

Literatura i òpera: *Don Giovanni* de W. A. Mozart

Jaume Radigales

PID_00178623



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. Introducció.....	5
2. El naixement de l'òpera a l'entorn del mite.....	7
3. El mite de Don Joan abans de Mozart. Extractes literaris.....	10
4. El donjoanisme en temps de Mozart. Llibertins i òpera.....	17
5. Mozart i <i>Don Giovanni</i>.....	20
5.1. Estructura teatral i musical de l'òpera	23
5.2. Personatges	28
6. Conclusions.....	30
Bibliografia.....	31

1. Introducció

L'òpera és un espectacle complet, una forma musicoteatral que aplega en una sola i única entitat dos textos, el musical i el poètic, servits o traduïts amb una posada en escena que ajudarà a descodificar-los i a presentar-los amb una voluntat especulativa o merament il·lustrativa.

Tot i que sovint es parla que l'important en una òpera és la música i no tant el text (el llibret), el cert és que al llarg de la història del gènere s'han produït felïços encontres entre un bon llibretista i un bon compositor: Busenello i Monteverdi al segle XVII, Da Ponte i Mozart al XVIII, Boito i Verdi al XIX, i Hofmannsthal i Strauss al XX. O també, de vegades, a partir de clàssics de la literatura universal, convenientment adaptats. L'aliança entre ambdues disciplines té els seus orígens en el rerefons mític d'alguns temes operístics que, des de les primeres manifestacions del gènere, han estat presents en la construcció del drama musical, que mai no ha perdut de vista la gran literatura, teatral o en prosa. Així, els clàssics grecollatins, Ariosto, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Byron, Hugo, Wilde i fins i tot García Lorca, T. S. Eliot i Orwell han estat objecte d'adaptacions operístiques. Amb més o menys fortuna, amb més o menys fidelitat respecte de les obres originals, alguns dels millors compositors de tots els temps han posat música a les veus d'Electra, Don Quijote, Hamlet, Faust, Salomé, Bernarda Alba o el Big Brother. Aquesta operació interartística, que ens ha deixat un llegat cultural de primer ordre, ha estat, no obstant això, objecte de judicis molt severos, com ara el de Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

"La infecció va començar immediatament després de la guerra napoleònica. I es va estendre amb passes de gegant. En centenars d'anys, en totes les grans ciutats durant vuit mesos l'any, i en les ciutats petites durant quatre, i en els petits centres durant dues o tres setmanes, milers, desenes de milers, centenars de milers d'italians anaren a l'òpera. I hi veieren tirans assassinats, amants suïcides, bufons magnànims, monges múltiples i tota mena d'estupideses [...]. Tot plegat sintetitzat, sense passatges psicològics, sense desenvolupament, tot nu, cru, brutal i irrefutable.

I aquesta estupidesa insondable no passava de ser una diversió vulgar, una distracció excusable d'analfabets ganduls: se la feia passar per art, per un autèntic art i, horror!, de vegades ho era de veritat. [...]

Quan va minvar la mania per l'òpera després de 1910, la vida intel·lectual italiana era com un camp pel qual haguessin passat les llagostes durant cent anys seguits. Els italians s'havien avesat a citar com a veritats evangèliques els versos de Francesco Maria Piave i [Salvatore] Cammarano¹, a pensar que Enrico Caruso i Adelina Patti² eren la flor i nata de la raça i a creure que la guerra era com el cor de *Norma*³. [...]

Però hi havia quelcom pitjor. Saturats i amb el cap ple de tantes beneiteries, els italians segurament estaven convençuts que ho coneixien tot. No anaven gairebé totes les nits que Déu els concedia a escoltar Shakespeare, Schiller, Victor Hugo i Goethe? El senyor Gattoni de Milà o el cavaller Pantisi de Palerm estaven convençuts que se'ls havia revelat la literatura universal, perquè coneixien els poetes citats havent-los sentit a través de les notes de Verdi i de Gounod..."

⁽¹⁾Llibretistes habituals de les òperes de Giuseppe Verdi.

⁽²⁾Respectivament, cèlebres tenor i soprano italians.

⁽³⁾Es refereix al cor "Guerra! Guerra!" de l'òpera *Norma* de Vincenzo Bellini amb llibret de Felice Romani.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1990). *Letteratura inglese-1: Dalle origini al Settecento* (traducció al català de l'autor, pàg. 89-91). Milà: A. Mondadori.

Judicis com aquest queden totalment deslegitimats davant d'una òpera com la que aquí estudiarem, fita indiscutible de l'aliança entre literatura i música: *Don Giovanni* (1787), de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). En aquest text abordarem els trets definitoris del mite donjoanesc a partir d'algunes de les peces teatrals que van precedir aquesta obra mozartiana, que culmina les relacions entre el mite de Don Joan i l'òpera.

2. El naixement de l'òpera a l'entorn del mite

La paraula *òpera* prové de l'italià *opera* i és part de l'expressió *opera [teatrale] per musica* ('obra [teatral] amb música'). Designa aquella forma artística que, mitjançant el cant monòdic⁴, representa una acció dramàtica.

⁽⁴⁾Cant a una sola veu i oposat al cant polifònic, que és per a dues o més veus.

El terme es va adoptar al final del segle XVI. Som al final del Renaixement i a l'inici del Barroc. Recordem que un dels ideals renaixentistes era la recuperació del passat clàssic grecoromà, amb tot el que això comportava èticament i estèticament. Lògicament, si es recuperaven les formes artístiques del passat calia recuperar-ne també una de les seves manifestacions més emblemàtiques: el teatre.

Nascut a l'antiga Grècia i consolidat com a evolució del ritual dionisiac –procedent dels ditirambes–, el teatre era una manifestació totalment o parcialment cantada a una sola veu, fins i tot en els passatges per al cor. No conservem pràcticament cap font escrita que permeti saber, descodificant-la, com sonaven aquelles músiques, però tot fa pensar que es combinaven diverses estructures en funció de si es tractava d'un monòleg, un diàleg entre personatges, un diàleg entre un personatge i el cor, o els fragments exclusivament corals. El cant s'ordenava a partir de la *melopea*, terme que designava el conjunt de regles i normes que el regien. Per tal de facilitar la comprensió del text era necessària la monodia, tot i que la tragèdia també incloïa parts parlades. L'evolució de la forma va anar variant fins al punt que de vegades les parts dialogades ocupaven més espai que no pas les cantades. Indubtablement, però, i atesos els orígens rituals del teatre grec, el cant hi prenia una part rellevant. Sobre això, val la pena citar la *Poètica* d'Aristòtil quan ens recorda el següent:

"Dic que és un llenguatge refinat aquell que implica ritme, harmonia i cant, alhora que, quan dic «deixant de banda cada una de les espècies que apareixen en les parts», em refereixo al fet que algunes parts són executades només mitjançant el metre, mentre que d'altres són executades al contrari mitjançant el cant.

Ara: com que són personatges que executen accions aquells qui duen a terme la imitació, d'una manera necessària pot considerar-se primerament com a qualque part de la tragèdia l'ordre total de l'espectacle, havent-hi després el cant i la dicció, car en aquests elements es duu a terme la imitació."

Aristòtil (1985). *Retòrica. Poètica* (pàg. 323-324). Barcelona: Laia.

Destinat a l'exaltació de la divinitat i propiciat des de les primeres esglésies cristianes, durant l'alta edat mitjana (presumiblement al segle IX), el cant monòdic –el gregorià, procedent del cant sinagoga– va esdevenir cant polifònic, cosa que permetia embellir els sons destinats al culte. Però, paradoxalment, la polifonia dificultava la comprensió textual. Els homes del Renaixement que

Referència bibliogràfica

Albin Lesky (1973). *La tragèdia grega* (pàg. 68 i seg.). Barcelona: Labor.

volien retornar a la forma fundacional del teatre per força van haver de reivindicar la monodia; perseguien la comprensió d'allò que es cantava recuperant la melopea, és a dir, el cant propi de l'antiga tragèdia.

