

Una nova dimensió de l'òpera

Joan Matabosch. Director Artístic del Liceu.

Per què hem de permetre que un nord-americà ignorant vingui a Europa a destrossar els nostres clàssics?", es demanava algú en aquest mateix diari després de l'estrena al Liceu (23 de novembre de 1991) del muntatge de Peter Sellars de *Le nozze di Figaro*. Altres judicis lamentables i poc matisats del seu talent, com "individu perillós" o "beneit del món de l'art", es van sumar des de la premsa als espectadors que s'havien escandalitzat profundament per la gosadia de traslladar l'acció de l'òpera de Mozart a una espècie de Trump Tower novaiorquès on ressonaven, com en els clàssics, qüestions actuals sobre sexe, política i moralitat personal.

El muntatge era impressionant per la riquesa de registres: des d'un primer acte deliciós per la seva agilitat i frescor; que feia pensar en una sàtira molieresca mordaça, desgranada a un ritme marcat per Marck Sennett, fins a un inoblidable quart acte en clau Bread and Puppet Theatre -tradicció gairebe tan novaiorquesa com siciliana-, davant un vertiginós balcó sobre Manhattan en que els personatges incapaços de dialogar entre ells, es limitaven a expressar les seves desil·lusions, esperances frustrades, penes i somnis en la rígida successió d'àries de l'inici d'aquest quart acte, on han perdut el control de la situació quasi tots els directors d'escena. N'hi hauria prou amb aquest moment del muntatge de *Le nozze* que va fer el Liceu perquè Peter Sellars es mereixi figurar entre els grans directors d'escena dels darrers temps. El que aconseguia Sellars era, en primer lloc, retornar el sentit dramàtic a la convenció operística de l'ària com a soliloqui interioritzat, fins al punt de no haver d'amputar les confiades a Marzellina i a Don Basilio amb l'excusa habitual que provoquen una interrupció de l'acció dramàtica. I és que, en segon lloc, per a Sellars, la grandesa del desenllaç de *Le nozze* no radica tant en l'acció dramàtica sostinguda pel text de Da Ponte com en aquesta presentació descarnada de cadascun dels personatges amb que ens hem familiaritzat en el curs de la representació. Tots apareixen aleshores sota una nova llum: el Comte, per exemple, segueix essent un *yuppy* sense escrúpols, però també una víctima del conformisme del seu estatus social; i el seu criat, Fígaro, abandona els seus ímpetus subversius per acomodar-se al sistema, després de calcular que en pot treure un bon profit perquè coneix les regles del joc, és astut i sap jugar les seves cartes.

Aquest extraordinari instint musical de Sellars, que li han hagut de reconèixer fins i tot els seus detractors més tenaços, és el que li ha permès projectar una llum nova sobre el repertori barroc, tantes vegades qualificat d'impossible o antiteatral. En el seu muntatge de *Giulio Cesare* de Händel (i també en el de *Theodora* del mateix Händel a Glyndebourne) aconseguia trobar una solució impecable a l'estructura contradictòria de l'ària *da capo*, com és la repetició obsessiva de la intenció de moure's sense arribar mai a fer-ho. I parlant de peces antiteatral, probablement no hi ha cap muntatge més emocionant en el catàleg de Sellars que el *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen que va presentar al Festival de Salzburg (1992) i a París.

La monumental peça de Messiaen explica la fe a la manera de Paul Claudel -en l'àmbit de les conviccions encara que no en la sensibilitat- en endinsar-se en l'ànima monocromàtica i pètria d'un sant. Sellars aporta alguna cosa més que converteix la doctrina de Messiaen en pura emoció: el seu Sant Francesc és capaç de dubtar; de mostrar-se feble, de sentir-se agitat, de sofrir; de humanitzar-se, en definitiva. Els que havien vist la pesadíssima producció de Sandro Sequi amb que fou estrenada l'obra al Palais Garnier de París el 1983, d'un estatisme d'oratori encobert, hiperrealista i deixant veure una desconfiança absoluta vers la humanitat dels personatges, van apreciar doblement l'admirable treball de Peter Sellars.

No és gens sorprenent la sintonia de Sellars amb Messiaen malgrat que segurament el compositor (que va morir mesos abans de la estrena del muntatge) no hauria estat d'acord amb el gir que proposava el director d'escena. I és que el treball de Sellars, encara que rarament busca sorprendre o provocar, està guiat en tot moment per un cert radicalisme polític -que a Amèrica s'ha vist sovint com explosiu- i un fort instint religiós. No és casual que es deixés fascinar (en un muntatge del Covent Garden, que, de tota manera, va resultar fallit) pel protagonista de *Mathis der Maler* de Hindemith que, com ell, abraça alhora radicalisme i religió.

Potser sigui aquesta una de les causes de la seva veneració per l'Òpera com a art: el radicalisme de les seves propostes es troba a les imatges contemporànies amb que interroga els clàssics, però l'acceptació de la disciplina que imposa la partitura (fins i tot amb obsessió filològica en el respecte a totes les notes) té alguna cosa de religiosa. A Sellars l'interessa l'eficàcia d'una imatge i la seva rellevància per desxifrar el sentit d'una escena. Amb això s'oposa a l'estil de Robert Wilson.

Mentre aquest darrer no dubta a sacrificar el sentit a l'estètica -moviment hieràtic, il·luminació subtil, Sellars es llença sense dubtar gens a la jugular de les convencions que espera un determinat tipus de públic. No és que renunciï a cert grau d'esteticisme. El seu *Così fan tutte* és gairebé coreogràfic- però l'estètica pot esperar. Tom Sutcliffe ha descrit el seu estil com un compromís entre el realisme psicològic de Stanislavsky i el disseny abstracte de Meyerhold. Quan explota l'antinatural de la convenció operística és quan Sellars dona el millor de sí mateix.

Sempre hi ha exemples als seus muntatges: aquest final del segon acte de *Le nozze di Figaro* convertit en un ballet després del qual algú va cridar, des del cinquè pis del Liceu, "volem òpera!". Tota una declaració de principis: no és que a mi no m'agradi el muntatge, és que això no és òpera. Afortunadament, la història ja ha dit el que havia de dir i aquestes *Nozze* del Liceu formen part del més estimulant que el Teatre -gràcies a la gosadia del Festival de Tardor i d'Albin Hiinseroth- va tenir el valor de presentar a l'època.

A pesar del discretíssim conjunt de cantants que la defensava, no es pot escriure la història de l'òpera d'aquesta ciutat sense aquesta modèlica producció que va descobrir a molts aficionats que hi ha una dimensió distinta a l'estrictament vocal en aquest fascinant art que anomenem òpera.



Un moment de les funcions de *Le nozze di Figaro* al Liceu.
Antoni Bofill