

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departament d'Art i Musicologia



Les dones de «Don Giovanni»:
Context, evolució i anàlisi amb perspectiva de gènere

Treball de Fi de Grau presentat per
Maria Boix Irla

Tutora
Aurèlia Pessarrodona Perez

Bellaterra, juny de 2026

Índex

1. Introducció.....	2
2. Hipòtesi.....	2
3. Metodologia.....	3
4. Marc teòric.....	5
4.1. Trajecte històric de la recepció de l'obra.....	5
4.1.1. El context de creació.....	5
4.1.2. La recepció romàntica i consolidació d'una tradició interpretativa.....	6
4.1.3. La re-avaluació contemporània.....	8
4.2. Les dones de Don Giovanni.....	10
4.2.1. Zerlina.....	10
4.2.2. Donna Elvira.....	11
4.2.3. Donna Anna.....	12
5. Anàlisi de la producció (Opera Ballet Vlaanderen, 2025–26).....	15
5.1. Anàlisi de Zerlina.....	15
5.1.1 Recitatiu i duet «Alfin siam liberati... Là ci darem la mano» (acte I).....	15
5.1.2 Duet «Per queste tue manine» (acte II).....	16
5.2 Anàlisi de Donna Elvira.....	18
5.2.1 Ària «Ah, fuggi il traditor» (acte I).....	18
5.2.2 Recitatiu i ària «In quali eccessi, o numi... Mi tradì quell'alma ingrata» (acte II).....	19
5.3 Anàlisi de Donna Anna.....	20
5.3.1 Recitatiu i ària «Don Ottavio, son morta... Or sai chi l'onore» (acte I).....	21
5.3.2 Recitatiu i ària «Crudele?... Non mi dir» (acte II).....	21
6. Conclusions.....	23
7. Bibliografia.....	24

1. Introducció

Don Giovanni de Wolfgang Amadeus Mozart i Lorenzo Da Ponte és una de les obres més influents del repertori operístic occidental. Des de la seva estrena el 1787, la seva recepció ha estat marcada per interpretacions diverses que han atribuït significats diferents tant al protagonista com a la resta de personatges. Aquestes transformacions interpretatives han estat especialment rellevants en el cas de les tres figures femenines principals de l'obra: Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina.

La manera d'entendre aquests personatges està estretament vinculada a la manera com cada època ha interpretat la figura de Don Giovanni i, més àmpliament, el mite de Don Juan. Si en el context original de l'òpera de Mozart, a finals del s. XVIII, el protagonista reflecteix l'abús de poder exercit des d'una posició de privilegi social, la recepció desenvolupada a partir del segle XIX tendeix a reinterpretar-lo com una figura de llibertat, rebel·lia i individualisme. Aquest desplaçament té conseqüències en la lectura dels personatges femenins, ja que les seves experiències, reivindicacions i conflictes passen a estar condicionades per la fascinació envers el protagonista.

En les darreres dècades, diversos estudis han qüestionat aquesta tradició interpretativa i han proposat una revisió del paper de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina dins de l'obra. Entre aquestes aportacions destaca la de Kristi Brown-Montesano, que analitza els personatges femenins de les òperes de Mozart com a figures amb una complexitat dramàtica pròpia i amb un paper determinant en la construcció del significat de les obres. Aquestes perspectives permeten replantejar la manera d'entendre *Don Giovanni* i obren noves possibilitats d'interpretació tant en l'àmbit acadèmic com en la pràctica escènica.

Partint d'aquest marc, el treball estudia la reinterpretació contemporània de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina des d'una perspectiva de gènere. L'objectiu és analitzar de quina manera la producció de *Don Giovanni* presentada per Opera Ballet Vlaanderen durant la temporada 2025–2026 incorpora aquestes lectures recents i construeix els personatges femenins a través de la posada en escena, la interpretació musical i les relacions de poder representades a l'escenari.

2. Hipòtesi

Aquest treball parteix de la hipòtesi que la recepció del *Don Giovanni* de W. A. Mozart i Lorenzo Da Ponte ha estat condicionada pels canvis en la interpretació del mite de Don Juan al llarg del temps. Si bé, en el context de l'estrena, el protagonista podia entendre's com una representació de l'abús de poder i de la decadència moral associada a

l'aristocràcia, la recepció desenvolupada a partir del segle XIX va tendir a reinterpretar-lo com una figura de llibertat individual, rebel·lia i transgressió.

Aquest desplaçament va afectar tant la percepció de Don Giovanni com la dels personatges femenins que l'envolten. A mesura que el protagonista esdevé una figura admirada i fascinant, les paraules de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina perden credibilitat dins de la recepció de l'obra, i aquestes tradicions interpretatives tendeixen a simplificar-les o a llegir-les únicament en relació amb el protagonista masculí.

Davant d'aquesta situació, la musicologia recent ha qüestionat aquestes tradicions interpretatives i ha recuperat una lectura més atenta a les relacions de poder, gènere i classe presents en l'obra. A partir d'aquest plantejament, el treball sosté que la producció de l'Opera Ballet Vlaanderen (2025–2026) participa d'aquesta relectura contemporània i construeix Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina com a personatges amb una major complexitat dramàtica i una agència més visible dins del desenvolupament de l'acció.

A partir d'aquesta hipòtesi es proposen les preguntes de recerca següents:

- De quina manera l'evolució de la recepció del mite de Don Juan i de *Don Giovanni* ha condicionat la interpretació de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina?
- Com han qüestionat les aportacions de la musicologia recent les lectures tradicionals dels personatges femenins de *Don Giovanni*?
- De quina manera la producció d'Opera Ballet Vlaanderen (2025–2026) incorpora aquestes reinterpretacions contemporànies en la construcció dramàtica, escènica i musical de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina?

3. Metodologia

Aquest treball combina una aproximació historiogràfica amb l'anàlisi d'un cas pràctic. En primer lloc, es revisa la bibliografia dedicada a *Don Giovanni* amb l'objectiu d'examinar com ha evolucionat la interpretació del mite de Don Juan i de quina manera aquesta evolució ha condicionat la lectura dels personatges femenins de l'òpera. Aquesta revisió es centra especialment en els estudis que han qüestionat les interpretacions tradicionals de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina, entre els quals destaca l'obra de Kristi Brown-Montesano. A partir d'aquest marc teòric, s'analitzen les relacions entre la recepció històrica i la representació de les dones i dinàmiques de gènere i classe presents a l'obra.

La segona part del treball consisteix en l'anàlisi de la producció de *Don Giovanni* presentada per Opera Ballet Vlaanderen durant la temporada 2025–2026, amb direcció escènica de Tom Goossens i direcció musical de Francesco Corti. L'objectiu és examinar de quina

manera aquesta proposta incorpora les reinterpretacions desenvolupades per la musicologia recent i com construeix els personatges femenins a través de la posada en escena i la interpretació musical.

L'anàlisi s'estructura en tres blocs dedicats a Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina. Cada bloc es construeix a partir de dues escenes que es llegeixen com un recorregut dramàtic: «Or sai chi l'onore» i «Non mi dir» en el cas de Donna Anna; «Ah, fuggi il traditor» i «Mi tradi quell'alma ingrata» en el de Donna Elvira; i «Là ci darem la mano» i «Per queste tue manine» en el de Zerlina. A nivell orientatiu, es fan servir els punts següents, que s'apliquen de manera transversal i s'adapten a les particularitats de cada personatge i moment dramàtic:

- **El recorregut del personatge:** fil conductor de l'anàlisi. S'observa com es transforma el personatge entre les dues escenes i què revela aquesta evolució.
- **Posada en escena i elements recurrents:** vestuari, objectes i moviment escènic. Es presta especial atenció als elements que reapareixen al llarg del recorregut del personatge, ja que sovint és en aquesta recurrència on es fa visible la seva evolució.
- **Interpretació vocal i musical:** com el cant, el fraseig, les dinàmiques i l'estructura musical contribueixen a construir el personatge, i la relació que s'estableix entre música i text.
- **Gènere, poder i classe:** com es representen les jerarquies socials i de gènere en escena i quin paper tenen en la construcció del conflicte dramàtic.
- **Diàleg amb les lectures estudiades:** eix transversal que connecta l'anàlisi amb el marc teòric. S'examina com han estat interpretats aquests moments per la tradició interpretativa i de quina manera la producció hi dialoga, els matisa o els qüestiona.

