

VIVA L'OPERA!

volumul al doilea

Pasionații și groparii operei

Prefață de Ionel Pantea

Casa Cărții de Știință
Cluj-Napoca, 2025

Cuvânt-înainte.....	9
Prefață, de Ionel PANTEA.....	11
I. PUBLICUL	13
Aplauze, ovații și contestări.....	13
Emoții... înainte de spectacol.....	40
Pasionații operei/ <i>lyricomania</i>	44
Marius Șotropa & Pilu Miron Mărie	54
Amicii Operei clujene?!.....	74
Înregistrările: vinyl, Cd, studio, live, pirat	84
Anexe	103
II. FESTIVALURILE DE OPERĂ ÎN AER LIBER	111
Szeged	111
Roma – Terme Di Caracalla, 1969... și... Verona ratată!.....	112
Verona, 1972.....	114
Festivaluri de operă estivale din perioada algeriană.....	117
Spectacole estivale de operă din perioada exilului german.....	124
Orange și ale sale festivaluri în teatrul antic.....	156
Bregenz	169
Epilog	176
Anexe	183
III. REGIA ÎN OPERĂ... ÎN VIZIUNEA UNUI SPECTATOR.....	189
Generalități despre <i>Regietheater</i> în Operă	189
Contestări și proteste în sălile de operă	260
Epilog	306
Anexe	315

APLAUZE, OVAȚII ȘI CONTESTĂRI

Când spun sau scriu *VIVA L'OPERA!*, o fac cu toată responsabilitatea și dragostea mea pentru teatrul liric, așa cum l-am cunoscut și așa cum încerc să-l păstrez și astăzi.

Opera nu a murit! Opera nu va muri! Dovada cea mai bună în acest sens este numărul mare de spectatori din sălile de spectacole ale teatrelor lirice de peste tot. Contrar unei idei mult răspândite cândva, astăzi opera nu este rezervată doar unei elite. Faptul că sunt și persoane care vin la un spectacol de operă pentru a participa la un eveniment social nu este nici acesta de contestat, însă în multe teatre de operă din Europa am remarcat, de câțiva ani, că „îmbrăcămintea de seară” este, practic, pe cale de dispariție. În ultimele decenii, opera nu a fost nici ea, la fel ca și alte sectoare culturale, scutită de o democratizare, atrăgând, astfel, un auditoriu din ce în ce mai vast, cu o structură mai liberă, în care spectatorii nu vor mai fi îmbrăcați doar în smoching sau rochii de seară, cum erau cândva. Aceasta și datorită faptului că, în numeroase țări, spectacolele de operă încep mai devreme, încât mulți dintre spectatori vin direct de la locul lor de muncă. În felul acesta, publicul de operă s-a mărit și a devenit mult mai variat atât în ceea ce privește vârsta, cât și clasele sociale. După o perioadă nefastă de impas prin care a trecut acest gen de artă, opera, în anii '60, în mod special în Europa de Vest, teatrele și festivalurile de operă au devenit din nou pline, atrăgând spectatori de peste tot. Astfel, procurarea unui bilet la operă a devenit în multe teatre o problemă majoră, obligând spectatorii ca, la unele spectacole cu distribuții deosebite, să stea ore în șir în fața ghișeelor pentru a-și putea procura bilete. Mă refer aici, desigur, la perioada dinaintea posibilităților de astăzi, oferite de sistemul on-line. Deși prețul билетelor de intrare în sălile de operă și Festivalurile de operă au crescut considerabil, conform vieții din ultimii ani, opera a rămas – cu un mic efort pentru cei care într-adevăr o iubesc – mereu accesibilă.