La recuperació renaixentista en l'esperit clàssic passava també per revissitar els seus temes a partir de diverses fonts literàries, especialment els reculls mitològics d'obres com les epopeies homèriques *Ilíada* i *Odissea*, *Els treballs i els dies* d'Hesíode, les tragèdies conservades d'Èsquil, Sòfocles i Eurípides o, procedent de Roma, les *Metamorfosis* d'Ovidi.

D'una banda, els mites servien com a al·legories, com a metàfores de les virtuts que s'atribuïen a aquells a qui anaven destinades les *opere per musica*; de l'altra, s'utilitzaven temes històrics de ressonàncies èpiques: reis, prínceps, guerrers victoriosos o reines virtuoses eren habituals en les primeres manifestacions operístiques.

De tota manera, no és casual que les primeres òperes de les quals tenim notícia explotessin el mite òrfic: Orfeu era el déu (o el semidéu) de la música, aquell que amansia les feres i que aconseguia que les plantes es vinclessin al seu pas, bressolats pel seu cant i per la seva lira, fins a adormir el gos Cèrber (que vetllava la porta de l'infern) quan Orfeu es va presentar al regne dels morts per alliberar-ne la seva estimada Eurídice. Precisament, *Euridice* (1600) és la primera òpera conservada. Estrenada al Palau Pitti de Florència amb motiu del casament entre Enric IV de França i Maria de Mèdici, el llibret era d'Ottavio Rinuccini i la música de Jacopo Peri. A aquella representació va assistir-hi Vincenzo Gonzaga, duc de Màntua. Animat per aquell èxit florentí, Gonzaga va demanar al compositor de la seva cort, Claudio Monteverdi (1567-1643), també present a Florència el 1600, que escrivís una peça sobre el mateix tema. Amb llibret d'Alessandro Striggio, el 1607 Màntua va viure l'estrena de *La favola d'Orfeo* (o *L'Orfeo*), considerada la primera òpera "moderna" del gènere.

Les primeres *opere* es representaven durant l'hivern en sales de palaus, i als estius en espais improvisats o fins i tot en teatres excavats a la roca dels jardins de les cases senyoriales. Es cuidava especialment el moviment escènic –sovint acompanyat de balls–, el vestuari i la maquinària de les complicades posades en escena. Era molt important la dicció a partir del concepte *recitar cantando* o de la idea *altro modo di cantare che l'ordinario*, de manera que és ben legítim parlar dels orígens de l'òpera com a forma teatral, literària i musical al mateix temps.

El 1637 a Venècia es va obrir el Teatro di San Cassiano, el primer coliseu d'òpera pròpiament dit, que permetia una certa "democratització" del gènere perquè tothom qui volia (i podia, perquè s'havia de pagar l'entrada corresponent) tenia accés a l'espectacle operístic. Els arguments de caire mitològic van tenir continuïtat, tot i que a partir de 1642 s'hi va incorporar la temàtica històrica amb l'estrena de *L'incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi, amb llibret

Referència bibliogràfica

Jaume Radigales (1999). *L'òpera. Música, teatre, espectacle* (pàg. 51-52). Barcelona: Pòrtic.

de Giovanni Francesco Busenello, una òpera sobre els fets històrics relacionats amb el repudi per part de Neró de la seva esposa Octàvia, per a casar-se amb Popea, la seva amant. Neró, personatge llibertí, amoral i asocial, apareixia en l'escena operística poc després del naixement del mite donjoanesc.

3. El mite de Don Joan abans de Mozart. Extractes literaris

La crítica no sembla posar-se d'acord sobre els orígens del cavaller sevillà que sedueix dones per abandonar-les. A partir de la reconstrucció de personatges reals i de diverses llegendes, el primer a sistematitzar i donar forma teatral a Don Joan va ser Tirso de Molina, pseudònim de Fray Gabriel Téllez. A ell s'atribueix *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, publicada el 1630, però, tal vegada, ja representada el 1617 amb el títol de *Tan largo me lo fiáis*. A partir d'aleshores, i tenint en compte que Nàpols pertanyia a la corona espanyola, el mite va difondre's a Itàlia, on va ser adoptat i adaptat per companyies de teatre ambulants⁵ que van fer popular el seductor castigat per intervenció divina a través de l'estàtua del Comanador.

⁽⁵⁾ *Commedia dell'Arte*.

D'Itàlia, el mite donjoanesc es va traslladar a França, on Jean-Baptiste Poquelin Molière va fer-ne una recreació magistral, *Dom Juan ou Le festin de pierre* (1665), a partir de diverses traduccions de peces italianes, i que sembla haver inspirat el drama de Thomas Shadwell *The Libertine* (1676). Després del segle XVIII, que entre d'altres va deixar-nos versions teatrals del mite com el *Don Giovanni Tenorio* de Carlo Goldoni (1736), la fixació de la literatura europea per Don Joan no va deixar mai de tenir en compte la versió operística de Mozart. Lord Byron, amb el seu llarg poema *Don Juan* (1819-1824), José Zorrilla, amb el popular *Don Juan Tenorio* (1844), novel·listes com Azorín (*Don Juan*, de 1922) o Gonzalo Torrente Ballester (*Don Juan*, de 1963), a més de Josep Palau i Fabre amb diverses peces curtes (*Teatre de Don Joan*, culminat el 2003), van contribuir a mantenir viva la flama del burlador castigat, des de diverses perspectives i amb nous matisos. Cal afegir-hi, a més, les versions musicals al marge de l'òpera, com ara el ballet de Gluck *Don Juan* (1761) o el poema simfònic homònim de Richard Strauss (1888), i les traduccions cinematogràfiques, ja des dels temps del cinema mut, com *Don Juan* (1926), primera pel·lícula amb música i efectes sonors sincronitzats i dirigida per Alan Crosland amb John Barrymore i Mary Astor com a protagonistes.

Bibliografia suggerida

Per resseguir el donjoanisme des de diverses perspectives i disciplines artístiques podeu consultar:

Pierre Brunel (dir.) (1999). *Dictionnaire de Don Juan*. París: Robert Laffont.

Breu cronologia del mite de Don Joan

- *Tan largo me lo fiáis*, 1617
- *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, Tirso de Molina, 1630
- *Dom Juan ou Le festin de pierre*, Molière, 1665
- *The Libertine*, Thomas Shadwell, 1676
- *Don Giovanni Tenorio*, Carlo Goldoni, 1736
- *Don Juan*, Gluck, 1761 (ballet)
- *Don Juan*, Lord Byron, escrit entre 1819-1824 (inacabat)
- *Don Juan Tenorio*, José Zorrilla, 1844
- *Don Juan*, Richard Strauss, 1888 (poema simfònic)
- *Don Juan*, Azorín, 1922
- *Don Juan*, Alan Crosland, 1926 (pel·lícula)
- *Don Juan*, Gonzalo Torrente Ballester, 1963
- *Teatre de Don Joan*, Josep Palau i Fabre, culminat el 2003

Recreat literàriament al segle XVII per Tirso de Molina, el mite de Don Joan explica el càstig del dissolut vividor, profanador de tombes i violador. Una història que es pot veure des de la perspectiva còmica, però que, en mans de literats com Molière o de compositors com Mozart, adquireix dimensions tràgiques i amb ressonàncies metafísiques de primer ordre.

Tirso de Molina, doncs, és qui sembla haver posat les bases del donjoanisme amb un drama de capa i espasa escrit en plena Contrareforma i en el context del barroc hispànic en què la mort es visualitza a través del teatre, la pintura i l'escultura. O fins i tot de l'arquitectura: l'Escorial, que aplega el poder reial (palau) i el saber institucional (la biblioteca), és també centre del poder religiós (el monestir) a l'entorn del panteó dels monarques. Però en realitat, i malgrat sortir en el context de la Contrareforma espanyola, com diu Marañón, Don Joan és un personatge que traspasa les fronteres d'allò que és hispànic per assolir una dimensió universal. Sense oblidar, tanmateix, el context temporal que fa néixer el mite, marcat per la mort. Giovanni Macchia observa agudament que el donjoanisme neix d'aquell gust necrofilic i actua com a violenta protesta al seu culte, instaurat victoriosament després del cinc-cents i del sis-cents. I això, ubicat a Espanya com a mar escenogràfic, li dóna una dimensió molt més heroica i cridanera que no pas en un altre lloc.