4. Marc teòric

El marc teòric s'organitza en dos blocs principals. El primer traça el trajecte historiogràfic de la recepció de l'obra: el context de creació, la tradició interpretativa que s'origina al segle XIX i es consolida al llarg del XX, i la revisió que n'ha fet la musicologia recent des de la perspectiva de gènere. El segon aplica aquest trajecte als tres personatges femenins de l'obra. Aquests dos blocs no s'han de llegir com etapes tancades, sinó com eines conceptuals que el treball mobilitza conjuntament per interpretar la producció analitzada.

4.1. Trajecte històric de la recepció de l'obra

4.1.1. El context de creació

La primera producció de l'obra de Mozart i Da Ponte, amb el títol *Don Giovanni, ossia Il dissoluto punito*, s'estrena al Teatre dels Estats de Praga el 29 d'octubre de 1787. Una segona producció, amb revisions i incorporacions d'escenes al llibret i la música, s'estrena a Viena l'any següent. L'existència de diferents versions d'una mateixa òpera és habitual en la pràctica operística de l'època, en què una obra no constituïa un text fix sinó un material adaptable segons els intèrprets i les circumstàncies de cada producció.¹

L'estrena se situa als darrers anys de l'Antic Règim, en una Europa on les jerarquies estamentals començaven a ser qüestionades. Al llarg del s. XVIII, l'òpera buffa va tenir un rol important dins d'aquest sistema jeràrquic: en oposició a l'òpera seria, que retratava arquetips rígids i temes elevats (com mites sobre herois o grans figures de la història), l'òpera buffa posava en escena personatges quotidians i situacions properes, sovint retratant tensions entre les diferents classes.² Aquesta atenció als personatges de classe baixa i als conflictes que els enfronten als seus superiors dóna al gènere una dimensió social: més enllà de l'entreteniment, l'òpera buffa deixava entreveure les relacions de poder pròpies de la societat del seu temps. La condició social del músic a l'època era subordinada dins l'estructura cortesana i, per tant, aquestes jerarquies emmarcaven també la mateixa producció de l'obra. Dins del context alemany i vienès, aquest gènere d'òpera més popular i còmica no comença a popularitzar-se fins a mitjans del s. XVIII.³

L'argument de l'obra, el mite de Don Juan, parteix de més d'un segle i mig d'història abans de l'adaptació de Mozart i Da Ponte. La trajectòria del mite comença amb el drama barroc de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630). A partir d'aquí, la

¹Ian Woodfield, *The Vienna Don Giovanni* (Woodbridge: Boydell Press, 2010), 1.

²David Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan en la ópera: Don Giovanni de Mozart» (tesi doctoral, Universidade de Vigo, 2017), 23.

³Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», 24–27 (secció 2.1, «La ópera italiana: ópera seria y la ópera buffa»).

història es difon per Europa i s'incorpora al teatre còmic italià. Com a versions destacades, trobem el *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière (1665) o l'adaptació teatral de Carlo Goldoni *Don Giovanni Tenorio, ossia Il dissoluto* (1736). La influència més immediata, però, és el *Don Giovanni* de Giuseppe Gazzaniga, amb llibret de Giovanni Bertati, estrenat a Venècia al febrer de 1787, pocs mesos abans que el de Mozart. És principalment a partir d'aquest llibret que Da Ponte construirà la seva versió.⁴

A la seva tesi, David Rodríguez cita dues etapes en l'evolució del mite de Don Juan: la barroca —que aniria des de Tirso de Molina fins a l'obra de Mozart i Da Ponte—, i la romàntica. Aquesta primera etapa es caracteritzaria per la seva condemna del personatge titular i per codificar els personatges arquetípics del mite.⁵ És rellevant, però, matisar l'evolució del mite des dels seus orígens barrocs fins a finals del classicisme: a partir de la versió de Molière hi ha un desplaçament de la condemna més religiosa i teològica a una condemna social i filosòfica pròpia dels preludis de la Il·lustració. A l'obra de Molière, Dom Juan es caracteritza com un aristòcrata que, a través del raonament, intenta justificar la seva falta de responsabilitat social, i la figura del seu criat es converteix en un coprotagonista que fa de contrapès filosòfic i moral del seu amo.⁶ La influència de Molière es pot percebre amb claredat en el *Don Giovanni* de Mozart: la figura de Leporello, criat de Don Giovanni, és qui obre l'òpera lamentant la seva condició de servitud envers un amo que no el valora, i al llarg de la trama el veiem qüestionar les accions del protagonista envers les dones.⁷

En resum, el *Don Giovanni* de Mozart i Da Ponte se situa en un context marcat tant pel qüestionament progressiu de les jerarquies de l'Antic Règim com pel rol de l'òpera *buffa* dins d'aquest context polític. La reformulació del mite de Don Juan durant la Il·lustració desplaça l'accent de la condemna religiosa cap a una crítica de les relacions socials i dels abusos de poder, convertint l'obra en un reflex de les tensions polítiques i culturals de finals del s. XVIII.

4.1.2. La recepció romàntica i consolidació d'una tradició interpretativa

El pas del segle XVIII al XIX comporta un canvi en els ideals polítics i estètics que gira radicalment la manera de llegir *Don Giovanni*. Allà on el context il·lustrat mostra en el protagonista les tensions socials de l'Antic Règim i la desigualtat de poders, la sensibilitat romàntica comença a desenvolupar una fascinació pel protagonista com a individu.⁸

⁴Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», cap. 3.1 («Fuentes e influencias»).

⁵Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», 14; recull la distinció de Jean Massin, *Don Juan: Mythe littéraire et musical*.

⁶David Whitton, *Molière: Don Juan* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), cap. 1.1 («Molière and the legend of Don Juan»).

⁷Da Ponte, llibret de *Don Giovanni*, acte I, escena 1 i acte II, escena 1.

⁸Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», 247.

Aquest canvi en la manera d'entendre l'òpera *Don Giovanni* s'atribueix a l'escriptor alemany E. T. A. Hoffmann. En el seu relat, *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit* (*Don Juan. Una meravellosa història esdevinguda a un entusiasta viatger*), Hoffmann ofereix una nova interpretació de l'obra de Mozart, que presenta el protagonista com un esperit rebel i turbulent que persegueix un ideal inabastable, més enllà de la moral convencional. Dins d'aquest relat, es crea una interpretació radicalment diferent del personatge de Donna Anna: Hoffmann la converteix en la dona ideal destinada a redimir l'ànima de Don Giovanni, i l'intent de violació que pateix a l'inici de l'obra es presenta com un despertar sexual en ella.

«Ya llevo dicho que D.^a Ana es un personaje creado para contrastar con D. Juan, destinado á hacerle sentir el poder de una naturaleza divina y á arrancarle á la desesperación de sus estériles esfuerzos. [...] Sólo D. Juan era capaz de infundirle el sensual extravío, gracias al cual se echa en sus brazos y sucumbe á las malas artes del infierno.»⁹

La interpretació de Hoffmann es popularitza extensivament per Alemanya, i al llarg del s. XIX els intel·lectuals romàntics desenvolupen una forta fascinació per el *Don Giovanni* de Mozart¹⁰ que, ahora, es troba amb un problema: el text del llibret de Da Ponte i les convencions de l'òpera *buffa* no reflecteixen la visió romàntica del mite. Entre les diverses figures del romanticisme que analitzen i discuteixen l'obra es desenvolupa la noció que l'autenticitat de la música de Mozart està per sobre del llibret escrit per Da Ponte, i que les vertaderes intencions del compositor s'amaguen sota la superfície del text.¹¹ A nivell interpretatiu, veiem canvis importants que reflecteixen aquestes noves lectures: es fan adaptacions del llibret que redueixen o eliminen els elements més *buffos* i es retalla el final (percebut com una simple formalitat de l'òpera *buffa* a la qual Mozart va "cedir").¹² El qüestionament de la credibilitat de les dones és una conseqüència d'aquestes noves aportacions: per tal de convertir Don Giovanni —un noble de l'Antic Règim que abusa del seu poder i privilegi social— en una figura rebel i admirable, les seves paraules s'han de posar en dubte.¹³

El s. XX reformula, ahora que manté, aquestes interpretacions romàntiques. Kristi Brown-Montesano recull al seu llibre les perspectives de diversos musicòlegs i crítics des de principis fins a final del segle, de la qual podem extreure un patró general: Don Giovanni segueix despertant admiració i intriga, però ja no per ser una "ànima turmentada" (com

⁹E. T. A. Hoffmann, «Don Juan: Eine fabelhafte Begebenheit» (1813); trad. castellana consultada d'Edu Robsy, textos.info, 2021.

