chiama eseguire un recitativo non solo accarezzando la frase ma dando a ogni parola il

giusto rilievo e trovando l'esatto rapporto tra accento gentile e accento araldico». Troppo minuzioso, questo Celletti? Ma qui si tratta di spiegare un linguaggio perduto, un po' come la lineare B di Creta, e di dare a colui che lo ha riscoperto il giusto merito. «Se passiamo al *marziale* "Sì, che un tuo solo accento", abbiamo la tipica spavalderia tenorile, elemento anch'esso di gran peso nella configurazione di certi personaggi romantici. Grazie poi alla qualità argentina e alla facilità degli acuti e all'accurato dosaggio dell'accento, Pavarotti esce benissimo anche dalla scena "Il brando profanato" e dal finale dell'atto III. Eccellente anche l'atto finale. Il celebre "Spirto gentil" è eseguito con abbandono e accento eloquente, il duetto con Leonora sostenuto con slancio. Ascoltate, per esempio, come canta "A quell'affanno, a quell'accento". Ecco che cosa significa interpretare.»

È con *La favorita* che Pavarotti, lo si è detto, si è cimentato nella regia operistica, al Teatro La Fenice di Venezia nel dicembre 1988. Nel cast c'è Roberto Scandiuzzi, basso, che interpreta il padre di Fernando. «Suo assistente era Beppe De Tomasi» ricorda Scandiuzzi. «Abbiamo litigato dopo dieci minuti di prova.

Aveva piazzato due armigeri esattamente davanti al direttore e al suggeritore mentre io dovevo entrare in scena e prendere l'attacco dal direttore Gabriele Ferro. Confesso che gli ho detto: "Se mi fai vedere come ci riesci tu a vedere l'attacco, allora lo farò anch'io!". La cosa lo ha messo in difficoltà. De Tomasi ha salvato la situazione e lo ha convinto che avevo ragione io. Ma voglio ricordare che poi Luciano ha fatto pubblica e onesta ammenda sui giornali, dichiarando che aveva il massimo rispetto degli artisti che sanno difendere la loro professionalità. In seguito, ogni volta che siamo stati colleghi in scena c'è sempre stato un ottimo rapporto. Nel periodo del suo massimo splendore Luciano dava l'impressione di schiacciare tutto, di passare a rullo sopra ogni cosa, nel bene e nel male.»

GIUSEPPE VERDI

«Pavarotti, il tenore romantico: ma sono certo che da emiliano – siamo gente che viene dalla campagna, siamo due provinciali emiliani – ha il senso dei raccolti: la stagione delle semine e quella della mietitura. Non sempre si riempiono

i granai. Sa gestire la sua vita perché ha l'idea del provvisorio, e anche della crudeltà delle platee. Tutti facciamo delle “stecche”; ma quelle dei cantanti non sono perdonate.»

Enzo Biagi

Oronte ne *I lombardi alla prima crociata*, 1843

Dopo le riesumazioni – è un termine lugubre, ma allora si diceva così – di *Idomeneo* di Mozart e de *La fille du régiment* di Gaetano Donizetti, nel 1969 Luciano debutta all'Opera di Roma in un ruolo breve ma difficile: quello del musulmano Oronte ne *I lombardi alla prima crociata*. Si tratta della quarta opera in assoluto di Giuseppe Verdi, che deve confermare il successo di *Nabucco* dell'anno precedente dopo due false partenze. E il successo c'è, e clamoroso, dovuto, senza contare il coro “O Signore, dal tetto natio”, anche alla bellezza di tutte le altre musiche, per voci e violino solista. Sì, perché nel terzo atto, nel silenzio e nel buio della sala, si innalza il suono del primo violino: un a solo sorprendente, delicato e poi virtuosistico, che sparge intorno un'atmosfera

che è stata definita paganiniana, ma che a chi scrive ricorda piuttosto Mendelssohn.

La parte del tenore è stata scritta da Verdi per Carlo Guasco (1813-1876), suo coetaneo, esperto in Donizetti e in altri autori di quegli anni. È una parte non facile ma ridotta, soprattutto a confronto con quella davvero massacrante del soprano. La difficoltà di trovare una Giselda convincente è infatti tra le ragioni per cui è complicato portare in scena *I lombardi*, insieme al suo essere una «macchina» teatrale vasta e ingombrante.

Anche spiegare la trama è un'impresa complessa. Basti dire che in Terra Santa si ritrovano i crociati provenienti da Rho, Oronte, figlio del tiranno di Antiochia Acciano e, in una grotta, un eremita che deve spiare l'uccisione del proprio padre, commessa in Italia. Oronte è innamorato di una giovane prigioniera lombarda, Giselda, e si sente attratto dalla sua religione. L'armata cristiana assale la reggia di Antiochia e per liberare Giselda fa strage di musulmani. La fanciulla è inorridita, teme che fra le vittime ci sia Oronte, che ama a sua volta. Non è così: i due, ritrovatisi e incalzati dalla furia dei crociati, cercano scampo nel deserto. Oronte, morente

per una ferita ricevuta, desidera il battesimo, e a impartirglielo è l'eremita, che altri non è che lo zio di Giselda. Dopo essere spirato, Oronte appare a Giselda, esortandola ad avere fede. Tutto questo spicca il volo sulle ali della musica di Verdi, avvampante, dirompente, spesso selvaggia. Le melodie sono non di rado bellissime: è il caso appunto del coro e dell'a solo di violino di cui si è detto, oltre che dell'amorosa aria di sortita di Oronte "La mia letizia infondere".

Diffondere felicità è uno stato d'animo che ben si adatta a Pavarotti, e qui il pubblico si entusiasma per la sua voce argentea e il timbro incantevole. Renata Scottò affronta con grande scuola e animo l'impervia parte della vergine cristiana, e un allora giovanissimo Ruggero Raimondi – il basso bolognese che diventerà celebre per la bravura di attore con cui interpreterà *Don Giovanni* – canta il tormentato eremita con voce impressionante. Il direttore Gianandrea Gavazzeni, invece, non è in sintonia con il Verdi giovane e manca di flessibilità, di dolcezza, di indugi: tutto è martellato in modo inflessibile.

L'ascolto di questa edizione romana, abbastanza facilmente reperibile su disco, fa debordare

l'entusiasmo franco-emiliano di Sergio Segalini, direttore di *Opéra international*. Per lui l'insistito zum-pa-pa di Gavazzeni non esiste, è la rinascita de *I lombardi* nel XX secolo. Accanto a una Scotto straordinaria segnala «un Pavarotti risplendente di salute vocale, di lirismo infiammato, e di solare radiosità nella voce».

Nel 1993 il Metropolitan ripropone questo titolo, mai veramente popolare, e quasi a fine carriera Luciano interpreta il ruolo di gioventù con facilità e lucentezza vocali praticamente immutate.

Il direttore James Levine ha sempre offerto il meglio di sé nelle opere della giovinezza di Verdi: la sua foga, i ritmi frenetici e il dinamismo conferiscono anche a questi *Lombardi* una vitalità che si impone. I cointerpreti americani sono profondamente immedesimati nei loro ruoli, dall'eremita intenso e solenne di Samuel Ramey alla Giselda della coraggiosa e instancabile Lauren Flanigan.

Il video realizzato riferisce l'entusiasmo degli statunitensi – esecutori e pubblico – per un'opera ad alta temperatura e per la prestazione svettante dell'amato Big Luciano (in un caftano orientale che non è poi troppo diverso da tanti altri suoi costumi). Segalini, spettatore

al Met nel 1993 e non più solo recensore di quel lontano disco del 1969, scrive che Pavarotti, «a eccezione di alcune piccole crepe nell'acuto, possiede tutta la generosità di Oronte, e “La mia letizia infondere” fa giustamente delirare i suoi ammiratori, delusi, nonostante tutto, di ascoltarlo in un ruolo che è quantitativamente un po' ridotto. Alcuni, del resto, non avendo letto bene il libretto, hanno lasciato la sala dopo averlo visto morire, ignorando che Oronte riappare in sogno a Giselda nell'ultimo quadro!».

Quante volte si è usata la parola «svettante» per definire l'uso che Pavarotti fa della sua voce? L'esempio principe è nell'amorosissima aria “La mia letizia infondere”, pura ed estatica: la parola cantata si libra in cielo, ricorre ai tempi rubati, smorza, sussurra, colorisce. Chi non la conosceva si convince che è uno dei massimi raggiungimenti di questo cantante.

Nel maggio dell'anno seguente il Metropolitan porta *I lombardi* in tournée a Francoforte in forma di concerto. È una splendida giornata estiva: la città allestisce due massicci schermi nelle due piazze principali. All'uscita della prova, il mio saluto «Modena forever!» attira l'attenzione dell'attesissimo tenore, che

scambia con me qualche parola. È stanco ma soddisfatto del lavoro di concertazione con Levine, e pensa che i tedeschi apprezzeranno molto. «Apprezzare molto» è un eufemismo: i bravi francofortini affollano le piazze in pantaloni di tela, birra alla mano, incantandosi ad ascoltare questo Verdi; il pubblico in teatro acclama ogni pezzo dell'opera. Il «furorone» (come si diceva nell'Ottocento), però, è riservato al tenore. «La sua voce è un dono di Dio» gli dichiara un'anziana signora in camerino, «grazie per avercela portata!». Nel camerino di Ramey, straordinariamente bravo ma non popolare, l'unica fan in visita sono io.

Ernani in *Ernani*, 1844

1983: James Levine è forse il primo artista a credere in Victor Hugo come autore teatrale dai tempi di George Bernard Shaw, per il quale gli enfatici poemi del grande ribelle francese erano valorizzati ed esaltati dalle stesure musicali di Verdi.

Il dramma libertario *Hernani* è l'entusiasmante fonte di ispirazione del melodramma *Ernani*, sintetizzato nel 1844

dal libretto di Francesco Maria Piave e acceso, appunto, dalla musica di Verdi, tutta nobile, fremente, volante.

Al Metropolitan, dove Levine è il simpatico dittatore orchestrale, *Ernani* è moneta corrente dagli anni Sessanta, quando Franco Corelli e Carlo Bergonzi si alternano nella rappresentazione del bandito innamorato e orgoglioso.

Adesso però viene riproposta un'edizione raffinata e specialistica: alla fine del secondo atto il protagonista canta la scena alternativa che Verdi compose nel 1845 per uno straordinario tenore belliniano e donizettiano, il russo Nicola Ivanoff. Rossini lo amava moltissimo, lo perfezionò nel canto e chiese in prima persona a Verdi di fare questo regalo al suo protetto, la cui voce doveva essere dolcissima, ma anche rovente nei momenti di ribellione. Venendo alla scena, alla fine del secondo atto, appunto, Ernani giura di vendicare il padre in un a solo che lo vede impegnato al massimo delle sue possibilità. Pavarotti ha già studiato e cantato questa parte nel disco di inediti verdiani compilato insieme al direttore Claudio Abbado. Come ricorda Levine, «aveva un'emissione vocale

talmente naturale e diretta che andava dritto al cuore dei suoi pubblici, amanti dell'opera o no. Non dimenticherò mai la magia pura di quell'organo vocale, ma mi ricorderò anche dell'uomo, caloroso ed esuberante».

L'aria di sortita del protagonista, in cui confida ai banditi il suo amore per Donna Elvira, lo vede guadagnare gradatamente in sicurezza; quando, anziché inserirsi in un finale d'insieme, dipana alla perfezione la scena solistica scritta per Ivanoff, è chiaro che stiamo ascoltando un'impresa vocale destinata a pochi, un melodramma composto per gole privilegiate, per specialisti unici. In tutta l'opera, poi, la massiccia sagoma pavarottiana ha un'imponenza e una dignità che si addicono perfettamente al personaggio.

Il *coup de théâtre* di Ernani è nel terzo atto: nel secondo ha dichiarato la sua byroniana alienazione («Mille guerrier m'inseguono / siccome belva i cani; / sono il bandito Ernani, / odio me stesso e il dì»). Nel terzo atto il ribelle sovversivo che abita nelle grotte si avvanza a proclamare, in stile Robin Hood, la sua inaspettata, altissima nobiltà: «Io son conte, duca sono / di Segorbia, di Cardona... [così il testo del 1844] / Don Giovanni d'Aragona /

riconosca ognuno in me». Occorre un fine senso dell'enfasi melodrammatica per cantare simili proclami; e Pavarotti mostra di possederlo.

Il corrispondente americano del mensile inglese *Opera*, Martin Meyer, non è avaro di lodi: «ha cantato come ai tempi del suo debutto in questo Paese, e ci ha offerto non solo quella dolcezza che alcuni di noi pensavano avesse perduto per sempre (e l'esattezza di dizione che non perderà mai), ma anche una fedeltà alle linee-guida di Levine tanto commovente quanto intelligente». La constatazione più importante di Meyer è questa: «Tutti, da Pavarotti alle comparse, si sono goduti enormemente lo spettacolo, e l'entusiasmo è stato contagioso».

Anche in questo caso, il *telecast* del 17 dicembre 1983 è stato messo in commercio e permette di apprezzare la cupa e sontuosa messa in scena di Pier Luigi Samaritani.

Nel corso del 1984, la tradizionale tournée del Metropolitan in altre città statunitensi e le riprese previste a San Francisco e Chicago di *Ernani* sono state annullate dal nostro tenore a causa della malattia della figlia Giuliana.

Rodolfo in *Luisa Miller*, 1849

«Per il personaggio di Rodolfo in *Luisa Miller* non esistevano reali precedenti a cui riferirsi, fatta eccezione per quello magistrale e inimitabile di Bergonzi» ricorda il critico Davide Annachini nel presentare la registrazione di una recita eseguita da Pavarotti alla Rai nel 1975, con l'ispirata direzione di Peter Maag e la Luisa del soprano messicano Gilda Cruz-Romo.

Ai primi degli anni Settanta Luciano vuole affrontare altri titoli verdiani e pianifica un'evoluzione in senso drammatico della sua vocalità. «Rodolfo nella *Luisa Miller* ha un ultimo atto pesante quanto l'*Otello*» dichiara.

La vicenda che affronta deriva da un dramma di Friedrich Schiller percorso da una forte vena di protesta, che la musica di Verdi circonda di un'atmosfera sofferente, iperbolica. Luisa, modesta e ingenua fanciulla, figlia di un militare a riposo, ha la sfortuna di amare, corrisposta, Rodolfo, il figlio del conte Walter, signore del villaggio. Questi ha preso il potere assassinando il legittimo feudatario, ed esige che Rodolfo sposi la nobile Federica. Fa così scattare una congiura per separarlo da Luisa.

L'opera si fa cupa e incalzante quando Luisa,

per liberare il padre ingiustamente incarcerato, è costretta a firmare una dichiarazione d'amore nei confronti del malvagio castellano Wurm. La finta lettera, che diffama la ragazza e il suo vecchio padre, viene recapitata a Rodolfo. A questo punto si ha l'unica pagina popolare della *Luisa Miller*, la romanza "Quando le sere al placido", che è sempre stata nel repertoio dei tenori verdiani che pure non cantavano tutta l'opera.

In un'ultima scena di allucinata disperazione Rodolfo piomba nella casetta dei due Miller, e senza dirlo a Luisa beve del veleno insieme a lei. Troppo tardi lei può rivelare la verità dell'infame persecuzione alla quale è stata soggetta: sono entrambi in agonia. Per gli amori resi impossibili dalla società feudale il destino può essere solo la morte.

Collocata in un punto molto interessante dell'arco compositivo verdiano, né troppo «giovanile» né ancora al livello di *Rigoletto*, *Luisa Miller* offre a Pavarotti un ruolo protagonista ideale, ora affettuoso e sognante, ora appassionato e sconvolto.

Dopo aver affrontato con successo il debutto accanto a Katia Ricciarelli – specialista del ruolo di Luisa negli anni Settanta – Pavarotti

ripete il suo Rodolfo alla Rai, e in quella occasione Annachini cerca un termine di paragone. Lo trova in un altro emiliano, il parmigiano Carlo Bergonzi, classe 1924, che nel Verdi più intenso ha sempre presentato un confronto impegnativo anche per voci più belle e risonanti della sua. L'appassionato verdiano può gustare frase per frase la competizione Bergonzi-Pavarotti in *Luisa Miller*, accostando la carezza dei timbri, l'incisività dei due modi di accentare, la perfezione degli stili.