L'enfrontament amb la mort per part de Don Joan és el que contribueix a convertir-lo en un personatge antisocial i al marge dels comportaments propis d'un individu que viu en el context d'una societat determinada. Com diu Sáenz-Alonso, Don Joan és un personatge que:

"[...] no accepta normes ni li preocupen les lleis. Fomenta prou poder de desig per a baratar una vida que pot no agradar-li, enredada en aquestes normes que coaccionen la seva llibertat amatòria, i les bescanvia quan ell vol. Va a la seva, conduït per la idea base de la seva vida, que és l'exaltació d'allò que és carnal."

Mercedes Sáenz-Alonso (1969). *Don Juan y el Donjuanismo* (traducció al català de l'autor, pàg. 32-33). Madrid: Guadarrama.

Una exaltació que en la peça de Tirso el protagonista no dissimula:

ISABELA. Muerta soy.
¿Quién eres?

DON JUAN. Un hombre soy
que aquí ha gozado de ti.

Tirso de Molina (2007). *El burlador de Sevilla* (I, v. 21-23). Madrid: Cátedra.

Un protagonista que fins i tot pot tenir alguns elements d'enamorament sincer, en tot cas en la peça de Tirso:

Referències bibliogràfiques

- Gregorio Marañón (1955). *Don Juan* (pàg. 84 i 97). Madrid: Espasa Calpe.
- Giovanni Macchia (1998). *Vida y aventuras de Don Juan* (pàg. 13). Madrid: Tecnos.

DON JUAN. Mi culpa no pide espacio,
Tío, si me has de prender,
préndeme, llévame preso,
y advierte que aqueste exceso
por amor se pudo hacer.

Tirso de Molina (2007). *El burlador de Sevilla* (I, v. 104-109). Madrid: Cátedra.

Tanmateix, l'amor està del tot allunyat del programa vital de Don Joan, perquè és un subjecte incapaç d'estimar i que utilitza la dona per a arribar al sexe, tal com afirma Marañón. Amb tot, seria absurd reduir-lo a la dimensió sexual: Don Joan és un personatge que viu i que vol viure l'experiència estètica en tota la seva integritat, en una dimensió quasi bàquica, dionisiaca. Un cop immers en l'espiral de llibertat desenfrenada, el protagonista viurà en una...

"contínua fugida a la recerca de multiplicar el plaer. És tot present; una successió d'instantos que accelera l'oblit per destruir el record. No actua per la raó, sinó pels sentits, i dins d'aquests pels més corporals; no per la vista i l'oïda, sinó per l'olfacte, el gust i el tacte. Per això, l'estratagema del qual es val el Comanador per matar-lo es basa en la utilització de dos d'aquests sentits: una invitació a sopar (el gust) i el contacte de la mà com a acceptació (el tacte)."

Jacobo Cortines (2007). *Burlas y veras de Don Juan* (traducció al català de l'autor, pàg. 28-29). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Alguns autors, tanmateix, semblen posar en boca de Don Joan un penediment pietós i sincer, que en el cas de Tirso té una justificació vinculada al context catòlic de la Contrareforma: "Deja que llame / quien me confiese y absuelva⁶". Per contra, Molière no només no l'accepta, sinó que el contradia amb violència. En la peça del comediògraf francès, el criat de Don Juan, Sganarelle, es refereix al seu amo en aquests termes:

"Don Joan, el meu amo, és el més gran malvat que hi hagi hagut mai al món, un foragitat, un ca, un diable, un turc, un herètic, que no creu ni en el cel, ni en l'infern, ni en les fetilleries, que viu com una veritable bèstia bruta; un porcell d'Epicur, un Sardanàpal de veres, que és sord a totes les reconvençions cristianes que hom li pugui fer i que titlla de falòrnies tot el que nosaltres creiem."

Molière (1983). *Don Juan* (I, 1). Barcelona: Barcino. [La cursiva és de l'autor.]

El comportament blasfem de Don Joan té el seu màxim exponent en l'escena del cementiri. El llibertí es burla de la mort i convida l'estàtua funerària del Comanador a sopar. L'element sacríleg també està present en la peça de Molière, a més, en un altre gran moment del teatre universal: el cèlebre encontre de Don Joan i Sganarelle amb el pobre⁷. L'escena desvetlla la crueltat amb què Molière pinta el protagonista d'una peça que, per cert, es va escriure amb presses per a suplir el buit deixat a causa de la prohibició de *Tartuf*. Com se sap, *Tartuf* és una invectiva molieresca contra la hipocresia, i que també és present en *Dom Juan*, descrita per Alain Verjat com la veritable segona versió tartufesca⁸ i amb un component "sàdic" evident, dècades abans de l'aparició de les novel·les del Marquès de Sade.

Referència bibliogràfica

Gregorio Marañón (1955). *Don Juan* (pàg. 76). Madrid: Espasa Calpe.

Exemple

L'ària *Finch'han dal vino* de l'òpera de Mozart sembla reflectir *esta noche he de gozalla* amb què el protagonista d'*El burlador de Sevilla* es refereix a Tisbea (Tirso de Molina, 2007, I, v. 769).

⁽⁶⁾Tirso de Molina (2007). *El burlador de Sevilla* (III, v. 2957-2958). Madrid: Cátedra.

⁽⁷⁾Molière (1983, III, 2).

⁽⁸⁾Molière (1983, XV).

Sadisme *avant la lettre* però sobretot, insistim, hipocresia, subratllada en l'escena amb Elvira⁹ o amb Carlota i Maturina¹⁰ i, en general, en les escenes de seducció, perquè és evident que Don Joan enganya fent veure que està enamorat i fins i tot prometent o jurant casar-se, bé que ocasionalment algun personatge femení mostri obertament la seva inquietud davant del que poden ser (i de fet són) mentides, com ara Carlota:

"El que em dieu em plau força i m'agradaria molt poder-vos creure; però sempre he sentit a dir que no cal creure mai els senyors i que vosaltres, els cortesans, sou tots uns seductors que només penseu a abusar de les noies [...] Veieu, senyor, a ningú no agrada deixar-se enganyar. Jo sóc una pobra pagesa, però sóc honesta i m'estimaria més de veure'm morta que deshonrada."

Molière (1983). *Don Juan* (II, 2). Barcelona: Barcino.

O també Arminta en la peça de Tirso de Molina: "Mas, ¡ay Dios!, que no quería / que me dejases burlada/ cuando mi esposo me quitas¹¹". La mateixa hipocresia i el deshonor que Don Joan manté en el seu encontre amb Don Luis, pare del protagonista, que obre el cinquè acte de la peça molieresca.

L'engany, que és el motor de l'hipòcrita, és el punt de partença d'escenes com les comentades o, en l'òpera de Mozart, el quartet del primer acte *Non ti fidar o misera* que canten Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio i Don Joan¹²: el seductor no només fa creure que Elvira és boja, sinó que la humilia. Ignorant volgudament lleis humanes i divines, Don Joan seguirà imparable en la seva cadena d'humiliacions en altres escenes, com quan apareix Elvira en l'obra de Molière¹³, que equival a *L'E se ti piace mangia con me*, poc abans del *Vivvan le femmine, vivva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità* del quadre del sopar en l'òpera de Mozart i Da Ponte. Don Joan, doncs, és governat per l'individualisme i l'egocentrisme, que el duu "a entrar en conflicte amb els més grans, els representants de l'autoritat social, moral i religiosa¹⁴" i que, en el drama de Molière, adquireix uns trets que perfilen amb nitidesa el retrat monstruós del personatge protagonista, insaciable en la seva sexualitat desenfrenada. És novament el criat Sganarelle qui ens el descriu en un passatge que Mozart i Da Ponte recrearan en la cèlebre ària del catàleg *Madamina, il catalogo è questo* del primer acte de *Don Giovanni*:

"Em dius que s'ha casat amb la teva mestressa; estigues segur que, per a satisfer la seva passió hauria fet molt més i que per a assolir-la a ella s'hauria casat amb tu i tot, i amb el seu gos i el seu gat. Li costa molt poc d'emparaular un casori; no usa pas d'altres paranys per a atrapar les dones; es casa a tort i a dret. Senyora, senyoreta, burgesa o pagesa, tant li fa una cosa com l'altra, i si et digués el nom de totes les dones amb les quals s'ha casat en diversos indrets, seria cosa de no acabar mai."