¹⁰Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», 247–248.

¹¹Lydia Goehr i Daniel Herwitz, eds., *The Don Giovanni Moment: Essays on Music, History, and Performance* (Nova York: Columbia University Press, 2006).

¹²Nikos Dontas, *Don Giovanni, a Serious Comic Opera* (2022).

¹³Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas* (Berkeley: University of California Press, 2007), cap. 1.

veiem en Hoffmann), sinó per ser un home obertament sexual que no es deixa domesticar per la moral imposada per la societat. Això comporta un gir psicoanalític important en com s'interpreten les dones de l'obra: el seu rebuig cap a Don Giovanni es llegeix en clau de repressió sexual, d'adhesió a una moral burgesa o d'histèria, i es dona per suposat el desig que el protagonista aparentment ha despertat en elles.¹⁴

A finals dels anys 90 i entrant als 2000, aquesta perspectiva es reflecteix en diverses produccions de *Regietheater*.¹⁵ Malgrat l'estètica trencadora i subversiva a nivell escènic, diverses produccions d'aquesta etapa, com la de Claus Guth (2008) o la de Calixto Bieito (2001), mantenen aquesta tradició interpretativa i la amplifiquen. És habitual, per exemple, que en aquestes produccions l'intent de violació de Donna Anna es mostri explícitament com una falsedat, reinterpretant-la com una manipuladora incapaç d'admetre la seva infidelitat al seu promès. Tot i sovint presentar-se com subversions del "moralisme" de l'obra, les dinàmiques reflectides reforcen idees patriarcals sobre la violència de gènere i la credibilitat de la víctima.¹⁶

Actualment, l'herència del romanticisme encara és present en la crítica, les representacions i la divulgació musical. Una producció actual que segueix la línia de les produccions esmentades és la de Kasper Holten (estrenada el 2014 al Royal Opera House), que porta més d'una dècada representant-se arreu del món.¹⁷ També és freqüent veure aquest llegat en el contingut divulgatiu a les xarxes socials, on sovint s'evita fer referència als abusos sexuals o de poder per part del protagonista, i s'utilitzen els tòpics del s. XIX i XX per descriure els personatges.¹⁸

4.1.3. La re-avaluació contemporània

El qüestionament de la lectura romàntica de *Don Giovanni* no és un fenomen homogeni, sinó un procés de deconstrucció que s'ha anat consolidant al llarg dels anys des de diversos àmbits i ha contribuït a revisar moltes de les interpretacions que havien dominat la recepció de l'obra durant els segles XIX i XX.

¹⁴Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 1–3; vegeu especialment pp. 12, 42–43 i 73.

¹⁵El terme *Regietheater* (literalment, «teatre de direcció» en alemany) designa la pràctica escènica en què el director disposa de llibertat creativa plena per modificar el context, l'època o el significat d'una obra, sense estar vinculat a les convencions de la posada en escena tradicional.

¹⁶«Donna Anna Wore a Short Skirt», *Likely Impossibilities* (blog), 7 d'octubre de 2011, <https://likelyimpossibilities.com/2011/10/donna-anna-wore-short-skirt.html>

¹⁷Michael Tanner, «Don Giovanni at His Unsexiest», *The Spectator*, 8 de febrer de 2014, <https://spectator.com/article/don-giovanni-at-his-unsexiest/>.

¹⁸«Don Giovanni: The Characters», *Glyndebourne*, consultat el 17 de juny de 2026, <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/explore-our-operas/explore-don-giovanni/don-giovanni-the-characters/>; i Mia Mandineau, «Don Giovanni – Long Story Short», vídeo, *OperaVision* (YouTube), 6 de novembre de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=Tjh9UCtx3Rk>.

D'una banda, la musicologia històricament informada ha insistit en la importància de comprendre l'òpera dins les convencions del *dramma giocoso* i de l'òpera *buffa* del segle XVIII, retornant al seu context de creació i examinant les convencions teatrals que l'emmarquen. Aquesta aproximació ha qüestionat, per una banda, les lectures romàntiques que presentaven Don Giovanni com una figura excepcional o tràgica desvinculada del context original de l'obra, i per l'altra, les pràctiques interpretatives introduïdes durant el s. XIX i principis del XX que alteraven el sentit original, com l'eliminació del sextet final o la fusió de versions Praga-Viena. Trobem aquesta perspectiva en la pràctica musical de directors com Nikolaus Harnoncourt¹⁹ o René Jacobs,²⁰ i també en musicòlegs com Mary Hunter²¹ o Ian Woodfield.²²

Paral·lelament, la musicologia feminista ha revisat la representació dels personatges femenins i les relacions de poder que articulen el drama. Aquestes lectures han prestat una atenció especial a les experiències de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina, així com a la manera com la tradició interpretativa ha condicionat la percepció de les seves accions, motivacions i testimonis. En aquest context, l'escena inicial de l'òpera ha estat objecte de noves interpretacions que llegeixen el conflicte entre Donna Anna i Don Giovanni des de la perspectiva de la violència sexual i de les desigualtats de poder vinculades al gènere i a la posició social dels personatges. En aquest camp, trobem estudis com els de Susan McClary (1991) o Kristi Brown-Montesano (2007),²³ la influència dels quals amplia l'estudi en clau de gènere de l'obra, sobretot a partir de la dècada dels 2010.²⁴

Més recentment, en especial a partir del moviment #MeToo (2017),²⁵ aquests debats han transcendit l'àmbit acadèmic i han tingut un impacte visible en la representació escènica de l'obra.²⁶ La sensibilitat contemporània envers qüestions com l'abús de poder, la violència

¹⁹Nikolaus Harnoncourt, *Diálogos sobre Mozart: reflexiones sobre la actualidad de la música*, trad. Jorge Seca (Barcelona: Acantilado, 2016); ed. original *Mozart-Dialoge* (Salzburg/Viena: Residenz Verlag, 2005).

²⁰Richard Wigmore, ressenya de Mozart, *Don Giovanni* (dir. René Jacobs), *Gramophone*, Awards Issue (núm. 13), 2007, <https://www.gramophone.co.uk/reviews/mozart-don-giovanni-10>.

²¹Mary Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment* (Princeton: Princeton University Press, 1999).

²²Woodfield, *The Vienna Don Giovanni*.

²³Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991); i Brown-Montesano, *Understanding the Women*.

²⁴Sarah Miller, «Reflections of the Don: Zerlina's Empowerment Narrative and the Inclusion of 'Per queste tue manine' in *Don Giovanni*» (tesi de màster, Butler University, 2018), <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/506>; i H. D. Morgan, «Don Giovanni's Avenging Women» (tesi de màster, Faculty of the VCA and Music, University of Melbourne, 2013).

²⁵Kristi Brown-Montesano, «Holding Don Giovanni Accountable», *Musicology Now*, 5 de desembre de 2017, <https://musicologynow.org/holding-don-giovanni-accountable/>.

²⁶Rebecca Franks, «Why Don Giovanni Needs the #MeToo Treatment», *The Times*, 2 de març de 2023,

sexual o la credibilitat de les víctimes ha afavorit noves aproximacions als personatges de *Don Giovanni*, abandonant el focus del cànon romàntic centrat en el protagonista. Sense ser una tendència uniforme, moltes produccions recents tendeixen a situar en primer pla les conseqüències de les seves accions i les experiències dels personatges que les pateixen, creant una espècie de retorn a la crítica de poders original des de la perspectiva moderna.²⁷

4.2. Les dones de Don Giovanni

Un dels principals textos que incorpora la musicologia feminista en l'estudi de *Don Giovanni*, i la font principal d'aquest treball, és el llibre *Understanding the Women of Mozart's Operas* (2007) de Kristi Brown-Montesano. L'autora desplaça l'enfocament tradicional, centrat en Don Giovanni, i explora les dones de l'òpera com a subjectes autònoms que naveguen per temes de poder, seducció i germanor. Aquesta exploració de les dones de l'obra consisteix, també, en una revisió de les fonts, els antecedents i la trajectòria històrica de l'òpera focalitzada en com cada dona ha estat percebuda i representada per la musicologia, la interpretació i la crítica. Aquest apartat sintetitza els punts principals de la seva anàlisi.