Printre adevărații iubitori ai operei, în afară de unele persoane norocoase, majoritatea pasionaților sunt constrânși la unele privațiuni, fără să regrete însă niciun moment această alegere, în care sunt dispuși să facă economii pentru a-și cumpăra un bilet la un spectacol, să-și poată oferi câteva zile la un festival sau să-și procure discurile sau DVD-urile dorite. Orice dragoste are prețul său, fără să dea înapoi în fața unui sacrificiu! În sălile de operă sau festivalurile de operă la care am avut șansa

să fiu prezent de mai multe ori, deseori mi s-a întâmplat să regăsesc persoane pe care le văzusem deja și cu alte ocazii de același gen, la teatrul liric, având uneori impresia că mă aflam într-un pelerinaj cultural, în care pasiunea – acest cult pentru operă – a devenit o datorie, o rațiune intrinsecă.

Totuși, ar fi greșit să vorbim despre operă ca un spectacol popular (ideea creării Operei La Bastille Paris din epoca Mitterand), ea continuând să rămână elitistă cu toată afluența de spectatori, căci pentru mulțimea de spectatori va rămâne, în cele din urmă, un gen de artă care interesează cu adevărat doar o relativ mică parte din public.

Cum spectacolul de operă se adresează publicului, este normal că tot el, publicul, va fi în permanență un sprijin moral al Teatrelor de Operă, cel care, prin educația sa, poate aduce o contribuție esențială la supraviețuirea Operei. Îmi aduc aminte că, în anii '50, foarte multe spectacole de operă din Clujul meu drag, fie că era vorba de Opera Română, fie de cea Maghiară, se desfășurau cu casa închisă, biletele la spectacole fiind epuizate cu mult timp înainte, indiferent că era vorba de spectacole obișnuite, cu soliștii angajați ai Operelor respective, fie invitați din țară sau străinătate. Același mare aflux de spectatori îl văd și acum în Germania, Italia sau Franța, dar și în Belgia, Olanda, Anglia sau Austria. Fără cunoștințe printre artiști sau cu ajutorul Agenției teatrale Luisa Petrov din Frankfurt, nu puteam să văd multe dintre spectacolele la care am avut șansa de-a lungul anilor să asist. Desigur că mai sunt și excepții, găsindu-se și în aceste țări teatre de operă cu spectacole (cu precădere, cele moderne) mai puțin frecventate, dar aceasta este într-adevăr o raritate. La Aalto-Theater, cum se numește Teatrul de Operă din Essen, unde am de 35 de ani reședința, până acum 12 ani când intendantul și dirijorul Stefan Soltész Teatrul (după o activitate de 15 ani) era aproape imposibil să găsești, chiar cu săptămâni înainte, vreun bilet la premiere, iar la spectacolele obișnuite din repertoriul permanent al Operei, sala era, de asemenea, peste 90% vândută.



Astăzi, la Aalto-Theater din Essen, odată cu noua politică a intendantei actuale, orientată mai mult spre *malregie*, în detrimentul muzicii, situația s-a schimbat brutal, încât calitatea scăzută a spectacolelor a făcut ca și numărul spectatorilor să se diminueze, în mod evident. Essenul nu este, însă, din păcate, un exemplu izolat, în

care regia deține rolul principal și, totuși, peste tot în Europa, publicul iubitor de operă frecventează asiduu sălile de Operă. Astfel, după unele