Molière (1983). *Don Juan* (I, 1). Barcelona: Barcino.

El mateix protagonista ho confirma en la mateixa peça molieresca:

⁽⁹⁾Molière (1983, I, 3).

⁽¹⁰⁾Molière (1983, II, 5).

⁽¹¹⁾Tirso de Molina (2007). *El burlador de Sevilla* (III, v. 2192-2194). Madrid: Cátedra.

⁽¹²⁾Quan parlem de l'òpera de Mozart, traduïm sempre el nom del protagonista per distingir-lo del títol de l'obra (*Don Giovanni*), que mantenim en italià.

⁽¹³⁾Molière (1983, IV, 9).

⁽¹⁴⁾Ian Watt (1999). *Mitos del individualismo moderno* (pàg. 119). Madrid: Cambridge University Press.

"Per molt compromès que estigui, l'amor que sento per una dona no indueix la meva ànima a fer una injustícia a les altres; tinc ulls per a veure el mèrit de totes i atorgo a cadascuna els homenatges i els tributs a què ens obliga la natura. Passi el que passi, no puc pas negar el meu cor a tot allò que em sembla amable, i així que una cara bonica me'l demana, si tingués deu mil cors, tots deu mil li donaria. Després de tot, les inclinacions naixents tenen inexplicables encisos i tot el plaer de l'amor radica en el canvi."

Molière (1983). *Don Juan* (I, 2). Barcelona: Barcino.

Lorenzo da Ponte recrea el mateix perfil del personatge en el primer recitatiu del segon acte de l'òpera de Mozart:

"È tutto amore!
Chi a una sola è fedele,
verso l'altre è crudele:
io che in me sento
sì esteso sentimento,
vo'bene a tutte quante.
Le donne poichè calcolar non sanno,
il mio buon natural
chiamano inganno."

Traducció: 'Tot és amor! Qui és fidel a una, és cruel amb l'altra. Jo que sento dins meu el mateix sentiment, les estimo totes. Les dones, que no saben apreciar-ho, titllen d'engany la meva bondat natural'.

Més endavant, el Don Joan de Molière confessa la seva pulsio sexual a Sganarelle:

"Ja saps que en coses d'amor m'agrada de tenir llibertat absoluta i que no puc resignar-me a tancar-me el cor entre quatre parets. T'ho he dit vint vegades, tinc una inclinació natural a deixar-me empènyer cap a tot allò que m'atrau. El meu cor és de totes les dones boniques; a elles toca de prendre'l i deixar-lo, i conservar-lo tant com els sigui possible."

Molière (1983). *Don Juan* (III, 6). Barcelona: Barcino.

Una pulsio sexual que exegetes del personatge com Gregorio Marañón veuen com a reflex d'un instint rudimentari per la indeterminació viril d'un personatge de comportament adolescent¹⁵ o fins i tot indecís¹⁶. Don Joan és vist com un ésser narcisista, proper a la vanitat femenina, "mirant-se, complaent-se en el seu propi cos. Art de la coqueteria, despertar el desig, subjectar-lo, concedir-lo; després –més difícil. Mantener-lo. En aquest darrer punt difereix Don Joan¹⁷". Un home immadur, en definitiva, que actua amb rapidesa, apareixent i desapareixent fugaçment i accelerada. Perquè Don Joan, immers en la seva hiperactivitat amorosa (o sexual), és un personatge que viu ràpid i que actua amb la mateixa celeritat:

DON JUAN.	Tú, ensilla, Catalinón.
CATALINÓN.	¿Para cuándo?
DON JUAN.	Para el alba, que de risa Muerta ha de salir mañana De este engaño.

Tirso de Molina (2007). *El burlador de Sevilla* (III, v. 2072-2076). Madrid: Cátedra.

⁽¹⁵⁾Gregorio Marañón (1955). *Don Juan* (pàg. 73-75). Madrid: Espasa Calpe.

⁽¹⁶⁾Marañón (1955, pàg. 113).

⁽¹⁷⁾Mercedes Sáenz-Alonso (1969). *Don Juan y el Donjuanismo* (pàg. 35). Madrid: Guadarrama.

Qui també havia fet un versió del mite donjoanesc va ser el cèlebre comediògraf venecià Carlo Goldoni, que va morir el 1787, el mateix any de l'estrena de l'òpera de Mozart. El 1736 havia escrit *Don Giovanni Tenorio*, peça en cinc actes inspirada en obres representades per companyies de *Commedia dell'Arte* que havien convertit els personatges donjoanescos en màscares pròpies d'aquell gènere teatral. Se sap, per exemple, que cap al 1650 ja circulava a Itàlia una obra sobre Don Joan de Giacinto Andrea Cicognini. A Itàlia, i pels seus orígens espanyols, Jorge Urrutia assenyala que Don Joan s'identificava amb el capità fatxenda (Spaventa o Matamoros) i el criat amb Arlequí, per bé que Goldoni en va prescindir. De fet, l'escriptor venecià no sentia una simpatia especial cap al tema donjoanesc i, si va escriure l'obra, va ser d'una banda per fer diners amb una obra d'èxit assegurat i, d'una altra, per venjar-se d'una actriu que li havia estat infidel. En tot cas, al pròleg de l'edició de l'obra, Goldoni s'erigeix en un perfecte moralista quan adverteix el següent:

"O no s'ha de dur en escena un viciós de tal caràcter, o se l'ha de sancionar, corregint així l'escàndol dels seus costums perversos amb un càstig visible i ràpid, de manera que els espectadors, que en algun moment puguin haver-se complagut amb la mala vida de Don Joan, se'n vagin més tard atemorits per la seva fi miserable, tement sempre la justícia de Déu, que tolera en certa manera les culpes però que té a punt el llamp per castigar-les."

Carlo Goldoni (1993). *El retorno del veraneo. Don Juan Tenorio* (traducció al català de l'autor, pàg. 212). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Al final de l'obra goldoniana, Don Joan mor fulminat per un llamp als peus de l'estàtua del Comanador, poc abans que Don Alfonso, el pare de Donna Anna, acabi l'obra proclamant que "[L]home mor com viu: el cel / castiga sempre qui ha viscut impiu/ i per sempre abomina el dissolut¹⁸". Una moral que Da Ponte serveix en safata perquè Mozart hi posi música:

"Questo è il fin di chi fa mal / e de'perfidi la morte / alla vita è sempre uguale."

Més endavant, i a les *Memòries*, Goldoni es va tornar a referir a Don Joan en termes poc afalagadors:

"Tothom coneix aquesta mala peça espanyola, que els italians anomenen *Il convitato di pietra* i els francesos *Le festin de pierre*. Sempre l'he mirada, a Itàlia, amb horror, i no podia entendre com era que aquella farsa s'hagués pogut aguantar tant de temps, atraure la gent en multitud, i fer les delícies d'un país educat. Els mateixos còmics italians n'estaven sorpresos; i, fos per facècia, fos per ignorància, alguns deien que l'autor del *Convitato di pietra* havia fet un pacte amb el diable per sostenir-lo."

Carlo Goldoni (1994). *Memòries* (pàg. 239). Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

Potser per això, Goldoni recupera l'element del penediment del protagonista i la confessió que mereix un càstig¹⁹. Però hi aporta dos elements nous, centrats en el personatge de Donna Anna: ella és una dona ambiciosa, que no tan sols no es vol casar amb Don Ottavio, sinó que l'odia, un sentiment que, val a dir-ho, és mutu²⁰. Per la seva banda, Don Joan sembla enamorat de Donna

Referència bibliogràfica

Carlo Goldoni (1993). *El retorno del veraneo. Don Juan Tenorio* (pàg. 201). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

⁽¹⁸⁾Goldoni (1993, V, 9).

⁽¹⁹⁾Goldoni (1993, V, 8).

⁽²⁰⁾Goldoni (1993, I, 1; I, 2; I, 3; I, 4; III, 2).

⁽²¹⁾Goldoni (1993, V, 1).