4.2.1. Zerlina

Zerlina és la jove pagesa que Don Giovanni es proposa seduir en el seu dia de noces. Correspon a l'arquetip de la *soubrette*: una jove de classe humil, vivaç i amb iniciativa que l'òpera buffa hereta de la *commedia dell'arte*. És alhora una categoria dramàtica i vocal, caracteritzada també pel tipus d'escriptura musical que se li assigna: estructures senzilles, estils pastorals i línies vocals lleugeres dins d'una *tessitura* de soprano més central.²⁸ A l'òpera buffa del s. XVIII, el rol de la *soubrette* sol jugar amb la subversió de rols socials i de gènere: la *soubrette* sovint aconsegueix transcendir el seu condicionament de servitud o submissió a través de la manipulació, les estratègies o les disfresses, tot i que aquesta reversió acostuma a ser temporal i no representa un canvi complet en les dinàmiques socials.²⁹ És interessant situar Zerlina dins d'aquest context, ja que permet observar com navega per les tensions socials i personals en què es troba des de les convencions de l'òpera del s. XVIII.

<https://www.thetimes.com/culture/classical-opera/article/don-giovanni-is-like-a-metoo-catalogue-q5jdgs9l0>.

²⁷Hedy Weiss, «Stunning 'Don Giovanni' Surprisingly Ideal Fit for #MeToo Era», *WTTW News*, 15 de novembre de 2019, <https://news.wttw.com/2019/11/15/stunning-don-giovanni-surprisingly-ideal-fit-metoo-era>; Ila Schrecker, «Don Giovanni's #MeToo Problem», *On Wisconsin*, estiu de 2022, <https://onwisconsin.uwalumni.com/don-giovannis-metoo-problem/>; i Sophia E. Masullo, «The Donna Anna Problem», *Medium*, 23 de gener de 2025, <https://medium.com/@s.e.masullo/the-donna-anna-problem-b2a02b670b2c>.

²⁸Jennifer Gillis, «The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th and 19th Century Opera Buffa and Singspiel» (DMA document, University of Oklahoma, 2018), 8–11 i 11–14.

²⁹Gillis, «The Soubrette Character», 38.

La recepció posterior, segons observa Brown-Montesano, va tendir a interpretar Zerlina com una «dona natural», alliberada de la moralitat convencional i guiada per l'instint i el desig.

«És simplement una pagesa intacta amb un temperament vivaç, gràcia natural i, sobretot, instints saludables. Aquests governen tots els seus sentiments i accions [...]; és aquest impuls ingènuament sensual el que la fa caure en el parany de Don Giovanni i després tornar a Masetto.»³⁰

Des d'aquesta perspectiva, el seu «rendiment» a «Là ci darem la mano» es llegeix com una atracció inevitable cap a Don Giovanni, aïllada del context de desigualtat social, i el seu rebuig posterior al noble es representa com una continuació del joc amorós. Aquest aparent alliberament sexual de Zerlina implica, paradoxalment, que el seu «no» a les insinuacions de Don Giovanni mai pugui significar realment «no».³¹

La lectura proposada per Brown-Montesano recupera la dimensió de classe i l'agència del personatge: la diferència d'estatus entre Zerlina i Don Giovanni no és un element secundari, sinó un rol social que la condiciona, i les seves decisions dins d'aquesta dinàmica mostren capacitat de maniobra i adaptabilitat, més que una rendició davant l'instint. Això no exclou que inicialment pugui sentir-se atreta per la posició social de Don Giovanni, però aquesta atracció conviu amb una situació de desigualtat que en condiciona la resposta.³² Al mateix temps, l'autora destaca l'evolució del personatge, que passa de ser objecte de la manipulació de Don Giovanni a intervenir de manera cada vegada més activa en l'acció dramàtica. En aquest sentit, la inclusió del duet entre Zerlina i Leporello de la versió vienesa reforça una lectura del personatge que posa l'accent en la seva capacitat d'actuació més que no pas en la seva passivitat.³³

4.2.2. Donna Elvira

Donna Elvira correspon al rol de la dona abandonada, una figura arquetípica del mite de Don Juan, que al llarg de la història es dedica a perseguir-lo i, sovint, prova de reconduir-lo moralment.³⁴ El seu personatge se situa dins la categoria *mezzo carattere*, categoria que també comparteix Don Giovanni, un punt intermedi entre el registre còmic i el seriós característic de l'òpera buffa del s. XVIII. Aquest registre intermig habitualment representa personatges de les classes socials mitjanes de l'època, com mercaders o figures administratives, però en el cas de Donna Elvira i del propi Don Giovanni aquest punt de

³⁰Hermann Abert, *Mozart's Don Giovanni*, trad. Peter Gellhorn (1976), citat a Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 3, 73.

³¹Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 3, 73–78.

³²Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 3, 66–69.

³³Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 3, 78–80; i Miller, «Reflections of the Don».

³⁴Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», 241–242.

dualitat és un altre: els dos són aristòcrates que no acaben de complir o encaixar en els ideals de la noblesa.³⁵

La tradició operística ha interpretat la dualitat inherent en el personatge de Donna Elvira com un binarisme estricte entre veritat i mentida.

«L'enigmàtica Elvira ocupa el terreny intermedi ambivalent en el temperament, tal com ho fa en termes purament musicals [...]. Aquí tenim una dona que ja ha sucumbit a la temptació [...], negant el mateix plaer a una altra, i ho fa amb una severitat arcaica formal. Les paraules mostren una hostilitat exagerada i histriònica [...]. El to de l'esclat és producte de la passió d'Elvira i no de les circumstàncies en què troba Zerlina. De fet, la naturalesa inquebrantable de la seva passió converteix Elvira en un objectiu per al negoci còmic de l'òpera.»³⁶

L'Elvira del primer acte, que vol castigar Don Giovanni pel mal que li va fer, es llegeix com una persona excessiva o ridícula, identificant el seu discurs com a moralitzador i el seu estil musical com una forma d'afectació o d'autoengany. En canvi, l'Elvira del segon acte, especialment en els moments en què reconeix que continua estimant Don Giovanni, és considerada la seva faceta més sincera i autèntica.³⁷ Aquesta lectura tendeix a entendre les diferents actituds del personatge com a incompatibles entre si, de manera que la dona que denuncia Don Giovanni és només una màscara de la dona que encara l'estima.

Brown-Montesano qüestiona aquesta interpretació i proposa entendre les dues dimensions del personatge com a complementàries, no com una contradicció. Aquesta lectura no ignora els elements buffos de les escenes que comparteix amb Don Giovanni i Leporello, però permet entendre el personatge com una figura de protecció i solidaritat femenina, i entén el seu caràcter «incoherent» com una mostra de la seva humanitat.³⁸

4.2.3. Donna Anna

Donna Anna és la filla del Commendatore, i el primer personatge que veiem en escena. A la primera escena, la veiem perseguint Don Giovanni que, disfressat, s'ha infiltrat a la seva habitació. En sentir els seus crits d'ajuda, el seu pare apareix per enfrontar-se a Don Giovanni, que el fereix mortalment. Quan Donna Anna retorna, acompanyada del seu promès Don Ottavio, descobreix el cadàver del seu pare i fa prometre a Don Ottavio que venjarà la seva mort. El personatge de Donna Anna, que també és una figura habitual del mite de Don Juan, correspon a la *parte seria* de l'òpera.³⁹ És l'arquetip característic dels

³⁵Hunter, *The Culture of Opera Buffa*, 65.

³⁶Andrew Steptoe, *The Mozart–Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 201, citat a Brown-Montesano, *Understanding the Women*, 42.

³⁷Brown-Montesano, *Understanding the Women*, 47–48.

³⁸Brown-Montesano, *Understanding the Women*, 56 i 60.