statistici, în Germania sunt anual 35 milioane de spectatori care vizitează aproape 110.000 spectacole de teatru sau operă și peste 7.500 concerte, ceea ce arată un interes continuu pentru teatru și muzică. Este și normal dacă ținem cont de numărul extrem de mare de teatre, săli de operă, săli de concerte și festivaluri de teatru și muzică existente. Pe teritoriul Germaniei de astăzi funcționează peste 100 de teatre de operă și orchestre simfonice, precum și aproximativ 40 de festivaluri muzicale și de teatru. La acest număr impresionant, se pot adăuga și obișnuitele turnee în sălile de teatru ale unor centre care nu au o stagiune proprie de operă, ci primesc vizita ansamblelor sau soliștilor de pretutindeni. Pe o rază de 70 de kilometri în jurul Essenului, unde locuiesc, se găsesc nu mai puțin de 10 teatre permanente de operă, iar pe o rază de 120 km., la acestea se mai adaugă încă 3 teatre lirice. Cam aceeași situație de abundență a teatrelor de operă se găsește pe întreg teritoriul țării, ceea ce denotă o deosebit de intensă viață culturală. Dacă mai amintim că, pe aceeași rază de 70 km. în jurul Essenului, se găsesc și 8 orchestre simfonice de primul rang, imaginea bogăției vieții muzicale din Germania este de necontestat. Densitatea de săli de concerte și operă este specifică acestei țări, deosebind-o de majoritatea altor țări, cu excepția Italiei, unde viața muzicală este concentrată cu precădere în centre culturale puternice, cum ar fi Parisul, Lyon sau Toulouse pentru Franța, Viena și Salzburg pentru Austria, sau Londra pentru Anglia. Există, în acest fel, marea posibilitate ca în fiecare colț al Germaniei să găsim importante teatre de operă sau săli de concerte.

Repertoriul teatrelor de operă este în funcție de mărimea (categoria valorii acestora), adică de importanța teatrului, distingându-se, în mare, două sisteme de funcționare: în teatrele mai mici se merge pe principiul de a se prezenta o stagiune de operă cu o diversitate de producții din repertoriul curent, precum și 2-4 premiere anual, pe când, în teatrele mari, mai importante ale țării, este înrădăcinat obiceiul de a se prezenta producții în semistagiuni, adică un titlu se va prezenta în „bloc” separat sau paralel cu alte spectacole. Acest fapt și o explicație, căci aceste Teatre, pe lângă ansamblul fix, își bazează stagiunea pe artiști invitați, *gäste*, care au astfel posibilitatea să-și întocmească un program mai puțin stresant al caruselului în care se află. Ansamblul artistic fix angajat joacă în aceste teatre un rol foarte important, el fiind, de fapt, cel care are cuvântul cel mai greu de spus în ceea ce privește nivelul și profilul artistic al teatrului respectiv. Majoritatea cântăreților români de operă, care și-au început în ultimii 25 de ani frumoasa și bogata lor carieră internațională, au trecut aproape cu toții prin stagiul de angajați permanenți ai diferitelor teatre de operă. Excepțiile sunt foarte puține.

În ceea ce privește diversitatea spectacolelor de operă, cele mai des jucate sau cântate opere în Germania sunt: *Die Zauberflöte* (A.W. Mozart), *Boema* și *Tosca* (G. Puccini), *Traviata* și *Rigoletto* (G. Verdi), *Carmen* (G. Bizet), *Lucia di Lammermoor* (G. Donizetti) și *Norma* de V. Bellini. De asemenea, operetele *Fledermaus* (J. Strauß) și *Die lustige Witwe* (F. Lehár)

sunt și ele frecvent pe afișele teatrelor de operă. Dintre spectacolele de balet, cele mai des prezentate sunt *Lacul lebedelor* și *Spărgătorul de nuci* de P. Ceaikovski, precum și *Cenușăreasa* sau *Romeo și Julieta* de S. Prokofiev. Din an în an, însă, se impune din ce în ce mai mult baletul modern pe muzică contemporană, spre deosebire de operele moderne ale compozitorilor contemporani (Helmut Lachenmann, Wolfgang Rihm, Peter Ruzicka, Adriana Hölszky sau Hans Werner Henze), care pentru publicul larg nu prezintă încă un interes deosebit.

Finanțarea teatrelor se face, în general, printr-o subvenție foarte mică din partea guvernului, cu toate că, prin organizarea administrativă și tehnică, parțial și al celei artistice de angajați permanenți ai teatrelor, prin impozitele mari impuse salariaților, o parte din această sumă se întoarce înapoi la land, comună sau guvern. Mai clar, prin impozitele lor, populația contribuie, în mod indirect, la sprijinirea culturii.