«Pavarotti nel 1974 era all'apice della forma» ricorda Annachini, «ma stava compiendo ancora passi decisivi per la sua maturazione artistica. Sino a qualche anno prima una vocalità come la sua non sarebbe stata pensabile per una parte di "lirico spinto" come questa di Rodolfo, dal canto sentimentale ma anche dalle impennate e dagli accenti decisamente arroventati. *Luisa Miller* rappresentava quindi una scommessa e una delle tappe decisive nella sua formazione come tenore verdiano. Fu una scommessa che Pavarotti vinse a pieni titoli, dimostrando come per affrontare il Verdi più rovente non fossero indispensabili i connotati canonici di timbro bronzeo-volume possente-accento eroico, ma

potessero benissimo valere anche un “impasto” più lirico e sugli acuti argenteo, un’espansione vocale dovuta alla perfetta timbratura e allo squillo più che all’emissione “muscolosa”, un fraseggio più attento alle sfaccettature intime del personaggio che a quelle insistentemente drammatiche. Nacque un Rodolfo inedito e assolutamente affascinante, ma modello di riferimento per una nuova concezione di tenore verdiano.»

Quando, nel giugno 1975, Luciano registra in studio *Luisa Miller* può contare ancora sulla direzione di Maag e su una Luisa fuori classe, Montserrat Caballé, che ha già trionfato nel ruolo al Metropolitan. Alla registrazione partecipa anche il padre di Luciano. Nell’elenco del cast si legge «Un contadino: Fernando Pavarotti», e infatti il suo timbro di colore chiarissimo e la sua perfetta dizione italiana sono riconoscibili nelle parole dell’uomo che consegna a Rodolfo la missiva menzognera che lo distruggerà.

Maag conferma il clima bruciante e spesso quasi allucinato che sa creare intorno alla vicenda. Nella prestazione di Pavarotti, invece, spicca l’attenzione alla parola detta: si ascolti il crescendo con cui scandisce, nella sua

romanza clou, le parole «Le speranze, la gioia, le lacrime, l'affanno», e subito dopo «menzogna, tradimento, inganno!».

Celletti non ha dubbi sulla sua performance: «È ammirevole l'impiego in senso patetico che Pavarotti fa del suo timbro dolce e argentino. Il suo Rodolfo è appassionato e sofferente, i recitativi rispecchiano qualità analitiche che nella ricerca di colori e accenti sono degne dei tenori della vecchia scuola; i cantabili aggiungono, alle qualità naturali e alla pregevole fonazione, grosse capacità interpretative. Nel finale del III atto la Caballé canta l'andante "Piangi, piangi; il tuo dolore" con enorme talento. Bene: Pavarotti non si lascia schiacciare. La sua risposta, "Allo strazio ch'io sopporto" è calda, vibrante, eloquente e da qui alla fine abbiamo uno dei maggiori momenti di esecuzione verdiana che mai sia stato registrato in disco».

Il redattore capo del mensile parigino *Opéra magazine*, Richard Martet, ha assistito a una rappresentazione della *Luisa Miller* a Bilbao nel 1978. Era un ragazzino, e incontrava l'arte di Pavarotti per la prima volta: «In quattro parole, "Mia diletta... Buon padre", ho compreso perché era uno dei più celebri

tenori dell'epoca. Non ho mai dimenticato quest'immagine di un artista che, semplicemente aprendo la bocca, riusciva a far dimenticare tutto quanto lo circondava, scene polverose, orchestra e coro imprecisi. Una luce sembrava illuminare d'improvviso la sala. Nel mio cuore non si è mai spenta».

Nel giugno 1983 Charles Pitt su *Opera* riferisce di una messa in scena parigina. Il massiccio protagonista aveva capacità di attore «rudimentali, ma era intelligentemente vestito in un cappottone che faceva quasi dimenticare la sua stazza. Lo splendore del canto però non si nega. Pavarotti non ha solo acuti da brivido: tutta la voce è assolutamente ferma e a fuoco, i pianissimi sono del tutto autentici, la tensione vocale del dramma si genera in modo completamente autentico. Oggi non c'è nessun altro tenore al suo livello. Chiunque rinunci ad andare a sentirlo è un masochista dell'opera!».

Il Duca di Mantova in *Rigoletto*, 1851

Verboso testo teatrale a tinte forti di Victor Hugo, *Le roi s'amuse* (Il re si diverte), messo in scena nel 1832 e subito proibito dalla censura,

è un potente atto d'accusa contro la corruzione delle corti.

Il re di Francia Francesco I è un donnaiolo senza scrupoli, ed è odiato profondamente dai padri e dai mariti che ha offeso. Il suo buffone, Triboulet, lo asseconda sfruttando, per farlo ridere, proprio le vicende dei coniugi traditi. Triboulet ha una figlia adolescente bellissima, Blanche, che adora e che tiene nascosta in un vicolo buio, all'oscuro della sua professione, perché sa che destino sarebbe il suo se un cortigiano la vedesse. Ignora che il re, travestito da povero studente, ha già avvicinato Blanche mentre andava in chiesa e ha fatto colpo su di lei.

I cortigiani rapiscono Blanche credendo sia l'amante di Triboulet e la offrono in dono al re. Francesco I sa che è figlia del buffone, ma la seduce come tante altre. Triboulet giura vendetta. Conosce un killer a pagamento, Saltabadil, e ricorre a lui per far pugnalar il re nella catapecchia dove il bandito riesce ad attirarlo grazie alla bellezza di sua sorella Maguelonne. Nel suo disperato giustizialismo, non ha fatto i conti con Blanche: lei ama il suo seduttore, e nel buio si fa pugnalar al suo posto. Credendo di buttare nel

fiume il cadavere del nemico, Triboulet scopre con orrore che ha davanti sua figlia moribonda. La giustizia si è ritorta crudelmente contro chi credeva di poterla gestire.

I personaggi di Hugo sono stati superati in popolarità dagli omologhi operistici che Verdi e il suo librettista Francesco Maria Piave hanno creato nel 1851. Il Duca di Mantova, Rigoletto e sua figlia Gilda, Sparafucile e Maddalena sono diventati figure immortali grazie all'ispirazione verdiana, che brucia le scorie e la prolissità di Hugo. Il cinico e odioso re di Francia nel canto di Verdi in qualche misura si trasforma: è un libertino spensierato, capace di fuggevoli passioni. Ha ballate e romanze perversamente trascinanti. Sostiene Pavarotti: «È un ruolo che è una prova difficile per chiunque; ed è anche il ruolo che ti fa tenore. Se riesci a venire a capo di tutti i problemi di questa parte e a cavartela bene, sei veramente un grande tenore. Dal lato vocale il Duca è un vero mostro, che non dà tregua al povero interprete. Quando l'ho debuttato a Carpi, nel novembre 1961, mi sono detto "ci siamo, ora sono un vero tenore"».

Pavarotti prepara il Duca di Mantova nel 1959-1961 con Campogalliani e Magiera.

Quest'ultimo ricorda: «La parte del Duca di Mantova rappresenta una pietra miliare per il tenore. Se non si è padroni della tecnica non c'è possibilità di arrivare in condizioni di freschezza vocale ai tanti si bemolle e si naturali della partitura. Luciano ha meditato per anni come perfezionare alcuni momenti topici del ruolo».

Nel 1962 Luciano va a Roma per affinarsi nel ruolo con il grande maestro Tullio Serafin. Questi, all'epoca ottantatreenne, insegna ai cantanti a interpretare dal 1895. All'audizione non si accontenta di una o due arie, vuole sentire da Luciano tutta la parte. Durante le prove gli proibisce – anche lui! – di fare cadenza al termine de “La donna è mobile”, ma alla generale lo autorizza a cantare come vuole, e spiega: «Mi sembra che per la tua voce quella cadenza funzioni. Non dimenticare: metà della tua ovazione sarà mia».

Non è soltanto che in Serafin il buon senso prevale sui pregiudizi e le idiosincrasie: è che il belcanto sta tornando a essere una merce richiesta, e il gran vecchio lo riconosce, quando lo sente. La questione di come il tenore debba eseguire la conclusione de “La donna è mobile” per terminare in modo trionfale è lunga e complessa. La

scuola di Toscanini negava la possibilità di aggiungere all'aria una conclusione ben più elaborata di quella tracciata da Verdi. Diciamo tracciata e non scritta perché all'epoca in cui fu composto il *Rigoletto* non solo il tenore e il pubblico, ma anche il compositore si aspettavano uno sfoggio di bravura vocale che mettesse in luce il temperamento del personaggio, la bellezza della voce e l'abilità dell'interprete nel canto, e che elettrizzasse la sala contribuendo al successo della serata. Il declino della tecnica vocale a scapito del puro volume e dell'abilità attoriale è stato causa ed effetto del disinteresse dei pubblici e degli operisti nei confronti dell'esibizione di bravura da parte delle voci.

In questo caso, Pavarotti dice di essersi aiutato, per la prima e ultima volta, con l'ascolto in disco di un altro tenore, e dichiara che è Jan Peerce. Difficile credergli: doveva aver reperito anche i *Rigoletto* in cui Duca di Mantova è Dino Borgioli, splendido stilista degli anni Trenta, e Ferruccio Tagliavini, che nel 1961 è ancora in carriera. Né si può dubitare che abbia ascoltato mille volte i suoi idoli Björling e Di Stefano.

Quanto a Jan Peerce (Jacob Perlemuth, 1904-

1984), era un americano di voce legnosa e asprigna; negli anni Quaranta divenne «il tenore di Toscanini» grazie alla sua tecnica eccellente e alla profonda musicalità, ma nel 1949 incise un *Rigoletto* con un direttore molto più modesto di Toscanini. Personalmente ritengo che Pearce, a sua volta, abbia studiato e imitato i dischi di Aureliano Pertile, che tra gli anni Dieci e Trenta era stato, più a lungo e più gloriosamente, il vero tenore di Toscanini.

Abbiamo molte testimonianze sonore del Duca di Mantova di Pavarotti, oltre a un film e al *telecast* di un ultimo atto. C'è anche il giudizio di Eugenio Montale in occasione del *Rigoletto* cantato alla Scala nel 1965 da un Luciano non ancora grasso: «Dotato di notevoli qualità. È attore disinvolto e dispone di una voce assai gradevole ed estesa anche nel registro acuto».

Nel recensire l'incisione discografica realizzata con Joan Sutherland e Richard Bonyngel nel giugno 1971, Rodolfo Celletti scrive che in questa breve pagina «trova una varietà di colori e una soavità di suono che lo rendono perfetto». Roberto Scandiuzzi ascolta la registrazione del 1971 quando è ancora ragazzino e ne

viene folgorato: di fatto, quel disco contribuisce a decidere delle sue scelte professionali.

È curioso come tra le più grosse difficoltà dell'opera Pavarotti abbia sempre messo il duettino con la contessa di Ceprano, subito dopo "Questa o quella per me pari sono". «Contiene musica difficilissima, scritta sul passaggio della voce, che però va cantata molto dolcemente, il che pone problemi di intonazione imbarazzanti».

Un altro problema tecnico per lui è l'attacco dell'aria "Parmi veder le lagrime", in cui il Duca appare per la prima e ultima volta sinceramente innamorato. La vocale iniziale di "Parmi" è aperta e importante e richiede pronuncia chiara; le esigenze della tecnica, però, impongono un'emissione "oscurata", tra la a e la o, un suono misto per trovare il quale sono necessari tempo e concentrazione.

Un «finto semplice», insomma, il ruolo del Duca, che proprio per essere scanzonato e aristocratico insieme è disseminato di problemi di tecnica e stile. Celletti parla di «interpretazione a tratti scialba e superficiale, a tratti sfolgorante». Ma ne parla, appunto, nel 1971: l'interprete farà grandi progressi.

Anni dopo, infatti, questo temibile «vociomane»

segnalerà «l'indiscutibile fascino vocale» del Duca di Luciano, e dirà anche di più: «Quella di Pavarotti è la più bella voce di tenore che abbia mai inciso il *Rigoletto* in un'edizione completa, ed è inoltre sostenuta da una tecnica ragguardevole... Esuberanza vocale, lucentezza del timbro, spontaneità dell'emissione e accento spavaldo... Nel duetto d'amore con Gilda Pavarotti centra il personaggio: sa essere delicato e guascone, soave e passionale; e poi la facilità con la quale sostiene una tessitura acutissima e il vigore della "stretta" finale sono ammirevoli e, diciamolo pure, travolgenti. Molto aggressiva e impetuosa è poi la scena ed aria "Ella mi fu rapita"».

È molto diffuso anche il filmato del *Rigoletto* girato a Mantova con la regia del francese naturalizzato austriaco Jean-Pierre Ponnelle nel 1982. Spesso sopravvalutato, questo *metteur en scène* ha tendenze pesantemente kitsch che non di rado nei costumi, nelle parrucche o nella concezione del coro sfiorano il grottesco. Tra i cortigiani si aggira – idea piuttosto scontata – un nano, la bella Contessa di Ceprano è un mostro da film dell'orrore, Rigoletto ha atteggiamenti servili presi in prestito da Fantozzi e Gilda è sepolta sotto

un'immensa parrucca biondo platino a ventaglio. Una trovata interessante è fare che il Duca di Mantova, nella festa-orgia che apre l'opera, sia travestito da imperatore romano: questo Nerone godereccio e decadente è un alter ego in cui Pavarotti entra con gusto. Riccardo Chailly dà all'opera il giusto tono teatrale e appassionato, in parte contro le invenzioni della regia.

Luciano svetta e padroneggia (bisogna sempre usare queste parole) senza un solo problema tecnico; non gioca di finezza, ma si impone e sbalorisce. Un ricordo di Vittorio Emiliani: «Spavaldamente infilava “La donna è mobile” fino al si naturale del finale “e di pensier!”: una macchina da canto strepitosa!».

Il solo ultimo atto fa parte di un gala teletrasmesso dal Metropolitan nel 1987: è un omaggio alla coppia Sutherland-Pavarotti, ma la Gilda di Joan è ormai improponibile, visivamente e vocalmente. Luciano domina il difficile quartetto “Bella figlia dell'amore”, ma in passato ha cantato “La donna è mobile” con più luminosità. E c'è una Maddalena molto sexy!

Manrico ne *Il trovatore*, 1853

C'è un partito avverso. Ancora oggi molti ritengono necessaria per il ruolo di Manrico una vocalità molto corposa e brunita, un materiale possente e drammatico, e indicano in Francesco Merli e Aureliano Pertile negli anni Venti e Trenta e Franco Corelli negli anni Sessanta gli interpreti assolutamente ideali, quando addirittura non rimpiangono la voce massiccia e inflessibile di Del Monaco. Vittorio Emiliani, nel necrologio di Pavarotti, si schiera tra questi, e commenta un suo Manrico del 1990 in tono poco convinto: «Sì, la dizione era quella scolpita, formidabile di sempre, e però non sembrava lui».

Manrico, se pure è cavalleresco, fiero e appassionato, secondo il libretto, quindici anni prima che si svolga l'azione è «un fanciullo» che «distruggeasi in pianto». Vogliamo dire che è un venti-venticinquenne? Verdi gli scrive moltissimi segni di espressione, squilli sveltanti e soprattutto trilli. Manrico, dunque, non può prescindere dalla stessa vocalità luminosa e raffinata del Duca di Mantova. È dalla mia parte Celletti: «Un poetico adolescente, quale appunto è Manrico, avrebbe bisogno di una voce chiara e argentina».

Vero è, però, che la tessitura della parte, ossia l'altimetria media delle note, è tra le più basse del repertorio tenorile verdiano, con la sola improvvisa eccezione della cabaletta "Di quella pira", che ha un do acuto dopo il quale si torna comunque a una tessitura bassa. Questo rende ancor più difficile esprimere la giovinezza del protagonista.