³⁹Rodríguez Rivada, «El mito de Don Juan», 241.

personatges més nobles i elevats en l'òpera del s. XVIII, que solen utilitzar un llenguatge més metafòric, moralitzador i impersonal, fins i tot en moments d'alta expressió emocional.⁴⁰

Com ja hem vist anteriorment, E. T. A. Hoffmann va ser qui va introduir i popularitzar la interpretació romàntica del *Don Giovanni* de Mozart, que sosté que Donna Anna està secretament enamorada de Don Giovanni i que la seva narració sobre l'intent de violació per part d'ell és un engany per no admetre la seva culpa davant Don Ottavio.⁴¹ Tot i que en el seu relat Hoffmann la retrata com una dona d'ànima pura, capaç de redimir Don Giovanni —un arquetip propi del Don Juan romàntic⁴²—, a partir de mitjan s. XX es comença a interpretar Donna Anna de manera més negativa:

«Anna és una dama espanyola de classe alta que té el protocol on haurien de residir els seus sentiments i cervell. El deure i l'honor són la seva consigna [sic]. Envers tots els seus congèneres presenta una personalitat fredament correcta. Si estima el seu pare és perquè la Bíblia li ho va dir. La seva ira censoradora contra els altres és un tret juvenil. Tots els homes, per a ella, són bèsties, i seria beneficis per al seu creixement personal si hagués estat violada agradablement per Don Juan.»⁴³

Tot i que aquesta cita en concret, de William Mann, pot destacar per l'agressivitat del seu llenguatge (i per la poca fidelitat al text de l'òpera), reflecteix com la lectura del personatge de Donna Anna ha canviat radicalment des del romanticisme: la falsedat o ambigüitat sobre l'intent de violació es converteixen en una suposició indiscutida i, a mesura que els ideals romàntics de puresa femenina perden força, es comença a interpretar com una dona freda, manipuladora i reprimida, incapaç de reconèixer el seu desig per un home sexualment poderós com Don Giovanni.⁴⁴

Brown-Montesano posa en dubte aquesta narrativa de l'«evident» ambigüitat o falsedat de Donna Anna, recolzant-se en el llibret, la música i els precedents històrics del personatge. Tot i que en l'actualitat segueix perdurant la idea de la falsedat de Donna Anna, aquesta tendència s'ha anat discutint durant els darrers anys⁴⁵ i és més habitual veure produccions de l'obra que parlen explícitament de violació.⁴⁶

⁴⁰Hunter, *The Culture of Opera Buffa*, 137.

⁴¹Hoffmann, «Don Juan».

⁴²Per exemple, Doña Inés a *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla.

⁴³William Mann, *The Operas of Mozart* (Londres: Cassell, 1977), 468, citat a Brown-Montesano, *Understanding the Women*.

⁴⁴Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 1, 10–13.

⁴⁵«Donna Anna Wore a Short Skirt», *Likely Impossibilities*; i Katharine Dain, «On Ambiguity, Donna Anna, and Growing Up», 10 de maig de 2019, <https://www.katharinedain.com/on-ambiguity-donna-anna-and-growing-up/>.

⁴⁶Peter McCallum, «Dark, Unflinching Production Unmasks Serial Rapist Don Giovanni», *The Sydney Morning Herald*, 6 de gener de 2023, <https://www.smh.com.au/culture/opera/dark-unflinching-production-unmasks-serial-rapist-don-giovanni-20230106-p5cavc.html>.

5. Anàlisi de la producció (Opera Ballet Vlaanderen, 2025–26)

5. Anàlisi de la producció (Opera Ballet Vlaanderen, 2025–26)

5.1. Anàlisi de Zerlina

El recorregut de Zerlina al llarg de la producció va d'una situació de poder desigual a una situació en què exerceix control i iniciativa. Les dues escenes seleccionades —els duets «Là ci darem la mano» i «Per queste tue manine»— no s'analitzen de manera aïllada, sinó com els dos extrems d'un mateix arc dramàtic en què es posen en joc la classe social, la sexualitat i el poder.

5.1.1 Recitatiu i duet «Alfin siam liberati... Là ci darem la mano» (acte I)

El duet «Là ci darem la mano»⁴⁷ se situa en el moment en què Don Giovanni ha aconseguit pràcticament aïllar Zerlina de Masetto, i inicia una estratègia de seducció articulada al voltant d'un element concret: les seves mans. Brown-Montesano anomena aquest element «l'estratègia manine», que parteix de la idea que les mans d'una dona determinen el seu estatus social i són senyal de la seva bellesa. Es tracta d'un motiu recurrent en la literatura del barroc i el classicisme, i es troba també en les versions anteriors del mite de Don Juan.⁴⁸ En aquest duet i el seu recitatiu previ, la suposada delicadesa de les mans de Zerlina és l'argument amb què Don Giovanni la persuadeix que no està feta per ser pagesa i que la seva bellesa mereix un estatus més alt.

L'asimetria entre els dos personatges es fa visible des de l'inici del recitatiu. Zerlina es mostra pensativa i molesta per la sortida enfurismada de Masetto, mentre que Don Giovanni té un posat segur i relaxat, en control de la situació. Al llarg de l'escena, jugarà l'estratègia de desviar les seves preocupacions i protestes i de convèncer-la, a través d'aquesta mateixa desviació, que finalment s'hi acosti. La interpretació del recitatiu es recolza en la manera com està escrit: és Don Giovanni qui té la gran majoria de les frases i Zerlina es limita a respondre, de manera que la desigualtat de poder queda inscrita en la mateixa distribució del text.

A nivell vocal, aquesta asimetria també es veu reflectida: el volum i la projecció vocal de Don Giovanni són clars i constants, no hi ha canvis evidents en les dinàmiques ni en la seva expressivitat vocal, cosa que fa que la veu de Zerlina quedi tapada en diversos moments del

⁴⁷Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, dir. escènica de Tom Goossens, dir. musical de Francesco Corti, Opera Ballet Vlaanderen, temporada 2025–26, enregistrament en vídeo publicat per Opera Ballet Vlaanderen, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=FMnrIGL_07k, 39:17–44:30 («Là ci darem la mano»).

⁴⁸Kristi Brown-Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas* (Berkeley: University of California Press, 2007), 62–63.

duet.⁴⁹ Per contra, la projecció vocal de Zerlina té una qualitat tremolosa i el seu fraseig és cohibit, i sovint perd força i volum quan acaba una frase.⁵⁰

La posada en escena reforça aquesta lectura per mitjà del vestuari i d'un joc d'objectes que reapareixerà al llarg de la producció. Zerlina apareix amb una armilla i una corbata, peces tradicionalment masculines (que fan joc amb el vestuari de Masetto, vestit «de núvia»); duu a les mans una ampolla de vi de la celebració de noces i un vel que Masetto havia deixat anar en l'escena anterior («Ho capito, signor sì»), quan marxa resignat davant l'amenaça de Don Giovanni.⁵¹ Tots dos elements —l'ampolla i el vel— funcionen com a objectes als quals Zerlina s'aferra.

El desenvolupament del duet es fa a través d'una coreografia al voltant d'aquests objectes. Durant la segona repetició del tema principal, Don Giovanni estira el vel que Zerlina sosté («Partiam, ben mio, da qui» — «Ma può burlarmi ancor» — «Vieni, mio bel diletto» — «Mi fa pietà Masetto») i acaba aconseguint treure'l-hi de les mans («lo cangierò tua sorte» — «Presto non son più forte»). A la secció final, Zerlina deixa anar l'ampolla i s'acosta amb curiositat cap a ell, mentre Don Giovanni reté el vel: aquest gest constitueix el seu triomf.

5.1.2 Duet «Per queste tue manine» (acte II)

El segon duet, «Per queste tue manine»⁵², ens ofereix la imatge inversa d'aquest mateix motiu. Contextualment, l'escena ve precedida del sextet en què Leporello —que s'havia intercanviat la roba amb Don Giovanni, per ordre seu— revela als altres personatges que ell no és el «traïdor» a qui busquen i demana clemència. La disculpa no els convenç, ja que el continuen veient com un còmplice, i Zerlina, en particular, creu que ha estat ell qui ha ferit Masetto, quan en realitat ha estat Don Giovanni amb la roba intercanviada. Leporello fuig i Zerlina el persegueix.⁵³

La primera frase del duet invoca un retorn a l'estratègia manine: com feia Don Giovanni a «Là ci darem la mano», Leporello recorre a la suposada delicadesa de les mans de Zerlina per intentar convèncer-la (que el deixi anar, en aquest cas). Aquí, però, l'estratègia no funciona, i la dinàmica de poder queda subvertida: és ella qui controla la situació.