Încasările de pe urma spectacolelor sunt foarte variabile, în funcție de numărul spectatorilor și a prețului biletelor. Costul unui bilet era, în 2020, între 16 și 180 euro, în funcție de locul în sală, dar, în primul rând, în funcție de importanța și prestigiul teatrului, cât și de soliștii invitați, astfel încât prețul maxim al unui bilet depășea deseori și 250 euro. Astăzi, la fel ca și alte produse, costul biletelor la spectacolele de operă s-a majorat simțitor.

Pentru a face față enormelor cheltuieli necesare pentru costul fiecărui spectacol și, în special al premierelor, datorită împărțirii administrative a Germaniei în federații (landuri), cultura este lăsată pe seama fiecărui *land* și *comune*, care-și asumă aproximativ jumătate din cheltuielile necesare funcționării teatrelor sau operelor. Aceasta acoperă, însă, doar sumele necesare plății salariilor enormului aparat administrativ și a ansamblului artistic și tehnic. Onorariile (*gajele*) mari ale artiștilor invitați a impus, în ultimii ani, necesitatea absolută a existenței în teatre a unui management profesional care, pe lângă altele, trebuie să găsească sponsorii care să completeze necesitățile financiare, de peste 50% rămase descoperite. Cea mai mare parte dintre sponsori provine de la marile întreprinderi, instituții, bănci etc. O sumă mult mai mică va fi acoperită de către sponsorii privați sau organizații și asociații culturale înființate pentru a sprijini viața culturală. Multe teatre de operă din Italia sau Germania au, în jurul lor, câte un grup de „amici ai operei” care, mai mult sau mai puțin, își aduc și aceștia contribuția pentru sprijinul financiar.

Desigur că, acolo unde sunt investiții, este normal să fie și pretenții. Investitorul este îndreptățit să-și impună anumite cerințe atât în ceea ce privește calitatea muzicală, cât și regizorală a spectacolului de operă. Acest lucru îl observ de ani de zile în toate teatrele din lume, unde gustul sponsorilor are un cuvânt hotărâtor în repertoriul și în punerea în scenă a spectacolelor de operă.

Spectacolul de operă se adresează unui public larg, care, în afară de doi-trei critici muzicali (rareori!) și a câtorva profesioniști muzicieni (nici aceștia în număr mare!), cuprinde spectatori cu diferite grade de

cunoaștere a teatrului liric în sine, de la spectatori care vin din curiozitate să cunoască această artă de teatru muzical, până la spectatorii pasionați ai acestuia, prezenți permanenți ai sălilor de operă și concerte. În orice caz, acest public nespecializat în ale muzicii este întotdeauna în sălile de operă într-o majoritate covârșitoare. De aici, și multitudinea opiniilor celor care asistă la un spectacol de operă atât în ceea ce privește prestarea vocal-muzicală, cât și cea referitoare la *mise-en-scène* (regie, scenografie, costume etc.). Cel care va judeca, în ultimă instanță, spectacolul de operă și își va spune cuvântul va fi, pe lângă profesioniștii și criticii muzicali – de multe ori subiectivi –, MĂRIA SA, PUBLICUL, căci, așa cum spuneam, spectacolul de teatru sau operă este destinat publicului. Fără public, teatrul nu și-ar putea motiva existența. Reacția publicului, de foarte multe ori pertinentă, bine informată, alteori, mai puțin interesată de muzica de operă, ci doar de exhibițiile regizorale, va fi prima care se va manifesta direct, la fața locului, adică în sala de spectacol. Publicul nu se gândește la sponsori, ci își concentrează toată atenția doar asupra calității pe care o așteaptă de la spectacolul de operă. Gusturi diferite, reacții diferite, de unde și aplauze, ovații, dar și *buuh!* sau vociferări la scenă deschisă, în desfășurarea multora dintre spectacolele de operă pe care le-am văzut de-a lungul anilor în străinătate. Dacă mai adăugăm și adevărul bine cunoscut că, de foarte multe ori, opiniile profesioniștilor sunt foarte subiective, în funcție de interesele sau relațiile personale cu artiștii sau directorii de operă, nu putem să nu-i dăm dreptate marelui Luciano Pavarotti când spunea că „*Il pubblico ha sempre ragione!*”!