In compenso, tutti sono d'accordo che la giusta chiave di lettura del personaggio non sia la sagra degli acuti del tenore, il melodrammaccio di zingare che rubano bambini. Per avere un'idea dell'emozione che può scatenare questo mélo verdiano si devono prendere in esame i primi venti minuti del film *Senso* di Luchino Visconti: la ribellione dell'eroe contro la crudele condanna al rogo di quella che crede sua madre è la metafora di tutte le ribellioni.

Pochi mesi prima che Luciano morisse la collega Raina Kabaivanska gli portò un suo studente, il giovane tenore Andrea Carè. Tra i consigli e gli ammaestramenti che Pavarotti ebbe ancora la forza di prodigare spuntò una domanda cruciale: «Che progetti hai?». «Maestro, penso di debuttare nel *Trovatore*» rispose il giovane. «*Il trovatore*? Alla tua età io ho fatto vocalizzi per sei anni!».

Pavarotti ha sempre avuto chiaro che cosa Verdi volesse dagli interpreti di Manrico: tecnica, scuola e bravura vocale, così da esprimere compiutamente l'amore cavalleresco, il coraggio, la voglia di libertà. Se segnalava ai giovani la necessità di una preparazione tecnica accanita era perché sapeva che il ruolo costituisce l'Everest e insieme il K2 della vocalità tenorile. E va detto a onore di Carè che quel *Trovatore* previsto a Spoleto nel settembre 2007 non lo ha più cantato: oggi la sua carriera prosegue con intelligenza in ruoli in cui può emergere. Il critico americano Robert Jacobson dice che prima di debuttare nel *Trovatore*, nel settembre 1975, Pavarotti avrebbe studiato tutti i dischi esistenti dell'opera.

Proprio tutti è difficile, ma le edizioni integrali realizzate tra il 1930 e il 1974 gli permisero senz'altro di ascoltare tenori pesanti e iperdrammatici come Mario Del Monaco e Kurt Baum, robusti e bruniti come Merli e Pertile, svettanti e sicuri – anche se di timbro non bellissimo – quali Richard Tucker e Bergonzi, simpatici ma inadeguati al ruolo come Di Stefano e Domingo. In più ci sono il lirico e affascinante Björling e un fenomeno degli anni Venti e Trenta, Giacomo Lauri Volpi, al quale,

com'è ovvio, le registrazioni non rendono giustizia, essendo degli anni Cinquanta.

Indubbiamente, il materiale per fare paragoni e discutere non manca.

Un primo, esaltante assaggio di quale Manrico sarebbe stato Pavarotti si ha già nel 1971, nell'album *Primo tenore*. Sulla travolgente conclusione della cabaletta "Di quella pira", «All'armi!», tiene il do 13 secondi, ma non c'è solo questo: affascinano la sicurezza dell'emissione e la bellezza del timbro anche nell'aria "Ah, sì, ben mio".

Il debutto nel ruolo è a teatro (San Francisco), sotto l'egida di Richard Bonyng e Joan Sutherland. Le etichette pirata si affrettano a commercializzare le recite.

Un anno dopo il terzetto passa in sala di registrazione, annettendosi nel ruolo della zingara Azucena la grande Marilyn Horne, che di solito canta tutt'altro repertorio.

L'incisione attende ancora di essere valutata in tutta la sua importanza, ma intanto si può dire che qualche inflessione timbrica, qualche momento della linea esecutiva pavarottiana possono ricordare Björling. Jürgen Kesting, invece, scopre influenze di Giovanni Martinelli, segno questo che Pavarotti avrebbe fatto

ricorso a dischi a 78 giri degli anni Venti. Quando però il critico tedesco segnala anche acuti eseguiti con «voce fissata» (il termine esatto è «fissa», e significa priva di vibrazione, rigida, ululante) e la totale mancanza nel canto di Pavarotti di «filar di voce» (anziché «filati») non dà più un giudizio autorevole. Perché non segnalare che nel momento più amoroso del suo ruolo, l'aria "Ah, sì, ben mio", esegue stentando e trilli, abbellimenti vocali che un secolo di drammaticità a tutti i costi aveva eliminato? Quando, nella prima metà degli anni Cinquanta, la Callas «tirò a lucido» il suo ruolo nel *Trovatore* il mondo musicale gridò al miracolo: «esegue tutti i trilli della parte!». Riconoscimenti del genere devono valere anche per il tenore. Esiste tutta una serie di documenti del *Trovatore* pavarottiano che certamente verranno messi in commercio, come le recite viennesi dirette da Herbert von Karajan nel 1977. Vi sono poi le due riprese televisive che segnano il ritorno del nostro a questo ruolo-vertice dopo un decennio di riposo, al Metropolitan il 15 ottobre 1988 e al Comunale di Firenze nel giugno 1990. Ricominciano allora le polemiche sulla credibilità di Pavarotti nel

ruolo di Manrico, esasperate ormai dalle sue scelte extra-operistiche, dalla sua immagine discutibilmente mediatizzata ma anche – e questo è giusto – dall’inevitabile appesantirsi della voce. Resta immutata la concezione del guerriero innamorato e nobile, scandito e miniato, totalmente padrone del fatto vocale e interpretativo.

A Firenze Sergio Segalini scrive: «Il timbro è inebriante, l’accento appassionato, il colore è elettrizzante; “Ah, sì, ben mio”, interpretato a fior di labbra, è miracoloso, “Di quella pira”, svolto con arroganza perentoria, esalta malgrado l’abbassamento di tonalità (ma chi è che lo canta ancora nel tono originale?). L’attore si accontenta di essere lì: che altro si può fare in una messa in scena che è una semplice collocazione in un décor che evoca l’universo plastico del secondo Ottocento? Quando Toscanini dichiarava “Datemi i quattro cantanti più grandi del mondo e avrete il *Trovatore*”, non si sbagliava. Sul palcoscenico del Comunale di Firenze, Pavarotti era quasi solo».

Riccardo in *Un ballo in maschera*, 1859

È il massimo espresso da Pavarotti nel repertorio verdiano. «Se dovessi conservare un solo

ruolo nel mio repertorio sarebbe questo» ha detto in più di un'occasione.

Riccardo, conte di Warwick, governatore di una colonia americana nel Seicento – altri nomi e collocazioni geografiche gli sono stati prestati a seconda del capriccio del regista di turno – è un travestimento operistico del re di Svezia Gustavo III, e di quel monarca ha la brillante galanteria e la pensosità. Follemente innamorato di Amelia, moglie del suo segretario Renato, che è anche il suo più fedele amico, Riccardo rinuncia all'onore e all'amicizia pur di costringerla a dichiararsi. Di conseguenza rinuncia anche alla vita.

Nonostante si comporti da governante illuminato e generoso un gruppo di congiurati gli rivolge precise accuse di malgoverno e abuso di potere. Tra loro si inserisce Renato, desideroso di vendicare l'onore coniugale e il rapporto di amicizia che Riccardo ha distrutto. La coltellata alla schiena che il marito tradito e offeso gli vibra nel corso di un ballo mascherato sfrenatamente e sinistramente allegro Riccardo la accetta con fatalismo, quasi con masochismo, rifiutando di fuggire come invece Amelia lo scongiura di fare. Muore perdonando e concedendo la grazia a tutti.

La clemenza del sovrano, del resto, è stata un elemento fondamentale di quasi tutta l'opera seria settecentesca, e di questo filone *Un ballo in maschera* è l'estremo esempio in ordine cronologico.

Riccardo è un uomo complesso, scherzoso e angosciato, frivolo e colpevole, pronto alla risata come alla morte. Anche per questo ruolo occorrono tenori tecnicamente ferratissimi, capaci di inserire nella serrata linea di canto verdiana il sorriso, la risata a fior di labbra. Gli interpreti di rilievo di Riccardo nella storia delle incisioni su disco sono stati Beniamino Gigli, Richard Tucker (grazie alla grande, teatralissima direzione di Dimitri Mitropoulos nel 1955), Bergonzi – che non è particolarmente dotato di humour ed effervescenza ma è un maestro di canto – e Pavarotti. Soltanto lui, in realtà, ha mostrato di avere quella dello humour tra le proprie corde, e fra l'altro più in teatro che in disco.

«Quest'opera appartiene tutta al tenore, e la parte che Verdi gli ha scritto gli permette di sfoggiare diversi tipi di canto» afferma Pavarotti. «Nel I atto Riccardo ha tre scene tutte diverse una dall'altra. E il duetto d'amore del II atto, come passione travolgente, non

ha un altro, nell'opera italiana, che gli possa stare da pari: ha una musica talmente sensuale ed emozionante che mi lascio trasportare e non mi preoccupo più del do acuto con cui termina! Forse Verdi era consapevole di questo, perché concede al tenore e al soprano alcuni secondi per riprendersi, prima di spedirli verso quell'acuto finale.»

La primissima registrazione pavarottiana di quest'opera risale al 1970, e precede il debutto teatrale.

In platea il registratore degli appassionati è presente quasi sempre: al debutto di San Francisco nel novembre 1971, all'Arena di Verona nell'estate 1972, ad Amburgo nel 1974 con Renata Scottò.

Dopo un *Ballo* all'Arena Sferisterio di Macerata il tono di Celletti, finalmente spettatore teatrale e non recensore discografico, si innalza di molto: «Un Pavarotti eccellente, di gran lunga superiore alla registrazione in disco. Il timbro ora brillante, ora patetico di Pavarotti, il suo canto morbido e tornito delle serate felici e la facilità con cui sostiene i passi più scabrosi sono affascinanti... A parte ciò, una mezza voce deliziosa nella ripresa della barcarola "Di' tu se fedele" e molto sentimento in

certe effusioni. La voce era lieve come una carezza, in certi momenti, ma riempiva il teatro. Tutto facile, spontaneo, soffice, e, soprattutto, tutto pervaso da un senso dell'amore delicato, tenero, idealizzato; ma espresso da un'argentea, intensa voce virile. Un Riccardo da ricordare per sempre».

Alla Scala il Riccardo di Pavarotti arriva nel dicembre 1977, in una serata ad alta temperatura interpretativa diretta da Claudio Abbado. I fan di Chicago riversano in CD la recita del dicembre 1980 con la Scotto, quelli di Londra un *Ballo* con Montserrat Caballé e Renato Bruson del febbraio 1981. Viene poi l'ora di una seconda registrazione in studio, questa volta realizzata in varie tappe, tra il maggio 1982 e il maggio 1983, e diretta autorevolmente da Georg Solti.

Più recite in teatro che in disco, ci ricorda a ragione Celletti. È in video, però, che, a dispetto di tutte le limitazioni di ordine fisico e attoriale, Pavarotti dà del governatore di Boston/re di Svezia un ritratto coinvolto e imponente. L'intelligente economia di movimenti lo fa gestire con assoluta correttezza, sempre assecondando l'intenzione della frase cantata.

Il *telecast* dal Metropolitan del febbraio 1980,

commercializzato dalla Deutsche Grammophon, presenta una messa in scena di Elijah Moshinsky, regista inglese orgoglioso di non comprendere a fondo i libretti. Con lui gli interpreti sono avulsi dall'azione, e qui, in particolare, un'enorme legnaia soffoca l'acustica. Katia Ricciarelli, bellissima, non è al meglio vocalmente. Luciano offre un Riccardo vivo e passionale, vocalmente al top; «è sempre un artista generoso e ama questo ruolo» sintetizza Martin Meyer, critico americano, su *Opera*. Con Campogalliani Pavarotti ha perfezionato il suono soffiato, con le corde vocali appena «alitate» per ottenere un effetto di grande pathos nelle frasi di Riccardo morente: «Ella è pura! In braccio a morte / te lo giuro...». Rende speciale la trasmissione del gennaio 1984 dall'Opera di Ginevra la teatralissima, incalzante (quasi troppo, a volte) direzione di Riccardo Chailly. Ne guadagna il protagonista, che non ha troppi problemi nel rinunciare agli indugi vocali e campisce un Riccardo fremente e dolente, la cui staticità scenica non disturba perché la voce recita, con grande evidenza.

Nel 1986 siamo a Vienna e sul podio c'è Claudio Abbado, la cui collaborazione con

Pavarotti è sempre stata molto felice. È un Verdi di ampio respiro: tutti partecipano alla vicenda come se facessero cerchio intorno a un sovrano amato. Ucciderlo (ancora efficace il Renato del baritono Piero Cappuccilli) e vederlo morire (molto coinvolto il delizioso paggio di Magda Nador) diventano qui le due facce dello stesso destino crudele.

Gli ultimi due video a me noti del *Ballo in maschera* pavarottiano (al Metropolitan nel gennaio 1991, con James Levine molto sicuro sul podio, e una ripresa amatoriale all'Opéra-Bastille di Parigi del 1992, direttore il dinamico coreano Myung Wung Chung) appartengono alla parabola vocale discendente del tenore, ma ogni sua entrata è segnata da un'autorevolezza e da uno slancio che gli permettono di creare ancora un vero personaggio regale.

Dovrebbe essere stato filmato dai collezionisti il Riccardo prodigato da Pavarotti al Teatro San Carlo di Napoli nel 1994.

Radamès in *Aida*, 1871

«All'origine della carriera Pavarotti era il tenore di grazia ideale per Donizetti; a poco a poco

ha trasformato la sua voce. Ha deciso di incupire il timbro, allargare l'emissione e trovare un nuovo assetto per essere Radamès, con risultati spesso probanti» sostiene Segalini.

L'ingresso dell'imponente guerriero egiziano – che intona “Celeste Aida”, “Immenso Fthà!” e “Sacerdote, io resto a te!” – nel repertorio di Luciano è del 1981: un'opinione molto diffusa è che affronti un ruolo troppo pesante per la sua luminosa vocalità. Le obiezioni che si possono discutere nel caso del *Trovatore* hanno un loro peso a proposito di Radamès, e ne è consapevole anche il diretto interessato: «Di tutti i miei ruoli Radamès è quello che mi ha chiesto più preparazione; si iscrive nella continuità delle mie assunzioni di ruoli verdiani. Ma, a differenza di Manrico del *Trovatore*, Radamès è un ruolo molto ben scritto, probabilmente perché Verdi, nel frattempo, aveva acquistato ulteriore maturità».

Alla prima fase «lirico-leggera» di *Traviata* e *Rigoletto* è seguita l'evoluzione verso personaggi vocalmente più corposi come Riccardo di *Un ballo in maschera* e Rodolfo di *Luisa Miller*: ora arriva *Aida*.

La parte contiene trentadue si bemolle, ma

quello che spaventa tutti i tenori è collocato alla conclusione di “Celeste Aida”. La romanza è piuttosto «bassa» e non dà molto agio di incamerare fiato, e così è difficilissimo affrontare il finale con la dolcezza che vorrebbe Verdi.

Come nota Jean Cabourg, Pavarotti «è da lodare per non aver mai compromesso la luminosità della sua emissione affrontando in disco o in scena dei ruoli che superassero i suoi mezzi naturali di tenore lirico. Coprendo il suono senza incupirlo affronta Radamès e Otello con la stessa posizione vocale; senza un solo suono “ingorgato”; pronto a sacrificare a questa disciplina dell’emissione un certo coinvolgimento drammatico».

Come sempre c’è modo di ascoltare la recita del debutto, a San Francisco nel novembre 1981, e per un ventennio si può godere delle sue interpretazioni più importanti, tra le quali una recita londinese del 1984 con Katia Ricciarelli. Stesso anno, recita a Vienna: il direttore è Lorin Maazel, che dirige anche l’inaugurazione della stagione scaligera 1985-1986. La serata, il cui regista è Luca Ronconi, viene teletrasmessa e poi messa in commercio come videocassetta e DVD.