Aquesta escena s'introdueix en la versió de Viena (1788) i històricament s'ha exclòs de la pràctica interpretativa de l'obra, amb poques excepcions, a favor d'una versió mixta que conserva tant «Il mio tesoro», ària de Don Ottavio procedent de la versió de Praga, com «Mi

⁴⁹Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 43:33 (secció «Allegro» del duet).

⁵⁰Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 42:30 («non son più forte»).

⁵¹Lorenzo Da Ponte, llibret de *Don Giovanni*, música de Wolfgang Amadeus Mozart (1787), acte I, escena 8 («Masetto, guarda ben, ti pentirai»).

⁵²Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 2:07:22–2:09:55 («Per queste tue manine»).

⁵³Da Ponte, llibret de *Don Giovanni*, acte II, escenes 7–9.

tradí quell'alma ingrata», ària de Donna Elvira de la versió de Viena.⁵⁴ Una justificació habitual d'aquesta omisió és que el duet resulta massa buffo i poc interessant musicalment.⁵⁵ Tanmateix, encara que la dinàmica de l'escena sigui efectivament pròpia de l'òpera buffa —la subversió de rols entre el *basso buffo* i la *soubrette* és un recurs habitual del gènere al segle XVIII—⁵⁶, la seva inclusió pot afegir un valor narratiu més enllà del component còmic, en la mesura que mostra el desenvolupament del personatge de Zerlina.

Cal tenir en compte que la versió interpretada en aquesta producció ha estat escurçada, probablement per raons de durada, atès que *Don Giovanni* no acostuma a representar-se amb totes les escenes (s'inclou «Il mio tesoro», l'única ària retallada en el *Don Giovanni* de Viena⁵⁷). El retall, però, no comporta cap pèrdua d'informació rellevant, ja que la part omesa correspon a una repetició sencera de la secció B.

L'escenografia estableix una continuïtat amb el primer duet. Zerlina amenaça Leporello amb una ampolla de vi trencada —al llibret es tracta d'una navalla—⁵⁸, la mateixa que duia durant la celebració de noces i a «Là ci darem la mano», on encara apareixia intacta. També retorna el vel de núvia, que Zerlina utilitza per lligar Leporello, de manera que els objectes que abans funcionaven com a refugi passen a ser armes en mans seves.

La violència del duet no es resol de manera teatralment exagerada. La interpretació evita la caricatura habitual que redueix l'escena a un episodi purament absurd⁵⁹, però tampoc no la pren en un sentit tan literal que arribi a la brutalitat: deixa clar que el llenguatge més violent de Zerlina és figuratiu i que no comporta cap perill real per a la vida de Leporello, ja que la seva intenció és capturar-lo per evitar que torni a escapar. D'aquesta manera, la posada en escena manté l'element còmic sense renunciar a prendre's seriosament tots dos personatges, que en certa manera comparteixen la condició de víctimes: Leporello ha estat capturat a conseqüència de les accions de Don Giovanni, i Zerlina i Masetto han estat agredits (en contextos diferents) per ell.

⁵⁴Sarah Miller, «Reflections of the Don: Zerlina's Empowerment Narrative and the Inclusion of 'Per queste tue manine' in *Don Giovanni*» (tesi de màster, Butler University, 2018), <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/506>.

⁵⁵Per a aquesta valoració crítica, vegeu Eric Blom, «The Problem of '*Don Giovanni*'», *Music & Letters* 13, núm. 4 (1932): 381–90, <http://www.jstor.org/stable/728262>, que descriu el duet com una successió de fórmules musicals escrites de pressa; i Miller, «Reflections of the Don», 49.

⁵⁶Jennifer Gillis, «The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th and 19th Century Opera Buffa and Singspiel» (DMA document, University of Oklahoma, 2018), 38–41 («Transcending Social Stratification and Patriarchal Structures»).

⁵⁷Ian Woodfield, *The Vienna Don Giovanni* (Woodbridge: Boydell Press, 2010), xvi (secció «Plot Summary»).

⁵⁸Da Ponte, llibret de *Don Giovanni*, acte II, escena 10 (Zerlina amenaça Leporello amb una navalla, «rasoio»).

⁵⁹Miller, «Reflections of the Don», 49–50.

Com abans, el tractament vocal dels dos personatges reforça l'acció dramàtica. Les frases de Zerlina, ràpides i àgils, es canten lleugeres, mantenint un legato, amb una continuïtat de la línia que subratlla el seu caràcter divertit, actiu i segur. Leporello, en canvi, emfatitza les pauses entre paraules i articula el text amb petits cops que en transmeten la inseguretat.⁶⁰ El contrast entre la satisfacció de Zerlina —que per fi pot exercir poder sobre un home⁶¹— i el neguit de Leporello articula el sentit interpretatiu de l'escena.

Aquesta lectura connecta amb la proposta de Sarah Miller, que interpreta la inclusió del duet com un arc narratiu en què Zerlina passa de ser el personatge més vulnerable de l'obra —en la intersecció entre classe i gènere— a trobar la seva pròpia agència dins d'aquest mateix sistema.⁶² Aplicada a aquesta producció, la idea es comprova en el recorregut de Zerlina entre els dos duets: de l'asimetria de «Là ci darem la mano» al control que exerceix a «Per queste tue manine».

5.2 Anàlisi de Donna Elvira

L'arc de Donna Elvira recorre el camí invers al de Zerlina: de la dona que rescata a la dona vulnerable. Aquest desplaçament no comporta cap pèrdua de complexitat ni de força dramàtica, sinó que dóna al personatge la serietat que tradicionalment no se li ha permès.

5.2.1 Ària «Ah, fuggi il traditor» (acte I)

«Ah, fuggi il traditor»⁶³ se situa en el moment en què Don Giovanni ha aconseguit pràcticament seduir Zerlina i Donna Elvira hi irromp per posar-hi fre. Des d'una perspectiva de classe i gènere, l'escena és significativa, ja que Elvira no té cap obligació d'ajudar una noia de classe baixa ni d'oferir-li tanta cura i sinceritat; el contrast es fa evident si es compara amb altres versions del mite, com la de Gazzaniga, en què Donna Elvira adopta una actitud obertament gelosa envers la jove pagesa.⁶⁴

Aquesta faceta més dura d'Elvira envers Don Giovanni s'ha llegit sovint com una simple caricatura d'histèria i moralisme, la d'una dona que pretén impedir el plaer de les altres mentre nega el seu propi desig.⁶⁵ Aquesta lectura es projecta habitualment en la interpretació d'aquesta ària: tot i que textualment Zerlina creu el que Elvira li explica, és

⁶⁰Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), a partir de 2:09:03 (contrast entre Zerlina i Leporello).

⁶¹Da Ponte, llibret de *Don Giovanni*, acte II escena 10a («Così, cogli uomini, così si fa»).

⁶²Miller, «Reflections of the Don», cap. 5 (conclusions), 57–61.

⁶³Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 45:21–46:28 («Ah, fuggi il traditor»).

⁶⁴Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 2, 37.

⁶⁵Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 2, 41–43.

habitual representar l'ària amb una Zerlina que continua preferint Don Giovanni, cosa que acaba validant la imatge de la dona irracional.⁶⁶

L'anàlisi musical ha sostingut aquesta perspectiva apuntant a l'ús de l'*stile antico*. L'estil «arcaic» d'aquesta ària, en contrast amb el de la resta de l'obra, s'ha interpretat com una forma de burla del personatge.⁶⁷ Tanmateix, per peculiar que aquest estil resulti en una òpera de finals del segle XVIII, el resultat narratiu dóna la raó a Elvira: Zerlina hi diposita la seva confiança i totes dues marxen, deixant enrere Don Giovanni.

En aquesta producció, Donna Elvira estableix dues dinàmiques vocals diferenciades: és suau i curiosa amb Zerlina, i autoritativa —però no còmicament agressiva— amb Don Giovanni.⁶⁸ Les coloratures ascendents del final de l'ària funcionen com una mena d'advertència cap a ell, abans d'endur-se la jove amb ella. L'estil antic de l'ària, en aquest context, reforça la seva autoritat, en lloc de ridiculitzar-la.

La posada en escena, a més, manté la continuïtat del joc d'objectes iniciat al duet anterior: Zerlina torna a agafar l'ampolla, Don Giovanni vol quedar-se el vel, i és Donna Elvira qui l'hi pren de les mans per retornar-lo a Zerlina i emportar-se-la. Aquest gest concreta l'actitud empàtica i protectora d'Elvira cap a Zerlina.