Pentru artiștii lirici, prezența publicului și reacțiile acestuia sunt foarte importante pentru că determină pulsul desfășurării spectacolului. Pentru mine, până în toamna lui 1974, timp cât am trăit în România, spectacolul de operă era o permanentă sărbătoare în care mă bucuram alături de ceilalți spectatori de reușitele artistice pe care de fiecare dată le aplaudam entuziasmat. Desigur că uneori erau și spectacole mai puțin reușite, chiar spectacole cu intonări false, chixuri pe scenă sau în fosă, ceea ce atrăgea o liniște de mormânt în sală. Sufeream cumplit în acele momente și nu puteam să-mi închipui (deși auzisem) că astfel de momente ar putea fi prompt contestate vocal de către publicul prezent. În schimb, reușitele vocale ale soliștilor, ale corului sau orchestrale erau întotdeauna răsplătite cu aplauze care aveau intensitatea efectului produs asupra noastră, a spectatorilor, de la aplauze mai reținute, la cele puternice și prelungite, aclamații sincere de *bravo!*, iar nu rareori, la insistența publicului, se cerea repetarea părții muzicale respective. Publicul din România acelor ani era deosebit de generos și aplauda tot ce-i făcea plăcere și emoții fără să fi existat rețineri. Îmi aduc aminte cu deosebită plăcere, printre altele, de nelipsitele aplauze după unele arii (*Queste o quella* din *Rigoletto* sau serenada Arlecchinoului *Ah! Colombina, il tenero* din *I Pagliacci*), arii pe care extrem de rar aveam să le aud aplaudate în străinătate. Bisurile erau cerute în mod deosebit la unele arii mai cunoscute, mai populare, dar și

artiști mult apreciați. Cum până pe la sfârșitul anilor '60, cu rare excepții, în toate teatrele de operă din țară se cânta în limba română, nu rareori se întâmpla ca bisul să fie oferit în limba originală – de obicei, italiană sau franceză – a operei respective. Mai mult, în cazuri cu totul excepționale, pe scena Operei clujene am asistat și la trisuri oferite de tenorul Ion Piso atunci când interpreta ariile *La donna e mobile* sau *E lucevan le stele*. Erau momente memorabile, de neuitat! Acel entuziasm și plăcere de-a răspunde reușitei artistice cu aplauze și însuflețite aprecieri de *bravo!*, *brave!*, *bravi!* mi-au intrat puternic în sânge, încât și în prezent, de fiecare dată când mă aflu într-o sală de operă, impresiile artistice pozitive mă fac să-mi uit în acele momente vârsta...

Bisul, contestat de mulți profesioniști pentru faptul că întrerupe cursul muzical, este o declarație de iubire și recunoaștere a publicului ca răspuns către artistul care a oferit prin interpretarea sa profunde emoții. Curios este faptul că necruțătorii loggioniști de la Operele din Parma și Scala sunt în același timp și cei care, în cazul unor interpretări cu totul deosebite, dau tonul ovațiilor și cererilor de bis, care, în țara operei, Italia, au o puternică rezonanță.

Desigur că se poate discuta la infinit despre libertatea spectatorilor de a cere bis în cadrul unui spectacol de operă, având în vedere că într-adevăr, prin aceasta, cursul muzical este întrerupt, provocând uneori chiar și invidia unor parteneri mai „sensibili și ambițioși”. Nu același lucru putem spune, însă, despre cererile de bis într-un concert la sfârșitul unei arii sau duet cu totul ieșite din comun.