Un protagonista fisicamente enorme, ma interpretativamente sottile. Vittorio Emiliani è spettatore di quella «prima»: «Ricordo bene il suo Radamès nel gran teatro milanese, con Camilla Cederna spettatrice attenta, competente e appassionata. Tanto appassionata e coinvolta da prorompere, quella sera, in un sonoro “imbecille!” diretto al baritono, quando Amonasro inguaia Radamès. Luciano Pavarotti uscì vincitore dalla terribile aria d’ingresso, la “Celeste Aida”, cantata a freddo, sfoderando subito le sue lucide trombe d’argento. Quella notte, venne al dopo-Scala ancora col trucco da principe guerriero, con indosso un giaccone, un robone da artista. Ci abbracciammo, ma io mi accorsi che in realtà le mie mani arrivavano, sì e no, alle sue scapole. Era felice, raggianti, al pari di un debuttante».

Messa da requiem, 1874

Herbert von Karajan scopre Pavarotti fin dal 1963, due anni dopo il debutto, in occasione di recite viennesi di *Bohème* e *Rigoletto*. Se ne innamora e lo impone alla Scala, sia nelle stagioni milanesi che nella tournée a Mosca

del 1964. Nel gennaio 1967 si commemora il decimo anniversario della morte di Toscanini. La Deutsche Grammophon realizza alla Scala un filmato del *Requiem* che rimarrà storico per l'altezza ispirata della concezione karajaniana e per la bellezza raggianti delle quattro voci soliste: il soprano Leontyne Price, il mezzosoprano Fiorenza Cossotto e il basso Nikolai Ghiaurov, oltre al nostro tenore.

Negli ultimi anni si sono fatte numerose le registrazioni del *Requiem*, di studio e radiofoniche, in cui la nobiltà verdiana, estrinsecata in una miriade di annotazioni dinamiche e agogiche, viene sistematicamente trascurata o approssimata. Si punta sempre a un effetto ipertravolgente, superdrammatico, a volte semplicemente fragoroso, come se tutta la partitura si risolvesse nell'esplosione orchestrale e corale del "Dies irae".

Karajan è passato alla storia per il voluto alleggerimento che ha impresso al peso fonico dell'orchestra, per la bellezza e la trasparenza del suo suono. Nel filmato realizzato con Karajan Pavarotti intona un "Ingemisco tamquam reus" che è uno storico termine di paragone, con i «pp» (molto piano) con cui il tenore deve iniziare e su cui è da modulare il

cantabile “Qui Mariam absolvisti”, che reca l’indicazione «dolce con calma» e deve sfumare in un «dolcissimo morendo». Ogni particolare è realizzato in pieno.

Sarebbe troppo lungo far osservare tutti i «pp», «dolce», «dolcissimo» e «morendo» di cui l’“Ingemisco” è costellato: basti ricordare all’ascoltatore attento che «cremer igne», che pure viene spesso urlato, ha i violini che eseguono il tremolo in «pp»; se «statuens» è in «f» (forte), la frase deve terminare «morendo»; non ci sono «fortissimo», e la frase finale inizia con un triplo «piano» («ppp»). Questo per sgombrare ogni dubbio sulla validità dell’interpretazione del nostro tenore.

Possiamo riascoltarlo in disco con Georg Solti nel 1967, accanto alla sua partner storica, Joan Sutherland, a Marilyn Horne, immensa voce di mezzosoprano – primo incontro – e a un basso risonante come il finlandese Martti Talvela.

C’è poi una registrazione diretta da Claudio Abbado con grande dolcezza e melodiosità nell’ottobre del 1970 nella basilica romana di Santa Maria sopra Minerva. L’esecuzione non è priva di imprecisioni, come se le prove non fossero state sufficienti, ma la suggestione

globale è grande, grazie alle presenze di Renata Scottò, del basso Ghiaurov e ancora della Horne. Un filmato parziale in bianco e nero di questo concerto fu trasmesso in tv nel 1978, in occasione della morte di papa Paolo VI, e sarebbe bene renderlo accessibile a tutti. Riccardo Muti ha diretto alla Scala un *Requiem* nel giugno 1987, vent'anni dopo la serata di Karajan. Ero in teatro. Pavarotti è sempre sapiente nel legato e nel fraseggio. Collocherei, tuttavia, queste quattro interpretazioni in una parabola lievemente decrescente per quanto riguarda l'attenzione e il rispetto verso i segni di Verdi: è al film di Karajan che consiglio all'appassionato di rifarsi.

Otello in *Otello*, 1887

I maggiori esperti di storia dell'opera sanno che nel corso del Novecento il personaggio ha subito deformazioni; si è diffusa la concezione di un protagonista dalla voce «nera», roboante, ringhiosa. Certamente la parte è scritta in tessitura centrale, con pochissimi acuti, e si addice ai tenori di voce baritonale. Ma a patto che sappiano cantare, che «deghino» i suoni, che siano morbidi dove Verdi lo

richiede e non declamino o urlino istericamente. All'inizio Verdi non voleva Francesco Tamagno, dalla voce potentissima, come primo interprete di Otello; scrisse che in alcuni momenti Otello deve cantare dolcemente, e Tamagno non ne era capace.

Gli Otello stentorei, incapaci di dolcezza, a Verdi non piacevano, e Toscanini non si mosse secondo la sua volontà quando, per l'incisione discografica, scelse un urlatore come il cileno Ramón Vinay. Negli ultimi quarant'anni abbiamo cominciato a capire che neanche nell'*Otello* Verdi è musicista per muscolari.

Sul mensile parigino di cui è direttore, Sergio Segalini titola la sua recensione di questa registrazione Decca *Le triomphe de Pavarotti*, e prosegue: «Pavarotti avrebbe potuto, come per *Cavalleria*, fare a meno dell'esperienza scenica e registrare Otello in studio, con l'aiuto dei microfoni. Ha giudicato l'impegno troppo importante e ha voluto vincere a man bassa, ha deciso di cantare il ruolo a Chicago e nella mitica Carnegie Hall. Non si può che ammirare questo Otello giovane e innamorato, febbrile e ardente, che uccide per colpa dell'amore, lontano da quei mostri assetati di sangue

alla James McCracken o alla Mario Del Monaco. Con Pavarotti si ha l'impressione di udire il ruolo per la prima volta, come un tempo quando la Callas affrontava un nuovo personaggio».

Di certo il paragone con la Callas è il massimo, come il declassamento di due ammirati Otello del periodo 1950-1970 può sconcertare qualcuno.

«La forza di Pavarotti» continua il critico italo-francese, «è nel non volere a nessun costo “scimmiettare” il tenore drammatico, nel non cercare nel registro grave note che in nessun modo possiede, truccando l'emissione naturale. Attacca “Esultate!” con la franca spontaneità della sua voce naturale, chiara e penetrante come un giavellotto. Canta il primo duetto d'amore con Desdemona con una sensualità, dei fremiti, una partecipazione che nessun Otello prima di lui possedeva; ascoltando il racconto di Jago esplode con tutta la rabbia della gelosia, come un amante ferito e non come una belva in trappola. Senza dubbio questi momenti resteranno come punti di riferimento in questa interpretazione».

Ma Segalini non elogia ogni particolare

incondizionamente: «Per contro, il terzo atto e la scena della morte accusano maggiormente l'assenza di un colore più drammatico. Ma la registrazione dal vivo serve la causa di Pavarotti. Laddove la presa di suono in studio avrebbe sottolineato certe carenze tecniche, la ripresa dal vivo conferisce un'emozione, un'urgenza alle quali è difficile resistere. *Sacré Luciano*, una tale consapevolezza delle vostre possibilità mostra quale grande cantante potete essere, quando volete!».

Stiamo alle risultanze sonore. L'Otello portato in scena da Luciano Pavarotti non ha timbro «nero» e tagliente; curiosamente, dovendo segnalare un punto in cui non convince del tutto, non ci si rifà ai passaggi in cui la voce deve risuonare con potenza, ma al doloroso monologo – che va sussurrato – “Dio! mi potevi scagliar tutti i mali”.

Per il resto, torniamo a Celletti: «Viene a capo della vocalità della parte con disinvoltura. Fluidità, legato, compostezza, squillo degli acuti sono tutti schierati a fianco di Pavarotti. Anche l'accento, in diversi punti, perché è sorretto da una scansione energica. Eccelle nel I e IV atto, dove il timbro amoroso e all'occorrenza patetico risaltano a meraviglia.

Senza poi contare un “Esultate!” notevolissimo. Lo squillo luminoso degli acuti sostiene anche “Ora e per sempre addio” e perfino il rovente duetto con Jago. In conclusione, questo non è un *Otello* perfetto ma è un *Otello* “deveritizzato”, che è come dire “disinfestato”, e che canta. È un grande merito».

Inediti verdiani

«Sono un eterno studente, e questa è forse la mia maggiore qualità. Ho anche un talento istintivo per dare senso alla frase, questa è una cosa che non si può comprare.»

Alla vigilia del grande balzo verso la fama planetaria in un repertorio che più nulla avrà a che fare con la musica classica, Pavarotti registra un disco di rarità di Giuseppe Verdi sotto la direzione trascillante di Claudio Abbado, alla testa dell'orchestra della Scala di Milano, e conferma di possedere le doti di cui si vanta qui sopra.

Per sola orchestra possiamo così conoscere l'ouverture originaria dell'opera *Simon Boccanegra*, poi soppressa, e la lunga sinfonia che Verdi scrisse per la prima esecuzione di *Aida* alla Scala (subito dopo sostituita per sempre da un breve e suggestivo preludio).

Qui però interessa il fatto che il severissimo Giuseppe Verdi, che tutti immaginiamo inflessibile per quanto riguardava le ragioni intime della sua arte, acconsentì a scrivere su commissione per alcuni mostri sacri della voce; dovette tenere presenti le caratteristiche delle più celebri «gole» dei suoi tempi, fare il possibile per metterne in luce le doti, per esaltarle. Era un uomo pratico, e il successo della serata gli stava a cuore.

Il brano più antico è la scena lirica per due tenori e orchestra “Io la vidi”, composta su testo di Calisto Bassi senza un preciso destinatario. Forse era destinata a un’opera mai completata, *Il viandante ed Eloisa*. La sua composizione, il cui manoscritto era alla Pierpont Morgan Library di New York, risale al 1833-1835, dunque a un Verdi ventiduenne.

In realtà è un’aria per tenore, al quale, in un ruolo che nell’Ottocento si chiamava pertichino, un altro tenore (in questo caso il bravo Antonio Savastano) dà la replica con frasi occasionali. Il timbro di Pavarotti suona qui curiosamente scurito e non riconoscibile di primo acchito.

Per Ivanoff Verdi scrisse l’aria aggiuntiva di

Ernani che Luciano inserirà nello spettacolo del Metropolitan del 1983.

Il tenore Mario, invece, fa parte della leggenda dell'opera. Sotto questo nome d'arte si celava un aristocratico sardo, un De Candia che si diede al canto contro l'opinione dei familiari. La sua emissione dolce, aggraziata ed elegante lo rese impagabile negli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta dell'Ottocento nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini e nelle opere di Bellini, Donizetti e Meyerbeer. Celebrità internazionale, di bell'aspetto, fu molto apprezzato dalla regina Vittoria.

Al posto dell'aria che il personaggio di Jacopo Foscari canta nella partitura originale de *I due Foscari* (1844), in occasione delle prime della composizione a Parigi nel 1846 e a Londra nel 1847 Verdi scrisse per Mario un'altra scena. Era un'intelligentissima manovra di autopromozione, dato che la sua opera in Italia non andava molto bene. Verdi sapeva che Mario non amava cantare di petto e preferiva gli acuti in falsettone, e per questo gli confezionò l'aria "Dal più remoto esilio" (forse il brano più bello di questo recital Abbado-Pavarotti), seguita dalla rovente cabaletta "Sì, lo sento, Iddio mi chiama", che contiene appunto due

mi bemolle acuti da emettere in falsettone. Pavarotti affronta il paragone con Mario con sicurezza e stile ora trasognato ora aggressivo. A differenza de *I due Foscari* oggi *Attila* (1846) è stato pienamente recuperato nei programmi dei teatri d'opera. È un melodramma melodioso e impetuoso, molto amato. Per la ripresa dell'opera, che andò in scena alla Scala il 26 dicembre 1846, il suo autore scrisse per Napoleone Moriani, tenore specializzato in Donizetti, l'aria "Oh, dolore" che il personaggio di Foresto canta nel terzo atto. La sfida con Mario era per Pavarotti prima di tutto tecnica: qui è di espressività, di rifinitura della frase, di colore malinconico. Il tutto entra perfettamente nelle sue corde.

(Un pettegolezzo: Napoleone Moriani era probabilmente il padre dei bambini che Giuseppina Strepponi, soprano che divenne poi la seconda, amatissima moglie di Verdi, ebbe nella prima e disordinata fase della sua vita.)

È possibile, infine, che l'aria sostitutiva de *Les vêpres siciliennes* (1855) "A toi que j'ai chérie" sia cantata meglio da Pavarotti che dal destinatario originale, il tenore francese Pierre-François Villaret, che non sembra fosse proprio uno stilista o un virtuoso. «Con l'aiuto di

Abbado la canta con timbro bellissimo, linea impeccabile e giusto francese» scrive Lord Harewood – mai ammiratore di Luciano – su *Opera* nel 1984.

ARRIGO BOITO

«Colma il tuo cor d'un palpito
ineffabil e vero
e chiama poi quell'estasi
Natura! Amor! Mistero!
Vita! Dio! Poco importa.
Non è che fumo e fola,
a paragon del senso,
il nome e la parola.»

Arrigo Boito, *Mefistofele*, atto II

Faust in *Mefistofele*, 1875

«Ottimo Pavarotti: recitativi ben accentati e vari, cantabili morbidi ed espressivi, acuti timbratissimi. Il duetto con Mirella Freni “Lontano, lontano, lontano” è una delle poche pagine della discografia dei primi degli anni Ottanta – notoriamente grama a livello di

multinazionali – che lasci pensare a un brano da antologia.»

Questo è l'elogio entusiastico di Rodolfo Celletti all'uscita della registrazione del *Mefistofele* di Arrigo Boito. Realizzata nell'agosto del 1979, l'edizione è molto attesa dagli appassionati e dai critici, che si stupiscono nel vederla pubblicata solo cinque anni dopo: in realtà la «gestazione» non è stata così semplice, e si sono resi necessari dei rifacimenti e dei ritocchi anche a grande distanza. Nel frattempo, muore il direttore Oliviero De Fabritiis, di cui questa incisione resta una bellissima testimonianza.

Il grandioso, ambizioso *Mefistofele* un tempo era molto amato e popolare, soprattutto quando Beniamino Gigli e Aureliano Pertile erano straordinari interpreti della parte di Faust, e quando per il ruolo del Diavolo c'erano bassi strepitosi per voce e abilità di attori. A partire dagli anni Trenta, il *Mefistofele* di Boito è colato a picco nella stima degli intellettuali. Ricordo il disprezzo di Alberto Arbasino all'indomani di una riuscitissima ripresa alla Scala del 1995; affermava, tra l'altro, che l'interprete di Mefistofele, il bravissimo Samuel Ramey, si vergognava certamente di cantare le parole di Arrigo Boito. Io

ho interpellato subito l'americano, e lui è caduto dalle nuvole: «Non capisco. È una grandissima parte!».

Non è strano che i recensori esperti circondino Pavarotti di una rete di rilievi e di paragoni. Celletti comincia in realtà osservando nel modenese qualche mezzavoce non perfetta e l'espressione un po' sdolcinata (che la colpa sia da addebitare ai dischi di Gigli?).

Anche il critico americano Rodney Milnes su *Opera* è perplesso a proposito del valore della partitura, ma di Pavarotti dice: «Canta Faust con la sua solita chiarezza verbale. Qualunque cosa uno pensi del Divo, non si può negare la sua sensibilità per le parole, e la sua musicalità naturale. Magari gli ipercritici diranno che il suo stile drammatico è di quell'ardore tenorile che è standardizzato; ma bisogna dire che qui ha ben poco su cui lavorare: il ruolo è scritto in stenografia. Ma certo egli è all'altezza dell'occasione in "Giunto sul passo estremo" [in cui Faust medita amaramente sull'inutilità dei suoi studi e sulla vicinanza della morte] che è eseguito con immaginazione e sensibilità, ed è certamente una delle migliori cose che abbia fatto in disco».