5.2.2 Recitatiu i ària «In quali eccessi, o numi... Mi tradì quell'alma ingrata» (acte II)

«Mi tradì quell'alma ingrata»⁶⁹ es va afegir a la versió de Viena (maig de 1788) i no figurava a la versió original. Pertany, doncs, a la mateixa versió que el duet «Per queste tue manine», però amb una diferència significativa de recepció: mentre que aquesta ària de Donna Elvira s'ha incorporat de manera habitual a les produccions de l'obra, el duet de Zerlina i Leporello i els recitatius que el segueixen s'han eliminat en la majoria de casos.

Que aquesta producció reculli aquell material té conseqüències directes sobre el sentit de l'ària. En l'escena que precedeix el recitatiu acompanyat de Donna Elvira, Masetto explica que, mentre Zerlina capturava Leporello, ha sentit els crits d'una noia, hi ha acudit i ha vist Don Giovanni fugint. Aquesta informació és el detonant que motiva el solo d'Elvira; en retallar-se del cànon interpretatiu, però, es perd un context que aquí es recupera.⁷⁰ En la manera com l'obra se sol representar —la versió mixta de Praga i Viena—, l'escena se situa després d'«Il mio tesoro» de Don Ottavio, aria procedent de la versió de Praga, i no queda prou justificat per què Donna Elvira canta aquesta ària en aquest punt de l'acció.

⁶⁶Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 2, 36–37.

⁶⁷Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 2, 42.

⁶⁸Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 45:53–45:58.

⁶⁹Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 2:11:39–2:18:13.

⁷⁰Da Ponte, llibret de *Don Giovanni*, acte II, escena 10c.

La recuperació d'aquest recitatiu previ justifica també la presència de Zerlina en l'escenografia, tot i que el llibret indiqui que ella i Masetto marxen junts a buscar Don Ottavio i que Donna Elvira queda sola a l'escenari, en aquesta producció és només ell qui marxa. Aquesta presència és rellevant per dos motius: d'una banda, reforça la lectura d'Elvira com a figura de solidaritat envers les altres dones; de l'altra, inverteix la dinàmica de la seva primera ària, ja que, si abans era una Elvira més valenta qui rescatava Zerlina, ara és una Zerlina més segura qui dóna suport a una Elvira vulnerable.

La interpretació delimita amb claredat la narrativa del recitatiu i de l'ària. La primera part del recitatiu, «In quali eccessi, o numi», comença amb l'Elvira més dura, semblant al primer acte, que busca justícia en adonar-se de la traïció. A partir d'aquí, l'expressió es va estovant: la frase «Misera Elvira» marca el pas cap a la faceta més vulnerable, acompanyada del gest d'agafar el vel de núvia de Zerlina i portar-se'l al pit. El text es converteix en una reflexió en veu alta, en què Elvira ja no s'adreça a Zerlina sinó a ella mateixa, mentre Zerlina, que no gosa interrompre-la, es limita a observar-la.

La interpretació aprofita l'oscil·lació constant de l'estructura de rondó de l'ària. En el primer ritornello, Elvira passa del capficament a centrar-se de nou en el present i en Zerlina, a qui s'adreça directament; en repetir l'última frase, però, s'allunya altre cop d'ella i torna a recloure's en si mateixa. Les repeticions recurrents funcionen com un bucle mental que es reproduïx una vegada i una altra.

La secció central —«Quando sento il mio tormento...»— s'interpreta com una espiral de pensaments contradictoris, en què la variació de les dinàmiques i del fraseig, acompanyada d'una gesticulació molt marcada, fa perceptible el monòleg intern. En l'última represa del ritornello, Donna Elvira torna cap a Zerlina, encara que no acaba de quedar-se al seu costat.⁷¹

Quan arriba la secció final, que repeteix la frase «ma tradita e abbandonata, provo ancor per lui pietà», afegint coloratures i adorns melòdics més complexos, és quan Donna Elvira s'aferra finalment a Zerlina i l'abraça. En l'última frase musical deixa d'abraçar-la, sense apartar-se'n, i un crescendo molt marcat acompanya la línia ascendent de la melodia, resolent el bucle constant en una declaració ferma.

5.3 Anàlisi de Donna Anna

En el cas de Donna Anna, el recorregut va d'una explosió emocional en reviure el seu trauma a l'admissió de la pròpia vulnerabilitat, i la producció el construeix tant a través de la interpretació vocal com d'un element escenogràfic recurrent: l'escala per on, a l'inici de

⁷¹Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 2:17:10.

l'obra, puja el Commendatore i la presència de la qual es manté visible al llarg de la producció.

5.3.1 Recitatiu i ària «Don Ottavio, son morta... Or sai chi l'onore» (acte I)

«Or sai chi l'onore»⁷² se situa en el moment en què Donna Anna descobreix que Don Giovanni és qui ha intentat violar-la i ha matat el seu pare; el recitatiu i l'ària expressen aquest descobriment, alhora que ella narra a Don Ottavio, el seu promès, què va passar. En la posada en escena, Donna Anna s'aferra a l'escala durant la primera secció de l'ària, i al final hi apareix el Commendatore, que baixa per l'escala en el moment en què ella reclama venjança («vendetta ti chiedo, la chiede il tuo cor»).

La interpretació és emocionalment intensa des de l'inici del recitatiu fins al final de l'ària. Hi ha un aprofitament clar de la descriptivitat del recitatiu per construir una lectura molt viva, en què Donna Anna narra l'experiència de l'agressió a Don Ottavio gairebé com si la tornés a viure.⁷³ Aquesta intensitat no s'atura fins que acaba l'ària, moment en què Donna Anna s'asseu de nou al costat de Don Ottavio, acota el cap i es torna a tancar en si mateixa; el recitatiu i l'ària funcionen, per tant, com l'explosió emocional d'un personatge que fins llavors s'havia mostrat emocionalment contingut i que, un cop s'ha expressat, es torna a tancar.

Aquesta decisió interpretativa incideix directament en una de les lectures tradicionals del personatge. La fredor emocional que sovint s'ha atribuït a Donna Anna⁷⁴ no s'hi presenta com un possible índex de falsedat, sinó al contrari: és la seva vulnerabilitat la que la porta a tancar-se davant Don Ottavio, fins que esclata en el moment en què ja no pot contenir-se, un cop descobreix la identitat de l'agressor i assassí del seu pare. Les variacions i els adorns vocals afegits reforcen aquesta vulnerabilitat i la intensitat emocional del personatge.⁷⁵

D'aquesta manera, la interpretació s'allunya de la lectura més literal de l'«ària de venjança»: no mostra una ira pura, sinó una barreja intensa d'emocions en què la fragilitat es fa visible, cosa que confereix a Donna Anna una complexitat emocional que no se li acostuma a reconèixer.

5.3.2 Recitatiu i ària «Crudele?... Non mi dir» (acte II)

«Non mi dir»⁷⁶ desplega el recorregut de Donna Anna sobre el mateix element escenogràfic de l'escala, que és centre del moviment del personatge durant tota l'escena. Donna Anna

⁷²Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 52:34–59:00 («Or sai chi l'onore»).

⁷³Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 53:42–55:18 (narració de l'intent de violació).

⁷⁴Brown-Montesano, *Understanding the Women*, cap. 1, 1–33.

⁷⁵Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), cap a 58:05 (variació afegida mentre Donna Anna s'allunya de Don Ottavio).

⁷⁶Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 2:28:05–2:35:03.

comença el recitatiu de genolls a terra, aferrada a l'escala; respon «Crudele? Ah no, mio bene» quan Don Ottavio l'anomena cruel i, en entrar l'acompanyament orquestral, s'aixeca sense deixar-la anar («Troppo mi spiace»). A «Ma il mondo, oh dio» puja sobre l'escala i s'hi aferra amb força, i en les últimes frases del recitatiu en baixa pel costat oposat al de Don Ottavio.