Anna amb una passió²¹ corresposta per la dama. Aquest aspecte es pot entreveure en l'òpera de Mozart i, sobretot, en el conte d'E. T. A. Hoffmann "Don Juan" (1814-1815).

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (el seu tercer nom és en homenatge a Mozart) admirava *Don Giovanni* i el seu compositor. Jacques Offenbach va tenir-ho present citant l'òpera mozartiana al pròleg de l'òpera *Les contes d'Hoffmann*, inspirada en relats de l'escriptor alemany.

En Goldoni la passió entre Donna Anna i Don Joan dona peu a la següent manifestació d'odi contra la condició femenina per part del protagonista:

"Oh dones! Funestes són per a l'home / per la seva bellesa. Quina cruel estrella / em féu esclau de passió rebel? / No sé mirar cap dona que no m'encengui, / no sé encendre flama que no s'apagui / [...] Sou superbes, dones, perquè voleu / posar cadenes als amants, / riure-us del seu plor, impunement / negar pietat a qui el seu cor / vol apropar al vostre."

Carlo Goldoni (1993). *El retorno del veraneo. Don Juan Tenorio* (traducció al català de l'autor, V, 1). Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.

Activitat suggerida

Seria interessant comparar aquesta citació amb les àries de Fígaro (*Aprite un pò quegli occhi*) del quart acte de *Le nozze di Figaro* i de Guglielmo (*Donne mie la fate a tanti*) del segon de *Così fan tutte*. Ambdues òperes, amb música de Mozart, tenen llibret de Lorenzo da Ponte.

Conèixer aquests elements constitutius del mite de Don Joan, els principals trets del qual són definits a partir d'algunes de les peces teatrals més cèlebres, ajuda a entendre la complexitat del mite hispànic i ens situa en l'esfera i en el context en què Mozart va gestar la seva òpera.

4. El donjoanisme en temps de Mozart. Llibertins i òpera

No podem oblidar, com hem vist, que la mort va lligada a la figura de Don Joan, encarnació del llibertí.

El llibertí és una figura prototípica del segle XVIII, que és personificada per Giacomo Casanova, Lorenzo da Ponte i, sobretot, pel Marquès de Sade, i també per protagonistes d'obres de ficció, abocats igualment a la mort, com els personatges principals de la cínica *Les liaisons dangereuses* ('Les relacions perilloses'), de Choderlos de Laclos.

Publicada el 1782, en la novel·la *Les liaisons dangereuses*, el vescomte de Valmont encarna una faceta terrenal vinculada a Don Joan, com és la destrucció i la mort física i espiritual de la qual ell mateix acaba essent víctima. Un drama, per cert, que actua com a rerefons dramàtic de la magnífica sèrie de gravats *The Rake's Progress* (*La carrera del llibertí*) que William Hogarth va fer cap al 1735, i que al segle XX va inspirar l'òpera homònima d'Igor Stravinsky.

Per la seva banda, el marquès Donatien Alphonse François de Sade (1740-1814), amb la seva literatura cruel i descarnada, és un personatge d'una lògica abusadora perquè sotmet els seus personatges i els lectors a una insuportable galeria de vexacions i profanacions que denoten fins a quin punt es poden ultrapassar els límits de les fantasies sexuals.

Podria semblar grotesc, i fins i tot abusiu, vincular el "diví marquès" a la música de Mozart per la contraposició entre el vulgar i el sublim, però és indubtable que Sade i *Don Giovanni* són fruit de la mateixa època. En aquest sentit, no deixa de ser curiosa la relació entre les depravades obsessions numèriques de la novel·la inacabada de Sade *Les 120 jornades de Sodome* (1785) i l'ària del catàleg de Leporello de l'òpera de Mozart (*Madamina, il catalogo è questo*), escrita dos anys després del relat de Sade. En aquesta obra es narra com durant quatre mesos, quatre nobles (entre ells un bisbe) es tanquen en un castell suís amb les seves esposes, quatre criades, vuit joves (els anomenats *fornicadors*) i vuit parelles d'adolescents (quatre nois i quatre noies) d'entre dotze i quinze anys. Aquests seran sotmesos fins a la mort a tota mena de vexacions i tortures, que inclouen orgies, banquets sagnants, masturbacions col·lectives, avortaments, cropofàgia i sodomia en un índex descrit amb detallisme i amb una obsessió pel detall pròpia dels homes de la Il·lustració.

Aquest col·leccionisme obsessiu, i que l'aventurer Giacomo Casanova també sembla traduir en les seves sucoses *Memòries*, sembla ser una característica del llibertí, ja que segons Jean-François Labie:

"...[c]om tot bon col·leccionista, el memorialista fa per a cada peça de la seva col·lecció no només una descripció, sinó indicacions d'origen, la llista dels mitjans emprats per a dur a terme la conquesta."

Lorenzo da Ponte (1980). *Mémoires et livrets* (ed. de François Labie, traducció al català de l'autor, pàg. 16). París: Librairie Générale Française (Col. "Pluriel-Le Livre de Poche").

Giacomo Casanova

Venecià com Lorenzo da Ponte, el cavaller Giacomo Casanova (1725-1798) és autor d'unes sucoses memòries en què narra, de manera més o menys novel·lada, les seves aventures amoroses. Casanova vivia a Praga quan el 1787 s'hi va estrenar l'òpera *Don Giovanni* i fins i tot va proposar a Da Ponte un fragment afegit, una ària per a Leporello que finalment va ser desestimada. Recentment s'ha editat una versió íntegra d'aquelles memòries en llengua castellana. Per cert que, en una carta inèdita de Mozart escrita el 1791, es refereix al venecià en aquests termes:

"Hi havia el *cavalier* Casanova, que s'havia escapat dels seus carcellers. No era tan alt com l'última vegada que el vaig veure a Praga per al meu *Don Giovanni*. Ara camina encorbat, està molt passat i se li humiteja el nas. Les dames no li fan gaire cas [...]. Semblava molt ben vestit però la *veste* era vella, tot i que semblava arreglat. Li penjava la perruca i duia la cara tota empolsegada. És gentil i delicat. Sembla cansat i sembla que fa la cort a la Cavalieri."

Jaime Rosal (ed.) (1998). *Homenaje a Casanova (1725-1798)* (traducció al català de l'autor, pàg. 276-277). Barcelona: Montesinos.

Nota: [Caterina] Cavalieri era una soprano membre de la companyia de l'Òpera Imperial de Viena i ocasionalment amant de compositors com Antonio Salieri.

L'òpera *Don Giovanni*, doncs, no va aparèixer per casualitat: a més de les peces teatrals ressenyades en l'apartat anterior, de la realitat del món dels llibertins i les obres literàries que s'hi inspiren, hi ha diverses òperes contemporànies de la de Mozart sobre el mite donjoanesc, a més del ballet *Don Juan* de C. W. Gluck (1761).

Com ja hem vist, a banda de Goldoni, al llarg del segle XVIII, diversos comediògrafs italians havien recreat el mite de Don Joan en peces heredes de la tradició del teatre popular de la *Commedia dell'Arte*. Això va fer que la història del llibertí es llegís en clau còmica, fins al punt que el *Don Giovanni* de Mozart es va estrenar com a *dramma giocoso*. Encara més, per reblar el clau, Mozart va anotar la composició de l'obra al seu catàleg com a *opera buffa* ('còmica').

Deixarem ara la discussió sobre si l'òpera mozartiana és còmica, tràgica o dramàtica, per recordar algunes de les òperes sobre el mateix tema que li eren contemporànies, adscrites precisament al gènere *buffo*.

Referència bibliogràfica

Giacomo Casanova (2009). *Memorias* (2 vol.). Girona: Atalanta.

La primera de les quals es té notícia és *La pravità castigata*, amb música d'Eustachio Bambini i estrenada el 1734 a Brno. Posteriorment es documenten òperes sobre el tema de Don Joan, que tenen títols com ara *Don Giovanni*, *Don Giovanni Tenorio* o *Il convitato di pietra* de compositors com Giuseppe Calligari o Vincenzo Righini (1777), Giacomo Tritto (1783), Gioacchino Albertini (1783) i, el mateix any de l'estrena de l'òpera de Mozart a Praga (1787), s'estrenen dos títols el mateix dia (5 de febrer), coincidint amb el carnaval a Venècia:

- *Don Giovanni o sia Il convitato di pietra*, amb llibret de Giovanni Bertati i música de Giuseppe Gazzaniga, i
- *Don Giovanni o Il nuovo convitato di pietra*, de Francesco Gardi, amb llibret anònim.