Segalini elogia l'interpretazione di Luciano rivolgendosi ai lettori francesi: è «in forma vocale abbagliante e in una tessitura che è la sua, canta la linea musicale con grazia e gusto (ma come non ricordare anche Kraus in un live del '66?). È capace della più grande raffinatezza, con “piani” che lasciano l'ascoltatore senza fiato, e un'emissione elegiaca, di incomparabile morbidezza. Le sue due romanze sono un modello, perché in esse Pavarotti coniuga l'ardore giovanile di un Di Stefano e lo stile di un Bergonzi».

PIETRO MASCAGNI

«Quando si parla di opera lirica, la recitazione è secondaria. Quando uno ha una voce come quella di Luciano, come si muove in scena non è poi tanto importante. E lui era così *convincente*. Era intensamente spontaneo in tutto quello che faceva.»

Joan Sutherland in *My Own Story*, di Luciano Pavarotti e William Wright

Turiddu in *Cavalleria rusticana*, 1890

Un melomane statunitense, Wayne Koestenbaum, ha scritto un saggio per dimostrare una tesi alquanto discutibile: l'opera lirica «parlerebbe» molto di più agli omosessuali che agli eterosessuali, comunicerebbe loro un coinvolgimento molto più intenso. La sua analisi del fascino delle voci operistiche, per quanto eterodossa, è comunque sottile.

In questo caso ad affascinarlo è la virilità, quasi il gallismo di Turiddu-Pavarotti: «Dedico la mia devozione al Turiddu di Pavarotti. Accetto ciò che la sua laringe elargisce e capisco l'amore paradossale del soprano – Santuzza – per la mascolinità che fa male» scrive Koestenbaum. «La voce seducente di Luciano, che si annuncia come una forza della natura, e assicura che la virilità, una sostanza crudele, contiene anche il suo contrario, è un flusso innocente e paradisiaco, che non scorre mai mentre Santuzza sta a guardare, solo dietro le sue spalle. Così l'opera ci ricorda nel modo più trafiggente le nostre carenze emotive, inondandoci senza preavviso di sentimenti che noi dobbiamo sopprimere.» Pavarotti non ha mai portato in scena il ruolo di Turiddu in *Cavalleria rusticana* di Mascagni,

però lo ha registrato nel giugno del 1977 con la direzione di Gianandrea Gavazzeni e una protagonista femminile fuori ruolo.

Vale ancora una volta la pena di leggere in proposito Celletti, perché ascolta il protagonista in modo diverso: dopo aver censurato i cointerpreti e segnalato i limiti della direzione orchestrale rileva l'importanza della rilettura pavarottiana: «Il compito di dire qualche parola veramente nuova è lasciato al solo Pavarotti, che d'altronde, dandoci un Turiddu dalla voce sempre ricca, argentina, morbida e vibrante, già con questo si colloca in un'orbita particolare. Nella serenata con cui si apre l'opera la freschezza e la facilità del suono sono davvero rilevanti, ma aggiungerei che Pavarotti accentua e fraseggia sempre nel modo più appropriato, dimostrando, primo: che da una voce non drammatica può nascere un ottimo Turiddu, come del resto accadeva nei primi anni di vita dell'opera; secondo, che il superficiale gallismo sfoggiato da tanti tenori in questa parte non è affatto indispensabile».

RUGGERO LEONCAVALLO

«Dunque, vedrete amar
sì come s'amano gli esseri umani;
vedrete de l'odio i tristi frutti.
Del dolor gli spasimi,
urli di rabbia, udrete,
e risa ciniche!
E voi, piuttosto
che le nostre povere gabbane d'istrioni,
le nostr'anime considerate,
poiché siam uomini
di carne e d'ossa,
e che di quest'orfano mondo
al pari di voi spiriamo l'aere!
Il concetto vi dissi...
Or ascoltate com'egli è svolto.
Andiam. Incominciate!»

Tonio, *Pagliacci*, prologo

Canio in *Pagliacci*, 1892

All'epoca del «fenomeno Caruso» la tragedia di Canio è emblematica, la più sentita dalla cultura dominante. La quintessenza della drammaticità melodrammatica di fine Ottocento è ben

rappresentata dal clown che ha appena scoperto, per bocca di Tonio, che la moglie adorata lo tradisce e vuole lasciarlo per un altro uomo, ma deve lo stesso truccarsi, salire sul palcoscenico e far ridere, anzi, se possibile, sghignazzare il pubblico. L'equazione è chiarissima: le ultime parole che Tonio sussurra malvagiamente all'orecchio di Canio sono «Bisogna fingere per riuscir»; la prima che questi dice a se stesso, a conclusione dei truci pensieri che la spiata di Tonio gli ha suscitato, è «Recitar!». Tutto il teatro, la sua storia e i suoi orpelli sono falsità. La società moderna ha dimenticato le stilizzazioni del Romanticismo, vuole verità, realtà, realismo. Quali che siano.

Quando Luciano affronta il ruolo di Canio-Pagliaccio è il 1977, e lo fa in studio, con un eccellente direttore come il compianto Giuseppe Patané. Lo risolve cantando splendidamente.

«Un'esecuzione da includere senz'altro tra le migliori della storia del disco. Ci imbattiamo spesso in modi nuovi di concepire Canio» è il meditato giudizio di Celletti. Ed è un giudizio dettagliato: «Che Pavarotti non abbia una voce tagliente e aggressiva e che non

“pompi” il registro centrale per imitare lo spasimo sensuale di Caruso, in qualche punto, per esempio all’epilogo, può anche ridurre l’effetto teatrale, ma questo, in disco, ha minore importanza di quanto i fautori dei vocioni sostengono. Semmai si potrebbe osservare che la sua voce è troppo giovanile e insinuante per un personaggio come Canio, al quale la parte di marito cornuto implicitamente addossa un’età abbastanza matura. Voce a parte, il Canio – e anche il Turiddu in *Cavalleria rusticana* – di Pavarotti rappresentano, insieme a quelli di Carlo Bergonzi, l’unico serio tentativo compiuto negli ultimi cinquant’anni di dare a queste figure immancabilmente travolte dalla superficialità e dal canto scorretto dei tenori veristi una dialettica interiore... Esecuzione vocale facile, scorrevole, morbida, che mette in risalto la linea melodica in modo davvero insolito... un tenore che, quando canta “Un tal gioco, credetemi, / è meglio non giocarlo” lavora sulla frase parola per parola, sviscerando anche le sillabe, illuminandole con giochi di colore e d’accento che la splendida dizione mette in bellissimo risalto. È questa tendenza all’analisi della frase – contrapposta allo “spontaneismo” generico e sciamannato

degli anni Cinquanta – che fa di Luciano Pavarotti il tenore più moderno di oggi e, al tempo stesso, un continuatore dei grandi fraseggiatori degli anni Venti e Trenta. Certamente pagine drammatiche come “Vesti la giubba” e “No! Pagliaccio non son!” sono decisamente indirizzate da Pavarotti verso il lirismo e la pateticità, ma sempre con un’attenzione per l’effetto nuovo che si manifesta anche in dettagli sistematicamente trascurati dagli altri tenori. Per esempio, il pianto di Canio dopo “Vesti la giubba” (previsto dallo spartito) non è una serqua di singulti accodati l’uno all’altro come salsicce; e nemmeno un piagnisteo ininterrotto e puerile. Udiamo singhiozzi isolati, nervosi, che danno veramente l’idea di un uomo che non riesce a controllarsi. Anche nella scena della recita Pavarotti canta con grande eloquenza, contribuendo – con Patané e con i colleghi – a fare di questo momento uno dei punti dell’edizione che, per ritmo narrativo, verosimiglianza, aderenza al testo e varietà, possono essere citati come un modello difficilmente superabile».

La rappresentazione di *Pagliacci* all’Opera di Filadelfia nel 1992 vede Luciano sotto la

bacchetta di Riccardo Muti. La scena, nell'opera verista, è essenziale. E così il solito *telecast* del Metropolitan, in data 26 settembre 1994, documenta il coinvolgimento scenico, in un drammaccio che finisce a coltellate, di un interprete che proviene dal «brando», dal pugnale con il manico ingioiellato. Leoncavallo ha pietà dei suoi guitti e vuole rappresentarceli senza metafore, nella loro cruda miseria.

La regia di Zeffirelli questo lo ha ben capito: vede tutti i personaggi come poveri disgraziati che si arrabattano per sopravvivere, vede Nedda ancora più affamata e brutta degli uomini che la circondano, aiuta Pavarotti anziché bloccarlo. La voce è ancora eclatante, con un timbro ispessito ma eloquente e una generosità che cattura. E c'è nell'uomo un'autentica saggezza popolare, nel senso più nobile del termine. Sa di essere sformato, anziano, di brutto carattere. Non aspetta più nulla dalla vita fuorché un'elementare giustizia. Non sarà un Canio di portata storica, ma l'interpretazione scenica di Luciano è del tutto convincente.

GIACOMO PUCCINI

«Non appena emette la prima nota hai immediatamente nelle orecchie la voce di Rodolfo nella *Bohème* di Puccini, così come l'hai sempre immaginata: fresca, melodiosa, vibrante, affettuosa, luminosa. La voce della giovinezza, in una parola. Inoltre Pavarotti colorisce, fraseggia, interpreta con delicatezza, abbandono sentimentale, senso del personaggio. Un cantante che sente e vive Rodolfo; il più vario e singolare di tutta la storia del disco.»

Rodolfo Celletti, *Discoteca HI-FI*, ottobre
1973

Rodolfo in *La Bohème*, 1896

«Smettiamo di parlare male di quest'opera. Non è colpa di Puccini se è un capolavoro e se arriva al cuore di tutti!».

Così, in maniera ammirevole, Mirella Freni mette a tacere nel 1974 un fan che, intervistandola su *Discoteca HI-FI*, avanza le solite stanche sciocchezze contro *La Bohème*.

Quando Pavarotti è ancora studente con Campogalliani è preoccupato dalle primissime

note della grande romanza d'esordio di Rodolfo, "Che gelida manina". Il maestro allora ricorre alla «tecnica della non tecnica»: sa che l'allievo ce la può fare benissimo e gli spiega che non deve pensare solo al lato tecnico. Deve essere emozionato: Rodolfo prende la mano di Mimì tra le sue per la prima volta. Se il tenore pensa a questo la voce risponde nella maniera giusta.

Luciano legge attentamente le *Scènes de la vie de bohème*, il bizzarro, frammentario romanzo di Henry Murger del 1851, che proprio come pochi anni prima *La dame aux camélias* di Dumas figlio e in parte, pochi anni dopo, un capitolo di *Les Misérables* di Victor Hugo dà un quadro preciso e aggiornato della libera e modernissima società giovanile parigina, ossia un gruppo sociale privo di convenzioni, che pratica il libero amore e rigetta la cultura borghese dei genitori.

Eppure, il rapporto dei giovani aspiranti artisti e intellettuali con l'establishment è ambiguo quant'altri mai: hanno in tasca il biglietto di ritorno, sanno che la fase libertaria è legata alla gioventù, che una rendita fissa sarà loro necessaria quando si saranno lasciati alle spalle il bisogno sfrenato di libertà dei vent'anni.

Quanto alle ragazze, vengono da un ceto sociale molto più basso, non hanno certo accesso alle libere professioni; sono piccole mantenute, entraîneuse, modelle o sartine. La loro libertà non è quasi mai una scelta: è ovvio che i loro coetanei della bohème, quando rientreranno nei ranghi, non avranno più nessun contatto con loro.

Laddove nella letteratura inglese dell'epoca la metropoli è metafora dell'inferno, le scene di Murger, attualissime, sono anche e soprattutto una celebrazione della città con il suo anonimato e la sua licenza, con il suo continuo mutare di persone e di situazioni, con il denaro che va e viene che la contrappongono alla società contadina immobile e immutabile.

Tornando alla lirica, il libretto di Illica e Giacosa addolcisce il cinismo francese, sentimentalizza i personaggi e i loro amori. Puccini, inoltre, serbava della sua bohème milanese il ricordo dolceamaro del toscano, del mediterraneo trapiantato nelle nebbie del Nord. Aveva sempre rimpianto la mamma e Lucca, anche mentre si dava a piccole gozzoviglie di studente. Nasce così, nel libretto e nel canto, un poema finissimo, guizzante, intessuto di ironia e di tenerezza, dove le ragazze sono facili, sì, ma dal

cuore d'oro, dove si aspetta ansiosamente la stagione dei fiori, dove i giovani non trascorrono da una storia all'altra senza soffrire in segreto, senza cantare «morto è amor».

«Rodolfo resta il mio primo amore» dichiara Pavarotti ricordando il suo debutto a Reggio Emilia nel 1961. «Quella sera ho capito che avevo trovato ciò per cui ero venuto al mondo e ho provato una soddisfazione immensa. Un bel ruolo giovane. E poi Rodolfo è come me, è un romantico, e parla un linguaggio universale.»

Una delle tappe più importanti della sua carriera resta il debutto al Metropolitan Opera di New York. Il 23 novembre 1968 Luciano Pavarotti si presenta alla città e al teatro che lo avrebbero sempre adorato nel ruolo di Rodolfo.

In un'interessantissima autobiografia Paul McCartney, il vero leader dei Beatles, racconta di aver visitato New York insieme a Linda Eastman, allora sua fidanzata, nella seconda metà dell'ottobre 1968. Per curiosità i due andarono anche a una recita de *La Bohème* al Metropolitan, e uscirono prima della fine, estranei e annoiati. È bello pensare che se avessero potuto assistere a una recita di Luciano il giudizio sarebbe stato diverso...

Nell'ottobre 1972, alla Jesus-Christus-Kirche di Berlino, Herbert von Karajan registra la *Bohème* definitiva, con Luciano Pavarotti, Mirella Freni, il baritono ormai veterano Rolando Panerai e l'inglese Elisabeth Harwood come Musetta. Ci vuole coraggio, dopo, per mettere su disco un'altra registrazione di quest'opera che dica veramente qualcosa di nuovo, che possa rendere la strepitosa orchestrazione pucciniana con maggiore trasparenza.

Salverei solamente l'incisione diretta da Levine con Kraus e la Scotto, in alcuni momenti.

Schuyler Chapin, *general manager* del Metropolitan negli anni Settanta, ricorda una serata di crisi, quando la Freni e il tenore Nicolai Gedda dovettero annullare la recita di *Bohème* del primo dicembre 1972 praticamente il giorno prima. Era disponibile la Scotto, ma per il ruolo di Rodolfo? Si scoprì che Pavarotti era appena atterrato a New York per recarsi in tournée all'Ovest. Rintracciato al telefono, «Certo, vengo» disse subito Luciano a Chapin, «ma avvertite il pubblico». «Ci può scommettere!» lo assicurò trionfante il *general manager*.

Quella sera Chapin fece in palcoscenico un annuncio a tappe: «*Ladies and gentlemen*, la signora Freni ha annullato la sua stagione al

Metropolitan». Urletti di disappunto. «Ma per fortuna la signora Scotto ha accettato di cantare questa sera». Applauso del pubblico sollevato. «Purtroppo questa mattina Mr Gedda ha dovuto dare forfait per influenza». Gemiti collettivi. «A sostituirlo stasera ci sarà...».

Pausa.

«Luciano Pavarotti.»

Ovazione interminabile.

Già seduto al tavolino dei bohémien dietro il sipario calato, Luciano rivolse a Chapin un sorriso contagioso, poi si alzò e lo abbracciò. Gli era piaciuta la teatralità dell'annuncio, si crogiolava nell'adorazione dei newyorkesi. Sia adesso la ripresa filmata a giudicare di questo Rodolfo.

Molti ricordano ancora la diretta di *Bohème* dal Teatro Regio di Torino del 1996, che celebra il centenario di quest'opera immortale. Qui, va detto, la star è la concertazione amorosa e teatrale del maestro Daniel Oren: non solo la telecamera è impietosa con i due protagonisti più che sessantenni, ma l'obiettività vuole si riconosca che le voci non rispondono più interamente alle intenzioni.