Es crea una tensió escènica: Don Ottavio intenta col·locar la tapa que cobreix l'obertura de l'escala —el forat per on mor el Commendatore—, i Donna Anna s'hi nega, just abans que entri l'acompanyament de l'ària.⁷⁷

L'ària comença amb Donna Anna i Don Ottavio asseguts en costats oposats, separats per l'escala. En la segona secció musical del *Larghetto*, «calma, calma il tuo tormento», Donna Anna torna a aixecar-se i a aferrar-se a l'escala, des d'on canta la resta de la secció, i només en baixa en l'última frase («non vuol ch'io mora»). Quan entra la introducció orquestral de la secció final, l'*allegro moderato*, Donna Anna mira per fi Don Ottavio i li indica que ara sí que vol tancar el forat del terra.⁷⁸

En aquesta darrera secció, mentre Donna Anna s'aixeca i canta i Don Ottavio torna a seure al seu costat per observar-la, al fons apareix una parella d'enamorats, vestits de blanc en contrast amb els colors foscos de Donna Anna i Don Ottavio («Forse un giorno il cielo ancora sentirà pietà di me»). Donna Anna canta el passatge de coloratures agenollada a terra i mirant a l'horitzó, com una súplica o un res, i s'aixeca finalment a «il cielo un giorno sentirà pietà di me» per tancar l'ària dreta, en una declaració final. Un cop ha acabat de cantar, es gira buscant Don Ottavio, però no s'hi acaba d'acostar i marxa sense ell.

⁷⁷Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 2:29:46.

⁷⁸Mozart, *Don Giovanni* (Opera Ballet Vlaanderen), 2:33:11.

6. Conclusions

Aquest treball es plantejava com una producció contemporània de *Don Giovanni* construeix els personatges de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina, i com aquesta construcció dialoga amb la musicologia de gènere i s'allunya de les tradicions interpretatives del segle XIX i del segle XX. L'anàlisi de la producció d'Opera Ballet Vlaanderen (2025–2026) mostra que els tres personatges incideixen en el desenvolupament dramàtic de l'obra, més enllà de les funcions subordinades que els ha assignat sovint la tradició.

El treball respon a les preguntes de recerca a través dels dos blocs: per una banda, el recorregut historiogràfic permet establir com la recepció de *Don Giovanni* ha condicionat la lectura dels personatges femenins al llarg del temps; per l'altra, l'anàlisi de la producció parteix d'aquest punt i adopta la musicologia de gènere com a marc analític. Des d'aquest marc, i en contrast amb les tradicions interpretatives del segle XIX i del segle XX, la producció situa el conflicte dramàtic en les relacions de poder i mostra Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina com a personatges amb complexitat dramàtica i autonomia pròpia.

El treball presenta, però, una limitació: les conclusions es basen en l'anàlisi d'una única producció. Per aquest motiu, els resultats no poden atribuir-se al conjunt de les posades en escena contemporànies de *Don Giovanni*, sinó que reflecteixen una tendència interpretativa concreta.

Aquesta investigació obre una línia de recerca que mereix un desenvolupament propi: aplicar el mateix doble enfocament d'aquest treball —reconstrucció historiogràfica i anàlisi escènica— a les masculinitats de l'obra. La història interpretativa que va condicionar la percepció de Donna Anna, Donna Elvira i Zerlina va modelar també la figura de *Don Giovanni* i els rols de Don Ottavio, Masetto i Leporello. Incorporar-los a l'anàlisi permetria llegir el sistema de relacions de gènere de l'obra en la seva totalitat.

7. Bibliografia

- Abert, Hermann. *Mozart's Don Giovanni*. Traduït per Peter Gellhorn. 1976.
- Blom, Eric. «The Problem of 'Don Giovanni'». *Music & Letters* 13, núm. 4 (1932): 381–90. <http://www.jstor.org/stable/728262>.
- Brown-Montesano, Kristi. «Holding Don Giovanni Accountable». *Musicology Now*, 5 de desembre de 2017. <https://musicologynow.org/holding-don-giovanni-accountable/>.
- Brown-Montesano, Kristi. *Understanding the Women of Mozart's Operas*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- Da Ponte, Lorenzo. Llibret de *Don Giovanni*. Música de Wolfgang Amadeus Mozart. 1787.
- Dain, Katharine. «On Ambiguity, Donna Anna, and Growing Up». 10 de maig de 2019. <https://www.katharinedain.com/on-ambiguity-donna-anna-and-growing-up/>.
- «Don Giovanni: The Characters». *Glyndebourne*. Consultat el 17 de juny de 2026. <https://www.glyndebourne.com/opera-archive/explore-our-operas/explore-don-giovanni/don-giovanni-the-characters/>.
- «Donna Anna Wore a Short Skirt». *Likely Impossibilities* (blog), 7 d'octubre de 2011. <https://likelyimpossibilities.com/2011/10/donna-anna-wore-short-skirt.html>.
- Franks, Rebecca. «Why Don Giovanni Needs the #MeToo Treatment». *The Times*, 2 de març de 2023. <https://www.thetimes.com/culture/classical-opera/article/don-giovanni-is-like-a-metoo-cat-alogue-q5jdgs9l0>.
- Gillis, Jennifer. «The Soubrette Character as an Agent of Social Change in 18th and 19th Century Opera Buffa and Singspiel». DMA document, University of Oklahoma, 2018.
- Harnoncourt, Nikolaus. *Diálogos sobre Mozart: reflexiones sobre la actualidad de la música*. Traduït per Jorge Seca. Barcelona: Acantilado, 2016. Edició original: *Mozart-Dialoge*. Salzburg/Viena: Residenz Verlag, 2005.
- Hoffmann, E. T. A. «Don Juan: Eine fabelhafte Begebenheit». 1813. Traducció castellana consultada d'Edu Robsy, textos.info, 2021.
- Hunter, Mary. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Mandineau, Mia. «Don Giovanni – Long Story Short». Vídeo. *OperaVision* (YouTube), 6 de novembre de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=Tjh9UCtx3Rk>.
- Mann, William. *The Operas of Mozart*. Londres: Cassell, 1977.
- Masullo, Sophia E. «The Donna Anna Problem». *Medium*, 23 de gener de 2025. <https://medium.com/@s.e.masullo/the-donna-anna-problem-b2a02b670b2c>.
- McCallum, Peter. «Dark, Unflinching Production Unmasks Serial Rapist Don Giovanni». *The Sydney Morning Herald*, 6 de gener de 2023.

<https://www.smh.com.au/culture/opera/dark-unflinching-production-unmasks-serial-rapist-don-giovanni-20230106-p5cavc.html>.

McClary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

Miller, Sarah. «Reflections of the Don: Zerlina's Empowerment Narrative and the Inclusion of 'Per queste tue manine' in *Don Giovanni*». Tesi de màster, Butler University, 2018. <https://digitalcommons.butler.edu/grtheses/506>.

Morgan, H. D. «Don Giovanni's Avenging Women». Tesi de màster, Faculty of the VCA and Music, University of Melbourne, 2013.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni*. Direcció escènica de Tom Goossens, direcció musical de Francesco Corti. Opera Ballet Vlaanderen, temporada 2025–26. Enregistrament en vídeo publicat per Opera Ballet Vlaanderen, YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=FMnrIGL_07k.

Rodríguez Rivada, David. «El mito de Don Juan en la ópera: Don Giovanni de Mozart». Tesi doctoral, Universidade de Vigo, 2017.

Schrecker, Ila. «Don Giovanni's #MeToo Problem». *On Wisconsin*, estiu de 2022. <https://onwisconsin.uwalumni.com/don-giovannis-metoo-problem/>.

Stephoe, Andrew. *The Mozart–Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Tanner, Michael. «Don Giovanni at His Unsexiest». *The Spectator*, 8 de febrer de 2014. <https://spectator.com/article/don-giovanni-at-his-unsexiest/>.

Weiss, Hedy. «Stunning 'Don Giovanni' Surprisingly Ideal Fit for #MeToo Era». *WTTW News*, 15 de novembre de 2019. <https://news.wttw.com/2019/11/15/stunning-don-giovanni-surprisingly-ideal-fit-metoo-era>.

Whitton, David. *Molière: Don Juan*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Wigmore, Richard. Ressenya de Mozart, *Don Giovanni* (dir. René Jacobs). *Gramophone, Awards Issue* (núm. 13), 2007. <https://www.gramophone.co.uk/reviews/mozart-don-giovanni-10>.

Woodfield, Ian. *The Vienna Don Giovanni*. Woodbridge: Boydell Press, 2010.

Zorrilla, José. *Don Juan Tenorio*. 1844.