Il pubblico ha sempre ragione! a spus „Luciano nazionale” în urma unui spectacol la Scala, din 1983, cu *Lucia di Lammermoor*, în care – după ce până în ultimul act cântase alături de excelenta Luciana Serra în nota sa obișnuită, adică minunat – a fost de ajuns ca, în finalul operei, la fraza *bell'alma innamorata*, acutul să pară obosit, nesatisfăcător, pentru declanșarea unui adevărat scandal în sală, mult comentat apoi pe posturile de televiziune italiene. Este foarte cunoscută reacția severă a loggioniștilor (microbiștii de operă de la galeria Operei La Scala), care, pentru o frază nereușită, sunt gata să uite frumusețea vocii de-a lungul unui întreg spectacol! Această cruzime a loggioniștilor o va retrăi „Lucianone nazionale” în aceeași sală, zece ani mai târziu, când, într-un spectacol de *Don Carlos*, dirijat de Riccardo Muti, la o notă „pârâită”, aproape de chix, a fost drastic penalizat cu numeroase *fischi* (aplauze în semn de dezaprobare) venite de la galerie.

Desigur că sunt foarte puțini artiști de operă, de la nume sacre până la starurile (uneori artificiale) zilelor noastre, care au scăpat de judecata deseori exagerată a galeriei. Gigli, Callas, Bergonzi, Mirella Freni, Bonisolti, Renata Scotto, Di Stefano, Montserrat Caballé, Katia Ricciarelli, Ghena Dimitrova, Shirley Verrett, Alagna sau Domingo și mulți alții, au avut, cel puțin o dată în cariera lor, parte de aspra sentință a publicului, fiind contestați fie la scenă deschisă, fie la apariția lor în fața cortinei la

finele spectacolului. Cazul Mariei Callas din spectacolul de deschidere a Operei din Roma (2 ianuarie 1958), cu opera *Norma*, când eșecul acesteia și întreruperea spectacolului după primul act a făcut înconjurul lumii, nu se va uita niciodată să fie pomenit atunci când se vorbește despre Divina Maria. Nu revin cu amănunte asupra acestui eveniment, căci sunt sigur că fiecare dintre cititori l-au auzit sau văzut pe înregistrările audio ori video mult răspândite sau l-au citit în presă, cel puțin de două-trei ori.

Voi enumera, totuși, alte câteva exemple de contestări (vociferări, *fischi*, *buuh!*, persiflări) mai puțin popularizate, rămase însă celebre, trăite de mari artiști, iubiți ai publicului celebrului Teatru de Opera alla Scala din Milano și nu numai:

– **La Scala, 1964: *La Traviata***, în regia lui Franco Zeffirelli, la pupitru H. von Karajan, solistă noua stea, Mirella Freni. După aria *Ah! fors'è lui!*, executată corect și nimic în plus, tânăra soprană modeneză atacă cabaletta *Sempre libera* cu o agilitate mai puțin sigură, iar cele două dificile note Re bemol au fost emise fără strălucire, aproape rupându-se. Sărmana Violetta serii a fost nevoită să audă la finalul ariei fluierături și *buuh*, insuccesul său determinând ca, pentru câțiva ani, această mare artistă, cât și populara operă să nu mai apară pe afișul operei milaneze.



– **La Scala, 1970: *I Vespri siciliani***, în regia Mariei Callas cu Renata Scotto în rolul Elenei. Aceasta a făcut marea imprudență ca, într-un interviu, să se exprime critic la adresa Mariei Callas, ceea ce a atras, desigur, ostilitatea multora dintre spectatori, mari admiratori ai acesteia. În spectacolul ce-a urmat nefastului interviu, sărmana Renata Scotto a avut apoi ghinionul să lanseze, la sfârșitul celui de al doilea duet cu Arrigo, o notă care se rupsesse și, obsedată de acest prim insucces al serii, a executat cu mare nesiguranță dificilul bolero din actul al IV-lea. *Basta! La frittata è fatta!*, s-a auzit de la galerie. La sfârșitul spectacolului, s-au aruncat sopranei, în loc de flori, buchete de gullii (desigur, indiferent cum ar fi cântat, guliile erau deja pregătite!). Consecința a fost că, practic, din acest moment, orice raport între Renata Scotto și La Scala s-a suspendat. La scurt timp, însă, ea va deveni un idol al MET-ului.