Meglio che l'appassionato ricorra ad altre

edizioni. Il 15 marzo 1977 la coppia ormai consolidata Scotto-Pavarotti è protagonista, in *Bohème*, del primo *telecast* dal Metropolitan. Tutto il mondo civilizzato ha la chance di vedere e ascoltare questo Rodolfo e questa Mimì. Il direttore James Levine, in seguito, migliorerà moltissimo: qui è slentato e sfocato, costringe i suoi cantanti a tenere fiati di una lunghezza estenuante. Il quadro, comunque, ha un'affettuosità e una precisione che sono, nell'insieme, ammirevoli. Pavarotti ha ancora dalla sua una certa «agilità» fisica, può chinarsi, ballare. Nei video che verranno dopo non sarà più così. Per minuzia di analisi, la Mimì della Scotto è ammirevole forse più del Rodolfo che le sta accanto.

Nel 1986 una tournée a Pechino presenta *La Bohème* in un'edizione dell'Opera di Genova. Dirige Magiera, Mimì è la giovane e bellissima Fiamma Izzo D'Amico, Musetta è Madelyn Renée. Si tratta di presentare l'opera italiana a una cultura che non potrebbe essere più remota ed estranea, e questo in un certo senso indirizza la recita. Vi sono bambini cinesi nella Parigi del secondo atto; i movimenti hanno spesso qualcosa di «esplicativo», le voci sono spiegate con entusiasmo.

La Mimì di riferimento, la partner artistica per eccellenza di Rodolfo-Pavarotti, Mirella Freni, campeggia anche in un *telecast* dell'Opera di San Francisco del 1988, con Luciano in grandissima forma e una ben calibrata direzione del giovane Tiziano Severini.

Mario Cavaradossi in *Tosca*, 1900

Giuseppe Di Stefano, recentemente scomparso, non era noto per la prudenza con cui cantava e sceglieva i ruoli. Eppure sembra che nel 1967 sia stato proprio lui a sconsigliare a Luciano di mettere l'opera in repertorio. Orchestrazione troppo pesante, una massa densa di suono che, all'epoca, avrebbe potuto costringere un esordiente a forzare la voce pericolosamente. Il ruolo di Mario Cavaradossi è così entrato nel repertorio di Pavarotti solo alla fine del 1976, ma è diventato uno dei suoi cavalli di battaglia, negli ultimissimi anni forse il preferito.

L'incisione discografica del maggio-giugno 1978 rappresenta una sorta di falsa partenza: tutto il contesto, dal direttore agli altri interpreti, non lo aiuta.

Il disco – solo il disco, purtroppo – documenta quattro recite con la straordinaria Magda Olivero, tutte del 1979, quando l'artista di Saluzzo era quasi settantenne. Avendo come materia di giudizio solo le risultanze sonore ci si trova davanti a due «presenze» che fanno riferimento a due mondi diversi: Pavarotti grandissimo cantante, la Olivero grandissima attrice.

Tra il debutto e il disco poco significativo del 1978 avviene per Pavarotti l'incontro teatrale – al Covent Garden di Londra e al Festival Puccini di Torre del Lago – con il soprano bulgaro naturalizzato modenese Raina Kabaivanska. Un incontro che è un fatto di cultura. Come Tosca la Kabaivanska ha debuttato, guarda caso, a Modena per la regia del marito, modenese. Con la riflessione, le vaste letture e il riscontro di continue frequentazioni teatrali la Kabaivanska, musicista esperta, porta avanti una raffinata rivisitazione del repertorio liberty.

Alta, slanciata, dal bel viso pensieroso, incarna già in partenza le eroine art nouveau. Porta nei capelli fermagli di vetro disegnati da Lalique, indossa i costumi autentici della Callas o che riproducono quelli della Duse.

Contrapposta a quel portento di «Lucianino», come lei sempre lo chiama (perché non vede il colosso, ma il ragazzino bisognoso di affetto), si trova a fronteggiare problemi di affiatamento interessanti; di conseguenza, la messa in scena di quest'opera di Puccini diventa un'esperienza singolare.

Dopo Londra e Torre del Lago Puccini, la *Tosca* Kabaivanska-Pavarotti trionfa anche alla Scala nel 1980, a Vienna nel 1985, a Roma cinque anni dopo (con regia di Mauro Bolognini) e infine a Napoli nel 1996.

«A Londra, al terzo atto, si piazzò sul mio mantello e io non riuscii a muovermi. Ci studiavamo, ci prendevamo le misure: sapevamo entrambi, eravamo consapevoli che io mettevo la lettura musicale e la scena, la recitazione, e lui prima di tutto quel colore solare, quella voce del cielo, baciata da Dio; poi aveva quest'immediatezza d'impatto, e infine la dizione che arrivava a tutti. Un fenomeno, e dovevamo integrarci, interagire. Io riflettevo che era il grande Pavarotti! E invece fu simpaticissimo, delizioso. Ce la metteva tutta, senza risparmio. Alla Scala ci fu qualche problema con il direttore Ozawa, che credo dirigesse *Tosca* per la prima volta.»

Il video di quello spettacolo, di quel Puccini elettrico, è tra i favoriti dei fans di entrambi i cantanti. C'è un interessante equilibrio tra l'eroe corposo, tutto sonorità squillanti, e la primadonna nevrotica, avvolta in veli dai colori caldi.

Prosegue Raina: «A Vienna, nell'85, la nostra *Tosca* ebbe qualche problema con Tiziano Severini, che era un direttore molto giovane, e nel caso di qualche piccola incertezza ritmica di Lucianino invece di rettificare lo assecondava, la imparava da lui!».

Forte temperamento di attrice, la Kabaivan-ska ricorda la contrapposizione tra la propria concezione stilizzata del melodramma e la presenza semplice, non mediata del suo partner come una sfida: «Lui credeva nella naturalezza, nel realismo dell'interpretazione. Non stilizzava. Nel primo atto dipingeva davvero» dice imitando i gesti e la concentrazione della pennellata di Luciano, «e mi baciava realisticamente, mi mangiava anche il naso» ride. «A Roma dovevo voltarmi verso il fondo della scena e asciugarmi con lo scialle di seta. Mauro Bolognini mi sgridò: “Che cosa fai durante il duetto, volti le spalle al pubblico?”, e durante il mio “Vissi d'arte” Lucianino da

dietro le quinte mi proiettava sul viso il riflesso di uno specchietto, mi faceva la gibigianna, come si dice qui a Modena. Era un gioco. In realtà come collega Lucianino è stato il più corretto e il più giusto di tutti quelli che ho avuto».

Ben altro ci sarebbe voluto per disturbare il “Vissi d’arte” di Raina Kabaivanska. La prima romana viene teletrasmessa, ed evidenzia sempre più quanto i due artisti hanno da offrire: la raffigurazione scenica, concitata, sempre sulla nota di lei, e l’isolarsi nei valori vocali da parte di lui.

La Kabaivanska insiste sulla professionalità del suo collega e amico: «A tutte le prove era presente, a tutte! Mai una volta che abbia fatto il divo, era sempre puntuale. A Napoli, ricordo, aveva problemi con le gambe, si spostava a fatica. Ma faceva il suo Mario, una cosa trionfale!».

Non si parla mai del sense of humour che deve avere l’interprete di Mario Cavaradossi, e di cui per esempio era consapevole Beniamino Gigli. Quando Mario, con il grave problema di nascondere un fuoriuscito politico, si vede entrare nella chiesa di Sant’Andrea della Valle, in cui sta dipingendo, la sua

amante Floria Tosca fa per abbracciarla (sulla musica più sensuale che Puccini abbia mai scritto). Lei, sul momento, lo respinge: «Oh! Innanzi alla Madonna! / No, Mario mio, / lascia pria ch'io la preghi». Venti minuti dopo, alla fine di un trepidante, passionale duetto, è lei a baciarlo, e Mario la prende affettuosamente in giro: «Davanti alla Madonna?». Gigli canta questa veloce frase con una percettibile sfumatura di ironia, e così Pavarotti. Il grande fraseggiatore si sente nelle piccole cose.

Calaf in *Turandot*, 1926

Quando Magiera nel 1954 ascolta, in una teletrasmissione Rai da Modena, un giovan-cello che canta “Nessun dorma” dalla *Turandot* di Puccini, non può immaginare che nel 1990 la BBC sceglierà proprio la voce di Pavarotti nel finale di quell'aria come elettrizzante sigla delle sue riprese del campionato mondiale di calcio. L'esaltante «Vincerò», con l'ascesa al la e al si nella voce privilegiata ed esuberante di Luciano (che, nelle parole di Emiliani, «lancia contro il cielo, contro l'enigmatica principessa, contro il mondo il

suo triplice “Vincerò”. Sempre più forte, sempre più alto, sempre più squillante») diventa il simbolo dell’entusiasmo calcistico. In seguito un’anziana signora canadese, ignorando che si tratti della romanza del tenore che apre il terzo atto dell’ultima opera scritta da Giacomo Puccini, chiederà a chi scrive di poter ascoltare *the football song*, la canzone del calcio. Pavarotti affronta questo difficilissimo ruolo per la prima volta in sala di registrazione. È il 1972, e la Decca organizza una *Turandot* che simboleggia lo splendore fonico del disco, i suoi vertici, che il teatro non può raggiungere. La terribile principessa cinese è Joan Sutherland, che mai canterebbe quel ruolo in scena ma che con il suo timbro argenteo e i suoi acuti facilissimi crea un grosso precedente: la lyricizzazione, ossia l’alleggerimento, lo «schiarimento» vocale di un personaggio che fino a quel momento era stato monopolizzato da poche valchirie digrignanti. Altrettanto fa Pavarotti, che in fin dei conti costruisce la seconda metà della propria carriera sui ruoli che il gusto tradizionale voleva affidati a strumenti più bronzei e roboanti. Chi vuole vedere un bellissimo Calaf dal fisico di star hollywoodiana – oltretutto splendidamente cantato anch’esso, con un colore

(appunto) bronzeo affascinante e con acuti altrettanto sicuri di quelli pavarottiani – deve ricorrere a un vecchio video Rai con Franco Corelli. È l'unica concorrenza possibile al Calaf di Luciano, che crea l'immagine sonora del principe di una fiaba soltanto con la voce: con i morbidi addolcimenti del suo timbro, la dizione aristocratica, il temperamento generoso.

Se Celletti definisce l'interpretazione di Corelli in *Turandot* «un esempio di prodigioso vocalismo per il bel legato, l'ampiezza del fraseggio, lo squillo, la facilità dell'emissione», per Luciano spende molte più parole: «Il suo Calaf in disco è da ascoltare» raccomanda con un entusiasmo per lui insolito. «È appassionato, vibrante, ardito, anche soave quando occorre. Per quanto brusca e ruvida sia la scrittura vocale del personaggio, non c'è un solo suono opaco o forzato. Tutto è levigato, tirato a lucido, compresa la famosa variante in acuto della frase “Ti voglio tutta ardente d'amor”, che porta la voce alle stelle. E il timbro è sempre chiaro, insinuante, amoroso; e la dizione è sempre nitidissima.»

L'ascolto comparato Corelli-Pavarotti è fonte di grandi emozioni.

Non tutti sembrano sapere che Pavarotti

non si è limitato – si fa per dire – a registrare *Turandot* in disco e a dare a “Nessun dorma” fama mondiale. Nel 1977 ha cantato quest’opera a San Francisco, e il disco live si è affrettato a diffondere la registrazione. La principessa di ghiaccio è Montserrat Caballé, che nella sontuosa incisione Sutherland-Pavarotti era, molto più appropriatamente, la piccola e mite schiava Liù. La bellezza fisica che a Luciano fa difetto è invece tutta da gustare nel suo canto pucciniano, nel suo accendersi d’amore, nel suo proclamare spavalidamente la propria volontà di vittoria.

RICHARD STRAUSS

«*Il cavaliere della rosa* deve dimostrare ad ogni nota, è evidente, una grande leggerezza.»

Giuseppe Sinopoli

Il cantante italiano in *Der Rosenkavalier*, 1911

Questa particina di tre minuti o poco più,

questo cameo ironico in un'opera tedeschissima Pavarotti l'ha tenuto in repertorio ventidue anni.

Nel primo atto dell'opera *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss, creata nel 1911, siamo in un palazzo della Vienna del primo Settecento: la Marescialla, ossia la consorte del Gran Maresciallo di corte, fa la sua *levée*, il risveglio ufficiale della gran signora (noi del pubblico abbiamo appena assistito al risveglio ufficioso, privato, dopo il quale lei ha congedato con discrezione il giovanissimo amante con cui ha trascorso la notte). Oltre a cameriere, guardarobiere, parrucchieri e cagnolini ruota attorno all'aristocratica viennese anche la serenata di un cantante, naturalmente un italiano che canta in italiano, come accadeva in effetti all'epoca. Nelle opere di Strauss, quasi tutte composte sui libretti di un finissimo scrittore, Hugo von Hofmannsthal, gli italiani sono sempre creature ridicole, oppure cialtroni e imbrogliatori, in linea con la considerazione che la cultura tedesca aveva allora dell'opera italiana.

Il testo di questo frammento di aria belcantistica italiana fu trovato da Hofmannsthal nel finale della commedia *Le bourgeois gentilhomme*

di Molière, del 1670. Qui, in un «gran finale» musicale, varie nazionalità sono rappresentate da artisti che cantano e danzano; dopo i guasconi, gli svizzeri e gli spagnoli, e prima che i francesi concludano il divertissement musicale, per gli italiani c'è una cantante che intona: «Di rigori armata il seno / contro amor mi ribellai; / ma fui vinta in un baleno, / in mirar duo vaghi rai. / Ahi che resiste puoco / cor di gelo a stral di fuoco».

Probabilmente si tratta di un'aria autentica, portata da qualche compagnia italiana a Parigi negli anni Sessanta del Seicento. Hofmannsthal prese in prestito questa prima strofa e cambiò sesso al cantore. Non volle prendere in considerazione il fatto storico che nel Seicento e nel Settecento i cantanti italiani più acclamati, ricercati e pagati in tutta Europa erano i castrati, che sfoggiavano voci «bianche» di strabiliante estensione nel registro acuto (solo in Francia il fenomeno dei castrati suscitò sempre incomprensione e disgusto).

Nell'autunno 1968, tra un *Requiem* di Verdi e un *Elisir d'amore* di Donizetti, la Decca persuade Pavarotti a prendere parte come *Italienischer Sänger* alla registrazione di un *Rosenkavalier*

diretto nientemeno che da Solti. Nel 1911 Strauss aveva sperato invano di avere Caruso in questo brevissimo ma difficile momento di estasi canora, e prima di Pavarotti c'era stato in teatro un unico precedente illustre: Giuseppe Di Stefano nel 1949, al Metropolitan. Nel marzo 1976 Luciano debutta simpaticamente a sua volta sulle scene del Met in questa piccola parte, in occasione di un'edizione diretta da Levine. La alterna, si badi bene, con il ruolo che è forse il più impegnativo per voce maschile, ossia Arturo ne *I puritani* di Bellini.

A proposito di questa «comparsata», poi ripetuta all'Opera di Vienna due anni dopo (nella carriera pavarottiana c'è anche *Il cavaliere della rosa* nei luoghi del *Cavaliere della rosa*!) il critico Speight Jenkins scrive sul *New York Post* che ha cantato «con un tale stile che non sarà mai superato. La tessitura dell'aria è scritta per Pavarotti e sentirlo prendere quel do bemolle è sentire ciò che il compositore doveva avere in mente quando lo scrisse. È stato anche divertente ma molto contegnoso. Vestito di una giacca d'oro e tutto impegnato a recitare, ha aggiunto sapore alla recita. Questo è quel che si dice essere al Metropolitan!».