El llibret de Bertati va inspirar sens dubte el que Da Ponte va fer per a Mozart. Bertati, al seu torn, va beure d'altres fonts, com Tirso de Molina, Molière o Goldoni. El resultat va ser una *opera buffa* sense la transcendència metafísica de l'òpera mozartiana, estrenada vuit mesos més tard a Praga.

En les òperes del segle XVIII sobre Don Joan es buscava sempre la desaparició del protagonista envoltat per les flames de l'infern. Lluny de cercar l'exaltació tràgica, la situació extrema "equivale a una reducció al nivell de la comèdia popular de gran espectacle", tal com afirma Kunze, a fi d'obtenir un efecte teatral que guanyés l'aprovació del públic.

El mite donjoanesc, en el context de la comèdia teatral, es considerava, al capdavant, un gènere menor que narrava un seguit d'aventures amb un final espectacular.

Carnaval

La data carnavalesca, per cert, sembla *ad hoc* per a un tema com el donjoanesc, en què figuren disfresses i emmascaraments, com veurem més endavant.

Referència bibliogràfica

Pierre Brunel (dir.) (1999). *Dictionnaire de Don Juan* (pàg. 716-722). París: Robert Laffont.

Referència bibliogràfica

Stefan Kunze (1990). *Las óperas de Mozart* (pàg. 358). Madrid: Alianza.

5. Mozart i *Don Giovanni*

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni de Mozart és una òpera imbuïda d'una intuïció lligada a la mort, "la veritable amiga de l'home", segons el que Mozart sosté en la carta que havia escrit al seu pare Leopold, mort el maig d'aquell 1787, el mateix any de l'estrena de l'òpera. Però en el cas de *Don Giovanni*, la mort no és conciliadora, sinó terrible. Mozart no parla, com en el *Rèquiem*, a partir d'ell mateix, sinó a partir de l'alteritat, i aquesta no és altra que la dialèctica entre dues forces antagoniques, representades pel Commendatore i Don Joan.

Això és el que marca la diferència i el punt de partença de la recepció del mite donjoanesc a partir d'aleshores: "començava la reinterpretació romàntica de l'obra, la qual va prescindir dels orígens elementals propis de la comèdia, dels trets del teatre universal".

Stefan Kunze (1990). *Las óperas de Mozart* (traducció al català de l'autor, pàg. 363). Madrid: Alianza.

Efectivament, perquè el primer dubte que planteja l'òpera és el gènere al qual s'adscriu: comèdia, drama o tragèdia. L'equívoc del títol, *dramma giocoso*, pot dur a una evident confusió. De la mateixa manera, no deixa de sorprendre que el mateix Mozart anotés aquesta obra en el seu catàleg particular com a *opera buffa* (és a dir, còmica), atès que segurament l'únic element argumental propi de la comèdia sigui la reconciliació entre Zerlina i Masetto en el segon acte²², que constitueix l'únic cercle que es tanca entre personatges al llarg de l'obra. De fet, tal com diu Cortines:

"[...] [s]i prescindim de la música –operació força difícil–, la impressió que es deriva del text és que es tracta d'una obra escrita en clau d'humor."

Jacobo Cortines (2007). *Burlas y veras de Don Juan* (traducció al català de l'autor, pàg. 135). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Formalment, *Don Giovanni* planteja una estructura còmica per moltes de les seves situacions, tot i que és el dolor, que "brolla poderós i destructor com si fos una ferida oberta²³", el que li dóna la dimensió particular de *pathos*. El patiment dolorós, produït per una violència destructora, que ho arrasa tot, culmina en la desaparició bestial del protagonista, que és engolit pel foc en un final pretesament feliç (justicier, en tot cas), i que fa qüestionar si l'òpera "és comèdia, tragèdia o un gènere híbrid²⁴". La desaparició de Don Joan, malgrat l'ensenyament moral que enclou, marca inexorablement el destí dels al-

Nota

A partir d'ara els personatges de l'òpera apareixen amb el nom original en italià, a excepció del protagonista (Don Joan), per a distingir-lo del títol (*Don Giovanni*), com ja hem indicat abans.

⁽²²⁾Kunze (1990, pàg. 390).

⁽²³⁾Kunze (1990, pàg. 349).

⁽²⁴⁾Kunze (1990, pàg. 357).

⁽²⁵⁾Kunze (1990, pàg. 360).

tres personatges: el ràpid passatge fugat de la clausura dóna a entendre que "ja no [es] podrà creure en el restabliment de la comunitat humana per als personatges afectats²⁵".

Estem, doncs, davant d'una peça perfilada amb una violència que esdevé terrorífica per la seva nocturnitat; l'òpera comença i acaba de nit, i tanca admirablement un cercle dramàtic en què l'absència del dia –"una obra nocturna il·luminada amb torxes²⁶"– s'ensenyoreix en una partitura igualment fosca i terrible però també –ho anunciàvem abans– carnavalesca²⁷. Al principi de l'òpera de Mozart, Don Joan s'amaga rere la capa i el barret, de manera que Donna Anna no el reconeix. Més tard, Don Joan no reconeixerà en la jove abandonada Donna Elvira, la seva antiga promesa, a qui ell mateix havia abandonat. El primer acte es clou amb la presència de tres emmascarats (Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio) a la festa de Don Joan; aquest es vesteix de Leporello i el criat es posa les robes de l'amo al llarg de la primer meitat del segon acte, de manera que la confusió i el caos són totals en aquest acte que transcorre íntegrament de nit. La recurrència de l'emmascarament, un recurs ja utilitzat en obres anteriors (per exemple, al *Dom Juan* de Molière), segurament és deutora dels elements venecians que impregnaven el mite en l'òpera al segle XVIII: cal recordar que el mateix Da Ponte era venecià i que les òperes de Gazzaniga i Gardi es van estrenar a la ciutat dels canals el carnaval de 1787.

(26) Kunze (1990, pàg. 351).

(27) Kunze (1990, pàg. 388).

El *Don Giovanni* de Mozart és també una òpera de força (Don Joan) i contraforça (Donna Anna) en què Don Joan llança constantment la seva violència motriu²⁸. La seva condició d'ésser discontinu no n'impedeix una omnipresència que no sempre és física: "no coneix la continuïtat en les seves accions i [...] no deixa petjades que el puguin lligar o comprometre²⁹".

(28) Kunze (1990, pàg. 352).

(29) Kunze (1990, pàg. 387).

L'òpera mostra ja el seu sentit dual en la mateixa obertura³⁰, en la qual fa servir el model francès –*andante* i *molto allegro*–, i que presenta dos temes en confrontació: el de l'entrada del Commendatore al segon acte i el que fa referència a la presència festiva de Don Joan, imbuït d'esperit dionisiac.

(30) Segons la tradició, Mozart va escriure l'obertura la nit abans de l'estrena de l'òpera a Praga.

Llum i tenebres, i vida i mort, es donen la mà en aquesta prodigiosa pàgina simfònica, que marca inexorablement el que vindrà a continuació: l'assassinat del Commendatore a mans de Don Joan. El Commendatore reapareixerà, fantasmagòric i en forma d'estàtua, per endur-se Don Joan als inferns. Es podia començar de moltes maneres, però la música de Mozart imposa un clima de violència que trenca sobtadament les reflexions tragicòmiques del pobre i soferit Leporello.