– **La Scala, 1976: *Aida***, cu tenorul Carlo Bergonzi, alături de Montserrat Caballé și Grace Bumbry, iar la pupitru Thomas Schippers.

Bergonzi, care era recunoscut ca mare specialist al repertoriului verdian, a avut o seară mai puțin fericită, așa încât, în celebra arie *Celeste Aida*, a ratat și „zgâriat” în două momente, pentru ca, în finalul ariei, să distoneze printr-un sunet complet străin operei. Vociferări tumultuoase în public. Deși, până la sfârșitul spectacolului a reușit să se reabiliteze, pentru marele tenor a fost ultima sa apariție pe această sacră scenă.

– **La Scala 1982: *Anna Bolena***, de Donizetti, cu Montserrat Caballé în rolul principal. Se relua mitica regie din 1957 a lui Visconti, pusă special în scenă pentru Maria Callas. După ce Montserrat Caballé renunță, din cauza unei indispoziții, la premieră, precum și la următoarele două spectacole, apare, în sfârșit, în fața unei săli pline care o aștepta cu înfrigurare. După o execuție modestă a primei cabalette, părea că, în actul al doilea, după primele *Re bemolle* foarte reușite, soprana spaniolă să-și fi regăsit vocea care o făcuse deja celebră. Ajunsă însă la scena finală, deja în recitativul ariei *L'altare è Infiorato*, emite un Do acut sub formă de urlet, care dădea impresia că splendidul candelabru nu va mai rezista suspendat și va cădea peste spectatorii înfricoșați de sunetul auzit. După ce privește un moment publicul cu privirea sa magică și zâmbitoare, se lansează în finalul ariei, terminate însă într-o totală mizerie vocală, ceea ce a determinat să fie imediat coborâtă cortina de fier. Sărmana Montserrat a fugit pur și simplu din teatru, fiind înlocuită în următoarele spectacole de foarte tânăra Cecilia Gasdia. Soprana spaniolă nu va mai reveni la Scala decât după cinci ani, când – substituind-o pe Éva Marton în *Salomè* de Richard Strauss – va face un triumf memorabil.

– **La Scala, 1984: *I Lombardi alla prima crociata***, de Giuseppe Verdi, cu Ghena Dimitrova în rolul Giseldei, după proaspătul său triumf cu *Turandot*, în regia lui Franco Zeffirelli. Ajungând la *I vinti sorgono*, atacă, surâzând și cu toată încrederea, ucigașa cabalettă (din nou cabaletta!)... dezastruos, declanșând un adevărat masacru din partea loggioniștilor. Au fost nevoie de o serie de roluri foarte reușite în *Nabucco*, *Macbeth*, *Aida*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana* pentru o reconciliere cu severul public scalar.

– **La Scala 1989: *Luisa Miller***, de Giuseppe Verdi, cu Katia Ricciarelli în rolul titular, unul dintre rolurile sale reprezentative, de mare succes. În 1989, însă, frumoasa italo-bulgăroaică începuse deja perioada sa de declin, fiind căzută în dizgrația publicului scaglier. Spectacolul a fost un dezastru, într-atât încât publicul aproape că nu i-a permis să cânte până la capăt duetul cu Miller din actul final, astfel că soprana a fost constrânsă să blesteme publicul de la legione. Proaspătul soț al frumoasei blonde, omul de televiziune Pippo Baudo, își va ieși și el din minți, astfel că îl va lua la box, după spectacol, în backstage, pe unul dintre loggioniști. După acel spectacol, Katia Ricciarelli nu va mai apărea niciodată pe scena templului din Milano. Frumoasei soprane i se închiseseră deja, în 1985, și porțile Teatrului Verdi din Trieste, după ce interpretase nesatisfăcător rolul sacerdotei din opera *Norma*, de Bellini. *Non si scherza con Bellini!*, ar fi spus Callas.