La stagione 1982-1983 del Metropolitan si

inaugura con una nuova edizione del *Rosenkavalier* in cui il cantante italiano è sempre Luciano, che questa volta lo alterna con il ruolo di Idomeneo. Infine, nell'ottobre 1990, i fortunati newyorkesi possono ascoltarlo ancora una volta in questa partecina tra un Duca di Mantova del *Rigoletto* e un Riccardo del *Ballo in maschera*.

MUSICA LEGGERA

«Non dimentichiamo che sono stato il primo a cantare per le masse.»

Luciano Pavarotti

«Artisti di cui si sostiene che abbiano venduto almeno 100 milioni di dischi» è la cautele formula scelta da Wikipedia per la categoria di vendite in cui è incluso Pavarotti, e sembra proprio che il nostro tenore sia l'unico artista proveniente dal settore classico a essere riuscito a infilarsi in queste classifiche vertiginose.

L'informatissima enciclopedia in rete non lo

specifica, ma è presumibile che non siano stati Rossini e Bellini a far raggiungere a Luciano tali cifre di vendite.

Le ragioni sono da rintracciare nel crossover, quel fenomeno lanciato da Caruso ai primissimi del Novecento e che consiste nel passaggio, da parte di artisti di musica classica o «seria», al repertorio che si dice popolare o leggero. Da più di cento anni è tranquillamente praticato dai cantanti più tomati nei Paesi di lingua inglese e tedesca. Qui da noi, invece, il crossover stenta tuttora a ottenere il riconoscimento ufficiale della critica.

Ricordiamo che quando a metà degli anni Sessanta il soprano – americano di origini italiane – Anna Moffo presentò alla nostra televisione il suo *Anna Moffo Show*, in cui cantava, oltre all'opera, anche Gershwin e i musical americani, l'insuccesso fu evidente: subito ribattezzato «Anna Goffo Show», il programma fu chiuso poco dopo.

A salvarsi dal disprezzo della critica è stata sempre e soltanto la canzone napoletana, fin da quando, nel 1903, l'illustre tenore Fernando De Lucia, rossiniano e donizettiano di rango, la «sdoganò» a livello nazionale registrando *Marechiaro* di Tosti. Tra il 1909 e il

1920 Caruso diffuse in disco per tutto il mondo una ventina di canzoni napoletane, il cui maggior successo di vendite fu *'O sole mio*, registrata nel 1916, in piena Grande Guerra. In seguito, hanno spaziato discograficamente nel settore della canzone napoletana un tenore marchigiano, Beniamino Gigli, e due pugliesi, Tito Schipa ed Enzo De Muro Lomanto. Alla mancanza di accento partenopeo autentico compensavano con la fantasia e l'intelligenza interpretativa, e soprattutto con la comunicativa.

Per quanto riguarda Luciano, i miei amici napoletani trattano con ben comprensibile sufficienza la sua pronuncia partenopea, che non ha approfondito più di quella francese. Ma cosa volete che importi al resto del mondo, che napoletano non è?

La romanza da salotto, spesso impostata su ritmo di valzer e nobilitata dall'inventiva, oltre che di Francesco Paolo Tosti, di tanti altri autori, ai suoi tempi andava per la maggiore. Non tutti, però, la tennero in repertorio.

L'americanizzazione esemplata dal personaggio di Caruso in ogni caso spingeva con forza i cantanti d'opera a cercare una popolarità un po' più facile registrando, ogni tanto, anche le

cosiddette «canzonette», e l'avvento del cinema sonoro, a partire dal 1929, portò alcuni divi dell'opera ad accostare strati di pubblico molto vasti, e non più i soli melomani. Schipa e Gigli da noi, Richard Tauber in Germania, il baritono Lawrence Tibbett e il tenore polacco Jan Kiepura negli Stati Uniti poterono contare su una popolarità straripante proprio grazie ai film musicali. Storielle sciocche e spesso demenziali erano rese appetibili dall'inserimento di romanze, canzonette e tanghi nell'interpretazione di artisti immensi. Con il banale *Yes, Giorgio*, maldestramente costruito intorno al personaggio del divo Pavarotti, si è avuta la prova inconfutabile che queste operazioni sono antistoriche.

«Le canzoni possono rivelare il temperamento, il talento e la caratura professionale di un cantante lirico non meno di un'aria d'opera» afferma Celletti, che ha fatto in tempo a vivere i fenomeni della popolarità di Tito Schipa e soprattutto di Beniamino Gigli negli anni Trenta e Quaranta.

Dai primi anni Ottanta Pavarotti mette in repertorio *Non ti scordar di me*, *Vivere*, *Rondine al nido*, *Addio sogni di gloria*, *Voglio vivere così*, *Granada*, *Ghirlandina veta mia* (in modenese) e – come

poteva mancare? – *Mamma*. È un'operazione di demagogia musicale ma anche di grande coerenza. In quel periodo Pavarotti si trova, soprattutto in America, in una situazione mediatica analoga a quella occupata in Europa da Gigli negli anni Trenta. Ispira simpatia e confidenza non solo come uomo, ma anche dal punto di vista della voce e dello stile. Gigli era più «ruffiano» e debordante come interprete e come gusto in generale: ognuno è figlio della propria epoca. Arrivava a sceneggiare e a piagnucolare, ma – attenzione! – come cantante era anche più fantasioso e inventivo, aveva il senso di ciò che si può ottenere con le mille inflessioni del grande canto. Probabilmente Pavarotti non arriva a creare con la voce i momenti magici che furono la grandezza del tenore di Recanati, ma la costante limpidezza e morbidezza del suo cantare sono innegabili.

Tutto questo è già in atto prima delle tournée de I Tre Tenori, prima delle adunate oceaniche modenesi di Pavarotti & Friends.

Quando nel 1996 il Regio di Torino celebra il centenario de *La Bohème* di Puccini nei panni di Mimì e di Rodolfo ci sono i due interpreti che da trentacinque anni li vanno indossando con insuperabile potere di convinzione:

Mirella Freni e Luciano Pavarotti. L'evento è teletrasmesso in diretta. Prima che l'opera abbia inizio vari cronisti si sparpagliano nell'atrio e nei palchi per descrivere, com'è d'uso, la folla dei fortunati spettatori e strappare qualche commento. In uno dei palchi meglio collocati c'è Zuccherò Fornaciari, notoriamente collega di palcoscenico e amico di Luciano da qualche anno. Quando le luci stanno per spegnersi e il primo atto di *Bohème* va a incominciare, l'eroe di *Oro, incenso e birra* – forse preso dal panico – fa in tempo a commentare: «In questo periodo soffro d'insonnia, speriamo che 'sta *Bohème* mi faccia da Tavor». La gaffe è, almeno per i melomani, abbastanza grossa, tanto che, al primo intervallo, il cronista si affretta a rimediare: «Sono sempre stato qui nel palco con Zuccherò e posso garantire che è stato attentissimo».

Il piccolo episodio è significativo e dà ragione a chi deplora l'allargamento di Pavarotti ad ambiti estranei alla musica classica. E sì che il primo contatto del mondo del rock con «il più grande tenore del mondo» è venuto proprio dal manager e dalla casa discografica di Zuccherò, nel 1991, quando Adua e Luciano pensano di abbinare al Concorso Ippico di

Modena una serata di cantanti emiliani come Lucio Dalla, Vasco Rossi e Gianni Morandi. Alla fine, nel settembre 1992 nasce Pavarotti & Friends, che fino al 2003 – con due «vuoti», nel 1993 e nel 1997 – vedrà il tenore duettare nel parco Novi Sad di Modena con il gotha del rock mondiale.

C'è da chiedersi – e la musicologia forse se lo chiederà, prima o poi – che cosa sia un duetto tra un cantante rock e un cantante lirico tecnicamente impostato. In questo caso si tratta di un impasto, di un genere ibrido e nuovo. Sting, Zucchero, Lucio Dalla, Bryan Adams, Bono, Brian Eno, Jovanotti, Michael Bolton, Simon Le Bon, The Chieftains, Elton John, Eric Clapton, Ligabue, Liza Minnelli, Céline Dion, le Spice Girls, Pino Daniele, Jon Bon Jovi, Stevie Wonder, Joe Cocker, Ricky Martin, Alex Britti, Gianni Morandi, Mariah Carey, George Michael, Eurythmics, Tracy Chapman, Barry White, Anastacia, Deep Purple, Tom Jones, Patty Pravo, George Benson, Lou Reed, James Brown, Gino Paoli, Andrea Bocelli, Grace Jones. E chiediamo scusa ai dimenticati, involontariamente.

Questi big e molti altri hanno legato il loro nome a quello di Luciano Pavarotti nell'ambito

di iniziative umanitarie validissime. Secondo Herbert Breslin, che si è visto sfuggire quel cliente così straordinariamente redditizio, i dischi di questi megaconcerti, che la Decca pubblica puntualmente, non hanno venduto molto. In termini di immagine, però, e di espansione dei confini della fruizione musicale, se anche una sola persona ha ascoltato la voce di Pavarotti con simpatia e piacere il successo di Pavarotti & Friends è stato immenso.

Ci sono stati due Pavarotti, il cantante d'opera e il cantante pop-rock.

Una conclusione la trae Roberto Scandiuzzi, basso che appartiene interamente al mondo classico: «Certo, Luciano è stato un grande fenomeno, al quale si deve il massimo rispetto per la popolarità conquistata, riconosciuta a pochissimi nella Storia. Dico nella Storia, non solo nel mondo dell'opera».

RICORDANO...

All'indomani della morte di Luciano Pavarotti il mondo intero, possiamo dire, si fermò un attimo e rimase in silenzio, chiedendosi se di lui sarebbe rimasto qualcosa oltre al ricordo di una voce, consegnata per sempre alla sola testimonianza delle incisioni.

Il dubbio, se mai si pose realmente, svanì nel giro dell'attimo successivo.

La maggior parte di quanti vollero dedicargli un pensiero non si soffermò sul tenore e sulle sue straordinarie capacità. Preferì parlare dell'amico, del maestro, di una presenza radiosa e costante, positiva, di un punto di riferimento concreto, di una spalla forte. Di un uomo. E se pure lo chiamò Pavarotti, nel cuore si rivolse a Luciano.

ROBERTO ALAGNA

Era il messia dei tenori: quando ho sentito la notizia ho pianto. Ho sempre detto che quella del tenore è quasi una religione: ebbene, lui era il nostro messia, il nostro profeta. Era parte della mia vita, la mia

fonte di ispirazione. Mi rendeva felice. È stato il mio padre spirituale.

Mi ha insegnato che un tenore deve avere tre note perfette, mi, fa e sol. Le sue lo erano davvero. Due settimane fa l'avevo chiamato, e si era raccomandato: «Non dimenticare le tre note!».

BIAGIO ANTONACCI

Resterà il bel canto e il suo sorriso continuerà a mettere a proprio agio coloro che lo incontreranno. Le note che restano sono carezze di lirica. La gente oggi piange il grande tenore, ma per magia Luciano resterà tra le cose uniche di questo mondo e per sempre in noi.

RENZO ARBORE

Luciano Pavarotti è sinonimo di eccellenza italiana. Viviamo questa perdita in maniera veramente dolorosa. Con me è stato molto generoso nel '96, quando fece un famosissimo concerto al Central Park di New York. Io ero lì per il Radio City Music Hall e venne a

darmi una mano. Salì sul pullman dove noi pubblicizzavamo il concerto e accennò anche un po' di canzone.

GIORGIO ARMANI

Ora che è mancato, mi sembra che sia sceso il silenzio sul mondo. Grande uomo, grandissima voce che è stata, per molto tempo, la voce di quell'Italia che mi piace pensare raffinata e insieme popolare, portatrice di una cultura che si può comprendere e amare perché parla al cuore. Luciano Pavarotti, universalmente famoso, ha rappresentato ai vertici il nostro Paese, colorando il suo talento con quei tratti di cordialità, simpatia, a volte perfino di candore che erano la caratteristica più insolita della sua personalità di buon emiliano. Mi sono trovato al suo fianco in alcune occasioni speciali di beneficenza e ho sempre apprezzato non soltanto il suo entusiasmo, ma la gioia che aveva di cantare senza porsi alcun limite, dalle romanze al rock, in duetti che sono puri gioielli musicali.

ANDREA BOCELLI

È uno di quei pochi personaggi che, ancora in vita, riescono ad entrare nella leggenda. Soprattutto è un uomo che ha dato al suo Paese molto più di quello che il suo Paese ha dato a lui: parole per tutti e per nessuno... chi ha orecchie per intendere intenda.

Grazie Maestro Pavarotti.

La sua gioviale immagine ed il pronto sorriso è sempre presente nella mia mente e nel mio cuore. In questo momento la sua inconfondibile voce cristallina incoraggia tutti noi posti come siamo di fronte al mistero della separazione. La stretta del mio cuore si scioglie solo al pensiero che la sua arte resterà sempre con noi, ci accompagnerà ancora nei nostri viaggi in auto, in casa, nella nostra vita di sempre.

Vorrei rivolgermi direttamente al caro Maestro per dirgli grazie di tutto l'impegno profuso per l'opera e per la nostra nazione sempre così altamente da lui rappresentata.

Grazie per avermi indicato la via, avermi iniziato al canto lirico ed aver avuto la sua stima, da me sempre ricambiata.

Grazie per i cari e spassionati consigli e stimoli a fare sempre del mio meglio. Grazie per aver

fatto dell'opera un'arte alla portata di molti, i tanti che seppur non fanatici sono stati presi da lei per mano e portati con amore nel meraviglioso mondo dell'opera lirica e delle grandi canzoni, elevate al rango di classici internazionali senza tempo. Non sarà solo nel nostro cuore per sempre, sarà nelle nostre giornate, ci accompagnerà ancora paternamente nel nostro lavoro e nella nostra esistenza, sarà come sempre fonte di ispirazione e sostegno nella ricerca della professionalità.

Grazie di esistere ora più che mai a garanzia e certezza di quel mondo di speranza e fede che la sua generosa voce contribuirà a rendere ancora più bello, di aprire ancora le sue grandi braccia, di cantare insieme e donarci ancora quel sorriso luminoso e semplice.

BONO

Alcuni sanno cantare l'opera, Luciano Pavarotti era un'opera.

Nessuno poteva dar vita a quelle parole e quelle melodie acrobatiche meglio di lui. Viveva i brani, la sua opera era una grandiosa miscela di gioia e tristezza, surreale e terrena allo stesso tempo. Era

un eccezionale vulcano d'uomo che cantava fuoco ma traboccava d'amore per la vita in tutta la sua complessità. Un grande amico, generoso. Una persona molto, molto divertente. Noi lo chiamavamo «la Pavlova». Era letteralmente un uragano se voleva che facessi qualcosa per lui, era impossibile farlo desistere. Era un grande adulatore.

Quando voleva che gli U2 gli scrivessero una canzone chiamava in continuazione la nostra governante, Theresa, per parlarne un altro po' a casa.

Quando voleva che gli U2 suonassero al suo evento di Modena piombava a Dublino improvvisamente con una troupe e segregava la band. La sua vita e il suo talento erano grandi, ma il suo senso di responsabilità verso i deboli e gli indifesi era più grande.

Abbiamo scritto *Miss Sarajevo* per lui. Aveva lavorato per la crisi umanitaria provocata dalla guerra in Bosnia. Volammo insieme a Mostar su un aereo delle Nazioni Unite... Tutti seri nei nostri caschetti, stretti nelle cinture mentre quell'omone distribuiva a tutti parmigiano di Reggio Emilia. «Il miglior formaggio del mondo», continuava a ripetere, impassibile, per farci ridere.

Nella sua residenza estiva di Pesaro viveva un'esistenza quasi bohémienne. Aveva uno studio di registrazione allestito in una struttura all'esterno, ma faceva tutti i suoi esercizi in camera da letto.

Per la siesta aveva un'amaca appesa tra due pini. Gli piaceva mangiare, dormire e scaldare le corde vocali, per quanto io ricordi più il mangiare che lo scaldarsi le corde vocali: quando sono ripartito dopo aver registrato insieme per la prima volta pesavo più di quando ero arrivato.

Era curioso, non riusciva a identificarsi solo con la sua generazione: amava le idee nuove, la gente nuova, le nuove forme di canzone.