La idea de llibertat travessa també l'òpera i s'adscriu a l'"ètica" del llibertí, que té aquella virtut però que, en fer-se-la seva de manera exclusiva, atempta contra la dels altres. Molt hàbilment, Da Ponte i Mozart es pronuncien sobre la llibertat en una escena crucial de *Don Giovanni*: al final del primer acte arriben emmascarats Don Ottavio, Donna Elvira i Donna Anna. Don Joan no els reco-

(31) **Pere Albert Balcells** (2010). *Escoltar el Don Giovanni de Mozart* (pàg. 140). Barcelona: Duxelm.

neix i diu que a casa seva la porta és oberta abans de clamar un grandiloqüent *Viva la libertat!*. Leporello reprèn la frase, interrompuda pels emmascarats i per Don Joan, mentre el criat i els pagesos Zerlina i Masetto han de callar. L'escena ha suscitat comentaris de caire politicosocial i, tot i que alguns exegetes de la partitura neguen tota connotació llibertària a l'escena³¹, no és imprudent posar-la en paral·lel amb l'abús de poder propi d'un *ancien régime* que començava a tenir una fi propera. No ha de sorprendre, doncs, que citem de nou el Marquès de Sade, que dos anys abans havien inclòs a *Les 120 jornades de Sodoma* un passatge en boca del Duc de Blangis:

Nosaltres, els llibertins, prenem les dones perquè siguin les nostres esclaves; la seva qualitat d'esposes les fa més submises que si fossin amants. Tu ja saps com es valora el despotisme en els plaers que assaborim.

Marquès de Sade (1960). *Las 120 jornadas de Sodoma* (traducció al català de l'autor, pàg. 14). Mèxic: Baal.

Més endavant, el mateix personatge exposa els principis de les seves accions, que bé que podrien pertànyer al context del feixisme de dos segles més tard però també al mateix de Don Joan:

"Penseu que de cap manera us considerem com a criatures humanes, sinó únicament com a animals que s'engreixen per al servei que se n'espera i a qui es colpeja quan es neguen a aquest servei."

Marquès de Sade (1960). *Las 120 jornadas de Sodoma* (traducció al català de l'autor, pàg. 68). Mèxic: Baal.

Que sapiguem, Mozart no va llegir mai Sade. Però el compositor de Salzburg, sense ser un llibertí, va intuir a la perfecció l'esperit d'aquells homes inquietos. No hem d'oblidar, d'altra banda, que el llibret és de Lorenzo da Ponte, venecià i compatriota de Casanova. D'origen jueu, Da Ponte va ser també un llibertí amb una bona trajectòria aventurera al darrere, com s'encarrega de recordar-nos en les seves de vegades estrafolàries memòries. En elles, un cèlebre passatge ens recorda el procés de gestació per a l'òpera de Mozart, mentre també escrivia els llibrets d'*Axur* d'Antonio Salieri i el de *L'arbore di Diana* del compositor valencià Vicent Martín i Soler:

"Escriuré a la nit per a Mozart, i m'imaginaré que llegeixo *l'Infern* de Dante; escriuré al matí per a Martini [Martín i Soler], i em semblarà que estudio Petrarca; a la tarda, per a Salieri, i serà el meu Tasso."

Lorenzo da Ponte (1980). *Mémoires et livrets* (ed. de François Labie, traducció al català de l'autor, pàg. 270). París: Librairie Générale Française (Col. "Pluriel-Le Livre de Poche").

Una escriptura en què, segons confessa el poeta, estava acompanyat constantment per una joveneta. Per cert que Da Ponte no anomena Giovanni Bertati, autor del llibret de l'òpera de Gazzaniga, que va influir decisivament en el text per a l'obra mozartiana. Sens dubte, Da Ponte va voler atribuir-se una originalitat més que relativa, malgrat la seva qualitat i superioritat respecte de Bertati³².

⁽³²⁾ **Pere Albert Balcells** (2010). *Escoltar el Don Giovanni de Mozart* (pàg. 17). Barcelona: Duxelm.

Don Giovanni es va estrenar al Teatre Nacional de Praga el 29 d'octubre de 1787 i va tenir èxit, tot i que molt menor que el que havia obtingut mesos abans amb *Le nozze di Figaro*. Per a unes funcions a Viena el 1788, Mozart va refer alguns números i es va reestrenar a la capital austríaca. L'emperador, sempre segons les memòries de Da Ponte, va rebre amb escepticisme l'òpera mozartiana:

"Què en va dir l'emperador? «L'òpera és divina; potser és més bella que el Figaro, però no és una menja per a les dents dels meus vienesos». Li ho vaig referir a Mozart, que, sense amoïnar-se, va respondre: «Deixem-los temps per a mastegar-lo». No es va errar. Vaig procurar, per indicació seva, que l'òpera es repetís sovint: a cada representació augmentaven els aplaudiments i, a poc a poc, també els senyors vienesos de les males dents hi van trobar gust i en van entendre la bellesa i van posar el *Don Joan* entre les òperes més belles que s'hagin representat en cap teatre dramàtic."

Lorenzo da Ponte (1980). *Mémoires et livrets* (ed. de François Labie, traducció al català de l'autor, pàg. 275). París: Librairie Générale Française (Col. "Pluriel-Le Livre de Poche").

Juntament amb *Le nozze di Figaro* (1786) i *Così fan tutte* (1790), *Don Giovanni* configura la trilogia de les òperes de Mozart sobre llibrets de Da Ponte. Adoptada pel romanticisme, es considera una de les òperes més importants de Mozart i l'única del seu compositor representada a Barcelona durant el segle XIX. A Barcelona es va veure per primera vegada el 1849 al Teatre Principal (antigament de la Santa Creu) i va ser defensada vehementment per Joan Maragall que, a la conferència "El drama musical de Mozart" (1905), la va contraposar a l'obra de Richard Wagner³³.

⁽³³⁾Jaume Radigales (2006). *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Prèviament, ja havia estat objecte d'estudi per part del pensador danès Sören Kierkegaard a "Els estadis eròtics espontanis o l'eroticisme musical", inclòs a *Enten-Eller* (1843), i va ser admirada per Wagner a *Òpera i drama* (1851). Posteriorment, diversos músics i pensadors com Charles Gounod (1894) o Pierre Jean Jouve (1942) també van fer de l'òpera l'objecte i el motiu principal de diversos estudis que formen una vastíssima bibliografia sobre una de les òperes més representades del gènere. A tot plegat, cal afegir-hi les especulacions cinematogràfiques de Carmelo Bene amb *Don Giovanni* (1970) o d'André Delvaux amb *Babel Opéra* (1985). I, és clar, l'adaptació de l'òpera filmada per Joseph Losey (1979).

Babel Opéra

Babel Opéra és una pel·lícula que mostra el procés d'assaig de l'òpera de Mozart al Teatre de la Moneda de Brussel·les. Els personatges reals (cantants) apareixen al costat dels ficticis (actors). Aquests últims viuen una història paral·lela a l'acció de *Don Giovanni*.

5.1. Estructura teatral i musical de l'òpera

Després de l'obertura, bitemàtica i bitonal (re menor i Re major) i sense solució de continuïtat, l'obra deixa sentir en primer lloc Leporello, el criat de Don Joan, que es lamenta del seu servilisme. La música esdevé aleshores violenta per a mostrar la persecució de Donna Anna, que pretén encaçar Don Joan, el qual s'amaga rere una màscara, perquè presumiblement l'ha agredida sexualment.

L'aparició del Commendatore, pare de Donna Anna, desemboca en un ràpid duel (9 compassos) en què Don Joan travessarà amb la seva espasa el pit de l'ancià, que morirà tot seguit (trio *Ah, soccorso! son tradito*).

Un breu recitatiu sec fa dialogar Leporello i Don Joan, que fugen abans de l'aparició de Don Ottavio, promès a Donna Anna, a qui després d'un recitatiu acompanyat promet, en el duet posterior, que venjarà la mort del Commendatore.

La segona escena ens presenta, després del recitatiu entre Don Joan i Leporello, Donna Elvira, dama abandonada pel llibertí. La seva ària (*Ah chi mi dice mai*) sembla voler traduir musicalment els sanglots de la dama³⁴, interrompuda pels comentaris de Don Joan que, en no reconèixer-la, es disposa a consolar-la. Quan Elvira reconeix el seu antic amant, al llarg del recitatiu posterior, aquest s'esmuny i Leporello narra, mostrant un catàleg a Donna Elvira, les 2.065 conquestes del seu amo a diversos països (Itàlia, Alemanya, França, Turquia i Espanya).

⁽³⁴⁾ Pere Albert Balcells (2010). *Escoltar el Don Giovanni de Mozart* (pàg. 56). Barcelona: Duxelm.