Cu toate acestea, nu voi uita niciodată un spectacol din 1977 cu aceeași operă, tot la Scala, când Katia Ricciarelli alături de Luciano Pavarotti, Rolando Panerai, Giorgio Tozzi sub bagheta dirijorală a Maestrului Gavazzenni, m-a emoționat profund. Era, în același timp, și prima mea ocazie de a-l vedea pe marele Pavarotti în carne și oase (era încă sportiv în acel timp). Încă nu era moda „superstarilor”, așa că, după spectacol, am putut sta de vorbă cu marele tenor Luciano în fața casei de bilete, alături de încă vreo zece admiratori. Nimeni nu se grăbea și nimeni nu ne zorea să plecăm. O seară de neuitat!

– **La Scala 1984: *Carmen***, cu Shirley Verrett, cu ocazia deschiderii ultimei stagiuni în care maestrul Claudio Abbado era director muzical. Deși cântase cu mare succes înainte cu câteva stagiuni pe aceeași scenă dificilul rol al lui Lady Macbeth (*Macbeth* de G. Verdi), în seara respectivă, sculpturala mezzosoprană americană nu era deloc într-o bună formă vocală și, după primele două arii cântate nesatisfăcător, de la galerie s-a auzit glasul unui loggionist exclamând: *E un gran noiâ stasera!* („ce mare plictiseală în această seară!”). Săraca artistă a încheiat seara în lacrimi și nici ea nu va mai călca în viitor pe scena milaneză.

– În fine, o excepție à l'italiano la aceeași **alla Scala din Milano, în 1970: *Don Carlo***, de G. Verdi, într-o distribuție de zile mari: Plácido Domingo, Rita Orlandi Malaspina, Shirley Verrett, Nicolai Ghiaurov, Martti Talvela. În timpul discursului orchestral, condus de ilustrul Maestru Claudio Abbado, al introducerii celebrei arii a Regelui Filip, se aude de la loggione vocea unui spectator: *Io trovo questa musica molto lenta e noiosa*. („Găsesc muzica aceasta foarte lentă și plictisitoare.”), referindu-se la sublima temă a violoncelului. Incredibil! Rătăcitul de la galerie nu se adresa de data aceasta nici vreunui cântăreț și nici dirijorului, ci nici mai mult, nici mai puțin, ...compozitorului operei, Giuseppe Verdi! Au urmat, desigur, pe lângă fluierăturile la adresa individului care s-a trezit din somn vorbind, și o oarecare hilaritate în celebrul templu al operei.

Desigur că aceste reacții de contestări dure din partea publicului a unor prestații vocale sau orchestrale, în timpul sau la sfârșitul unui spectacol de operă, nu le întâlnim doar la Scala sau în teatrele italiene, ci peste tot în lumea largă, din fericire, mai puțin în România, fiind însă foarte la modă în Franța, Spania și, în special, în Austria și Germania. Câteva exemple:

– **Barcelona, Gran Teatre del Liceu, 1983: *Il Trovatore***, cu tenorul Franco Bonisolli, *l'enfant terrible* în rolul lui Manrico. După ce în primele două acte ale operei era clar că atât orchestra, cât și cântăreții nu erau în cea mai bună formă, se ajunge, în fine, la mult așteptata *Di quella pira l'orrendo foco*, momentul de mare succes al tenorului. De necrezut, însă, căci, după ce Franco Bonisolli uită câteva cuvinte din arie, atacă tradiționalul și mult așteptatul Do neobișnuit de scurt și, în plus, cu voce de cap. Pe lângă aplauzele obișnuite, s-au auzit și multe *fischi*, ceea ce a determinat coborârea rapidă a cortinei. Sunt în posesia acestei înregistrări