Un uomo seducente, la cui vita era stata di nuovo illuminata quando si era innamorato di Nicoletta e che si illuminava ogni volta che guardava Alice giocare in giardino. Amava moltissimo tutte le sue figlie. L'amarezza per aver perso l'unico figlio maschio è stata il suo unico silenzio.

Gli ho parlato la settimana scorsa. La sua voce era così potente che ogni rock band in confronto sarebbe sembrata sussurrare. Comunicava ancora il suo amore, era pieno d'amore. Questo è l'aspetto di Luciano Pavarotti

che le persone non capiscono: anche quando la voce si era indebolita le sue capacità interpretative continuavano a farlo essere un gigante tra i grandi.

GIANLUIGI BUFFON

L'Italia ha perso un numero uno. Pavarotti è stato un'icona del nostro Paese, uno dei pochi italiani noti in ogni angolo del mondo, un vero e proprio totem. Lui sì che è stato un campione del mondo, quella coppa l'ha vinta più di una volta.

JOSÉ CARRERAS

Non c'è dubbio che sia stato uno dei più grandi tenori di tutti i tempi. Era una persona molto, molto divertente. Ricordo l'ultima volta che sono andato a trovarlo a casa sua, a Modena. Mi ha preparato un piatto particolare a base di pane, pomodoro e prosciutto: era divertente anche quando si parlava di gastronomia, che amava tanto...

Dobbiamo ricordarci di lui come di un grande

artista, un uomo dal carisma straordinario, ottimo amico e grande giocatore di poker.

LORENZO CHERUBINI (JOVANOTTI)

Quando mi volle al Pavarotti & Friends a fare *Serenata rap* pensarono che fosse impazzito. Aveva duettato con Lucio Dalla e con Sting e fino a lì potevano anche capirlo, ma con uno come me era troppo! Io facevo il rap, la musica considerata più lontana in senso assoluto dal «bel canto» tra tutte le musiche del mondo. Quelli della lirica pensarono che fosse impazzito, e infatti era impazzito, Pavarotti è sempre stato un pazzo, pazzo da legare... pazzo per la vita.

Adesso sono qui e vorrei tributargli un pensiero che sia all'altezza della sua figura pubblica che tutti hanno respirato e di quella privata che ho avuto il grande privilegio di respirare, ma non ci sono pensieri all'altezza di colui che ha incarnato «l'opera» meglio di tutti.

Pavarotti era l'opera e l'opera non è una cosa che la puoi pensare o descrivere, puoi solo goderti il fatto di vivere in un pianeta dove

esiste l'opera e dove è esistito Pavarotti. E ringraziare l'inventore del «registratore» per averci messo in condizione di avere la sua voce con noi per sempre.

Guardatevi se vi capita la nostra pazza versione di *Serenata rap – Mattinata* e fate attenzione al sorriso di Big Luciano. Non vi sembra un bambino? Aveva gli occhi di un bambino. È da stamattina che me la guardo e riguardo e non riesco a smettere di pensare a quanto è bella la musica e a quanto è bello giocare con lei, viverla fino in fondo, farsi accogliere nelle sue grandi braccia e infinite possibilità. In questo superPava è stato maestro grandissimo: ha insegnato che la vita e la musica parlano un linguaggio simile, e chi vuole ingabbiare la musica vuole ingabbiare la vita e invece la vita vuole vivere, va lasciata vivere, desidera vivere, fino al momento in cui l'ultima nota, l'ultimo respiro, chiamerà l'applauso più grande. Grazie Luciano!

Pavarotti era un uomo generoso, forse perché aveva ricevuto in dono un talento così grande e in qualche modo voleva ricambiare. Era una generosità rotonda, solare, da re buono delle favole, da gigante gentile e fortissimo. Gli sarebbe bastato cantare e invece lui ha

usato il potere della sua immagine e della sua popolarità per far crollare muri, per aiutare cause importanti, per avvicinare più gente possibile al cuore del mondo, dove c'è un fuoco che ha il potere di riscaldare tutti, e nessuno deve essere lasciato fuori solo perché è nato povero o perché vive in un paese in guerra o in una città dove un Teatro dell'Opera con le poltrone di velluto rosso se lo sognano.

Stamattina quando ho detto a un mio amico che il grande Pava era morto mi ha risposto secco: «Ma come fa a morire Pavarotti?». È una domanda sensata... è come se muore Tarzan o Topolino. Se muore Pavarotti allora tutti possono morire, e se tutti possono morire allora tutto è ancora più prezioso, ogni secondo, ogni nota, ogni singola nota. Grazie Luciano per tutte le note che hai reso uniche nella memoria del mondo e nella mia personale piccola memoria di amico e ammiratore e per sempre debitore di gioia. Un abbraccio alla Nicoletta, donna forte, e a tutti i suoi cari.

Grazie Maestro.

LUCIO DALLA

Considero la morte di Luciano come la fine del primo tempo, una momentanea assenza. Per questo Pavarotti non scompare, ma se ne va per un momento; poi ritornerà nei dischi e nell'immaginario della gente.

Mi ha colpito soprattutto la sua umanità, che gli ha permesso di vincere straordinarie battaglie. È stato un grande artista di questo secolo.

PLACIDO DOMINGO

Ho sempre ammirato lo splendore divino della sua voce, quel timbro inconfondibile che andava dalla nota più bassa alla vetta del registro del tenore. Amavo anche il suo meraviglioso sense of humour, e spesso durante i concerti con José Carreras era difficile ricordare che eravamo davanti a un pubblico pagante: ci divertivamo troppo tra noi.

FABIO FAZIO

Luciano Pavarotti era un'opera d'arte vivente.

Viene a mancare uno degli aspetti, una delle cose più belle del mondo, viene a mancare un capolavoro. Senza di lui c'è la solitudine, senza di lui il mondo è più brutto. Personalmente, nel mio piccolissimo, mi manca una persona che era enormemente generosa.

Tra noi si era creato un legame, penso che Luciano mi onorasse persino del suo affetto.

ALBERTA FERRETTI

Uno di quei personaggi che sopravvivono alla storia, agli eventi, ai gusti e ai cambiamenti: Pavarotti sarà Pavarotti per sempre. Descrivere il suo genio era difficile da vivo; è addirittura impossibile ora. Ma il suo talento non muore con lui. Luciano Pavarotti era una persona speciale, amata non solo dagli appassionati di lirica. Quello che mi ha sempre colpito, infatti, è che trattava tutti allo stesso modo. Non l'ho mai visto in un atteggiamento sopra le righe, altezzoso o dispotico.

Pavarotti era la conferma che più un personaggio è grande, più è intelligente.

DARIO FO

Non ho mai lavorato con lui, ma ho avuto modo di assistere ad alcune sue lezioni. Ho scoperto una persona molto profonda. Pensavo che fosse un bonaccione con grandi doti naturali. Invece aveva molto approfondito i problemi del canto e anche del mercato del canto. Era anche consapevole di essere una vedette che guadagnava molto, e per questo ha avuto anche guai con il fisco. Ma del resto se lo fa un corridore di moto, può farlo anche un cantante.

LUCIANO LIGABUE

Lucianone se n'è andato.

Io ho avuto il privilegio di sentirlo cantare a due metri da me. E quello che ho sentito non mi sembrava di questo mondo. La sua voce, «quella» voce, lanciata in un acuto durante *Certe notti*, non permetteva a nessun amplificatore né tantomeno a nessuna orchestra di osare coprirlo o anche solo infastidirla.

Era più forte di tutto.

Forte (guarda un po') come la personalità di chi la possedeva, quella voce.

Circa un paio di mesi fa sono andato a trovarlo, a Modena.

Combatteva con la sua solita forza una malattia così terribile.

Però, pur in quelle condizioni, continuava a impartire lezioni di canto ai suoi allievi.

Assistendo a una di queste ho capito ancora di più quanto, pur potendo contare su un talento enorme, Lucianone abbia messo nella sua vita in termini di dedizione, attenzione, determinazione (insomma: lavoro), per poter essere quello che è stato.

Intorno a lui c'erano tutti i suoi amici, quelli che frequentava da una vita.

Credo che questo la dica lunga su di lui più di molte altre parole.

Perché erano lì, dicevo, tutti.

Ancora a giocare a carte dopo sessant'anni di partite con quello che non ci stava mai a perdere.

Credo che abbia avuto tutto dalla vita.

Ma, se mi sentisse, mi direbbe probabilmente di andare a quel paese.

Un abbraccio a Nicoletta, le sue figlie, i suoi famigliari e gli amici.

ZUBIN MEHTA

Da oggi comincia una nuova vita per l'anima e per la meravigliosa voce di Luciano. Una vita che conduce all'eternità. Anche in questo momento, ne sono sicuro, la sua voce sta incantando tutto l'universo, ovunque lui ora si trovi. Mentre parlo, non c'è radio o televisione che non stia trasmettendo in ogni parte del mondo il suo canto e la sua immagine: così il suo ricordo non finirà mai, e potremo sentirlo sempre fra noi. Io sono felice di aver potuto fare tanta musica insieme a Pavarotti: Luciano aveva un'aura speciale, emanava positività, e i nostri incontri sono tutti stati occasioni che porterò sempre nel mio cuore.

GIANNI MORANDI

La mancanza di Luciano Pavarotti mi colpisce particolarmente, provo un dolore profondo. È in assoluto uno dei più grandi artisti ma anche uno dei personaggi mediaticamente più interessanti che il mondo abbia mai conosciuto. Un emiliano che ha sempre apprezzato e riconosciuto i valori della sua terra, delle sue

origini, e che resterà nella storia come Verdi, come Caruso. Sentirò la sua mancanza, mi mancheranno la sua ironia, i suoi consigli e il suo affetto.

RICCARDO MUTI

È chiaro che la perdita di Pavarotti ci priva non solo di una voce straordinaria e di un artista meraviglioso, ma anche di una personalità e di un personaggio irripetibile. Io lo conoscevo da quasi quarant'anni, dalla storica edizione del 1969 dei *Puritani*, con Mirella Freni, che diressi alla Rai; una conoscenza rinnovata in tante occasioni successive, dove scoprii la straordinaria carica umana. Quando mia moglie ed io lo invitammo a tenere un concerto di beneficenza per i ragazzi di una comunità di recupero a Forlì lui si catapultò da New York con il Concorde, senza chiedere una lira e senza che ci fosse per lui alcun interesse nei confronti dei media.

LAURA PAUSINI

Conoscere Luciano e aver avuto la possibilità di

stargli accanto non è stato solo un immenso onore, ma uno tra i più bei doni che mi sia mai capitato di ricevere. Artisticamente senz'altro era il numero uno. Il suo carattere era vero, pieno, il suo carisma eccezionale, il suo humour decisamente unico. Era deciso e dolce a seconda delle situazioni. Con me conserverò sempre il ricordo di quanto si stava bene stretti nei suoi abbracci. E non dimenticherò mai l'affetto sincero che più volte mi ha regalato.

KATIA RICCIARELLI

Era il Karajan dei tenori. Aveva avuto il coraggio di affrontare cose considerate non del nostro mondo, aveva capito tutto del potere mediatico. È stato in assoluto la più bella voce di tenore se non di cantante. Aveva una voce di platino con la quale poteva fare tutto quello che voleva. Come uomo era spiritosissimo e divertentissimo. Io mi auguro tanto che ci ricordiamo di lui sempre, non solamente adesso perché purtroppo se n'è andato.

ROBERTO SCANDIUZZI

Luciano è stato un grande fenomeno, al quale si deve il massimo rispetto per la popolarità conquistata, riconosciuta a pochissimi nella Storia. Dico nella Storia, non solo nel mondo dell'opera.

FRANCO ZEFFIRELLI

C'erano i tenori e poi c'era Pavarotti. Lui adorava la musica con un senso panico di festa totale. Il suo merito più grande è di averla affrontata come un insieme unico, dalla lirica alle canzonette o l'operetta, come dimostra il Pavarotti & Friends, dove veniva proposto ogni genere di musica senza steccati o confini. Già il concerto de I Tre Tenori aveva cominciato a lavorare e smuovere le acque in questo senso. Si deve a Pavarotti se la cultura dell'opera ha cominciato in questo modo, come non fosse diversa dal resto, a penetrare nelle nuove generazioni.

BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Adams, Brian. *La Stupenda: a Biography of Joan Sutherland*, Londra-Melbourne, Hutchinson 1981

Breslin, Herbert e Midgette, Anne. *The King and I*, Edimburgo, Mainstream Publishing Company 2004

Cabourg, Jean e Martet, Richard. *Hommage: Luciano Pavarotti in Opéra magazine*, Parigi, n. 22, ottobre 2007

Celletti, Rodolfo. *La grana della voce. Opere, direttori e cantanti*, Milano, Baldini & Castoldi 2000

Celletti, Rodolfo. *Pavarotti, Luciano in Grande Enciclopedia della Musica Lirica*, Milano, Longanesi 1982

Celletti, Rodolfo e Corzolani, Giorgio. *Pavarotti, 25 anni per la musica*, Modena, Ruggeri 1986

Celletti, Rodolfo. *Il teatro d'opera in disco 1950-1987*, Milano, Rizzoli 1988

Chapin, Schuyler. *Musical Chairs: A Life in the Arts*, New York, G.P. Putnam's Sons 1977

Discoteca [poi *Discoteca HI-FI*], Milano, annate 1965-1982

Emiliani, Vittorio. *Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini*, Bologna, Il Mulino 2007

Greenfield, Edward. *Joan Sutherland*, Londra, Ian Allan 1972

Horne, Marilyn e Scovell, Jane. *The Song Continues*, Fort Worth, Texas, Baskerville Publishers 2004

Jacobson, Robert. *Opera People*, New York, Vendome Press 1982

Joyce, James. *The Dead in Dubliners*, Londra, Grafton 1988

Kesting, Jürgen. *Die Grossen Sänger*, vol. III, Düsseldorf, Claassen 1986

Koestenbaum, Wayne. *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*,

New York, Da Capo Press 2001

Mann, Thomas. *Der Zauberberg. Roman*,
Francoforte, Fischer Taschenbuch 1991

Magiera, Leone. *Metodo e mito, Luciano Pavarotti*,
Milano, Ricordi 1990

Matheopoulos, Helena. *Bravo. Incontri con i
grandi tenori, baritoni e bassi di oggi*, Milano,
Vallardi-Garzanti 1987

Opera, Londra, annate 1962-1986

Opéra international, Parigi, annate 1979-1996

Opera News, New York, annate 1968-1988

Wright, William (a cura di) e Pavarotti,
Luciano. *Pavarotti. My Own Story*, New York,
Warner Books Edition 1982

RINGRAZIAMENTI

La stesura di questo libro è stata resa possibile grazie alla fiducia che ha avuto in me la Armando Curcio Editore. Ringrazio tutti i suoi collaboratori, di vero cuore.

Tra i colleghi di Luciano hanno diviso con me ricordi e riflessioni Marilyn Horne, Raina Kabaivanska, Giovanna Mancini, Giorgio Gatti e Roberto Scanduzzi.

Sono grata alla cortesia dei giornalisti e critici Davide Annachini, il compianto John Ardoin, Vittorio Emiliani, Emilio Gavezzotti, Giorgio Gualerzi, Arrigo Levi, Richard Martet, Ilaria Notari Leoni e Paolo Patrizi, che mi hanno fornito materiale di archivio o raro.

Mi hanno aiutato con generosità, consentendomi di ascoltare dischi e visionare filmati e materiale fotografico, Fabrizio Garzi, Corrado Russo e Andrea Visone di Roma, Giovanna Lomazzi e Franco Tibiletti di Milano, Jeremy Lyle-Whittington di Londra, Howard Moskowitz di New York, il dott. Reggiani dell'Archivio del Teatro dell'Opera di Roma, Kurt Wentzel di Torrita Tiberina, Matthias Wiedemann di Amburgo.

Preziosi e disponibili archivisti sono stati Eva

Janauscek di Vienna e Lawrence Zierck di
San Francisco.

Gina Guandalini