L'element tràgic (Donna Anna, Don Ottavio, Commendatore), dramàtic (Don Joan, Donna Elvira) i còmic (Leporello) donarà pas a un ambient rústec, que serveix per a contextualitzar el casament entre dos pagesos, Zerlina i Masetto, acompanyats pel cor. Don Joan arriba a temps per convidar els vilatans a casa seva mentre ell es queda sol amb Zerlina, després que amb una ària rústega (*Ho capito*) Masetto mostri la seva disconformitat a separar-se de Zerlina. El duet *Là ci darem la mano* serveix perquè Don Joan sedueixi Zerlina en una pàgina dividida en dues parts:

- la primera, en compàs de 2/4, de caire nobiliari,
- la segona, en compàs 6/8, té un aire més popular: Don Joan "es rebaixa", a mode de burla, al nivell de la pagesa recentment seduïda.

Acte seguit entra Donna Elvira, que recomana a Zerlina que no es deixi entabanar pel llibertí (*Ah fuggi il traditor*) en un passatge de regust volgutament arcaic, amb influències del compositor barroc, "una nova dimensió arcaica d'allò heroic; de l'estar-fora-de-si"³⁵.

⁽³⁵⁾ Stefan Kunze (1990). *Las óperas de Mozart* (pàg. 378). Madrid: Alianza.

L'escena canvia i Don Joan es troba amb Don Ottavio i Donna Anna, la qual no reconeix en el seu amic l'home que l'ha forçada la nit anterior. Una nova aparició de Donna Elvira comprometrà Don Joan, que intenta convèncer Don Ottavio i Donna Anna que Elvira és boja en un magnífic quartet ("*Non ti fidar o misera*") que acaba amb el mutis de la dama i de Don Joan.

És aleshores quan l'òpera torna a viure un gir dramàtic amb el recitatiu acompanyat (*Don Ottavio son morta!*) de Donna Anna que, abans de l'ària de furor (*Or sai chi l'onore*), narra al seu promès l'agressió de Don Joan, a qui acaba de

⁽³⁶⁾ Balcells (2010, pàg. 102).

reconèixer. Ho fa en una pàgina en què barreja efervescència passional amb altivesa apol·línica³⁶, i que no deixa de recordar-nos el caràcter nobiliari d'un personatge ferit en honor seu. Per contrast, i sol, Don Ottavio canta després una ària (*Dalla sua pace*) en què manifesta el seu amor cap a la seva promesa.

A casa de Don Joan, aquest convida Leporello a celebrar una festa aquella mateixa nit amb una ària (*Finch'han dal vino*) de ressonàncies dionisiàques i perillósament anunciadores de l'abisme devastador fruit de l'acció donjoanesca. Serà abans de l'aparició de Masetto i de Zerlina. La noia intenta convèncer el seu marit que Don Joan no l'ha seduïda i l'amanseix amb una ària (*Batti, batti o bel Masetto*) amb la presència d'un violoncel obligat.

Després d'un breu recitatiu, comença el primer *finale* de l'òpera en què els números musicals enllacen sense solució de continuïtat: Don Joan convida Zerlina i Masetto a la festa abans de l'arribada de tres emmascarats, que són Donna Anna, Donna Elvira i Don Ottavio, disposats a comprometre i denunciar públicament Don Joan a la festa que se celebrarà a continuació. La disbauxa es produeix després del trio de les màscares (*Protegga il giusto ciel*), una mena de pregària a tres veus en què cal observar el contrast entre el passatge en *coloratura* (dibuix ornamentat) de les notes destinades a Donna Anna i la pacient insistència dels pentagrames escrits per a Donna Elvira, la qual no deixa de sanglotar³⁷, per recordar-nos la seva ferida davant de l'abandó de Don Joan.

⁽³⁷⁾Balcells (2010, pàg. 137).

Després del clam a la llibertat comentat més amunt, la festa adquireix una rellevància especial pel caos que engendra Don Joan en el moment en què ordena que les tres orquestres presents a l'escenari toquin danses de moda. Es genera així el desordre a partir de la "dissonància i destrucció de tota possibilitat de convivència humana³⁸" i gràcies a la superposició rítmica dels compassos (2/4, 3/4 i 3/8) per a cadascuna de les danses:

⁽³⁸⁾Kunze (1990, pàg. 380).

- Minuet (Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio) en 3/4
- Allemanda (Leporello, Masetto) en 3/8
- Contradansa (Don Giovanni, Zerlina) en 2/4

És el correlat musical de l'alteració i la destrucció de l'ordre social en el context d'un passatge d'esperit agosarat: Mozart fins i tot desafia les relacions mètriques juxtaposant les parts fortes d'un compàs amb les febles d'un altre i viceversa. Caos dins del caos, en definitiva, que "atempta contra les categories, ja que altera radicalment l'ordenació sintàctica dels elements de la construcció musical en manipular el compàs, que sempre representa l'última categoria universal intocable, com si es tractés de les mateixes formacions tonals combinables³⁹". Ja hem dit abans que Don Joan és un ésser enfrontat a tota moral i a l'ordre social, que personifica l'alteració i la pertorbació d'aquell ordre⁴⁰.

⁽³⁹⁾Kunze (1990, pàg. 385).

⁽⁴⁰⁾Kunze (1990, pàg. 355).

L'escena del ball ho exemplifica amb la complexitat de la música mozartiana, al final de la qual Don Joan, que pretén endur-se Zerlina per forçar-la, és interceptat pels emmascarats, que avisen el llibertí que la seva fi és propera.

El segon acte s'inicia amb un breu duet entre Don Joan i Leporello, el qual vol abandonar el seu amo pel maltractament a què és sotmès contínuament. Don Joan el compra amb unes poques monedes i el convenç per dur a terme una nova aventura: disfressat de Leporello, Don Joan es disposa a seduir la cambrera de Donna Elvira, mentre que el criat, vestit d'amo, s'endurà la dama. El trio *Ah taci ingiusto core* deixa sentir la veu de Don Joan que canta la seductora frase *Discendi o gioia bella, vedrai che tu sei quella che adora l'alma mia, pentito io sono già*, amb la mateixa melodia amb què començarà la serenata posterior – acompanyada per la mandolina i els *pizzicati* dels instruments de corda–, *Deh, vieni alla finestra*.

Acabada la serenata, una escena en recitatiu sec ens mostra Masetto que, acompanyat per uns pagesos, es disposa a atonyinar Don Joan, a qui pren per Leporello. El llibertí aconsegueix quedar-se sol amb Masetto i, després de l'ària grotesca *Metà di voi qua vadano*, agreeix Masetto abans de desaparèixer. Zerlina arriba a temps per socórrer el seu marit en una ària (*Vedrai carino*) d'alt voltatge eròtic i amb un ús intel·ligent dels eloqüents silencis⁴¹.

⁽⁴¹⁾Pere Albert Balcells (2010). *Escoltar el Don Giovanni de Mozart* (pàg. 185). Barcelona: Duxelm.

L'espai canvia. Leporello és amb Donna Elvira, la qual encara creu que passeja amb Don Joan. El sextet *Sola, sola in buio loco* presenta en escena els dos personatges, als quals s'afegeixen Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina i Masetto. Un número que va "de les profunditats de rata d'un Leporello en fuga fins a les insondables alçades tràgiques en òrbita des del principi de l'òpera⁴²". Prenent Leporello per Don Joan, es disposen a linxar-lo malgrat els clams de pietat de Donna Elvira, fins que Leporello revela la seva identitat davant l'estupor de la resta de personatges. El sextet és una magnífica mostra de la dramaturgia musical de Mozart, amb passatges canviants en funció de les tonalitats majors i menors i amb una barreja d'elements còmics (Leporello), majestàtics i greus (l'entrada de Donna Anna i Don Ottavio), i dramàtics, com els clams de Donna Elvira defensant qui creu que és el seu amant, i la negativa de la resta de personatges, amb uns "No!" que remetien al cant de les fúries del segon acte d'*Orfeo ed Euridice* de Gluck⁴³.

⁽⁴²⁾Balcells (2010, pàg. 189).

⁽⁴³⁾Kunze (1990, pàg. 397).

Després d'un breu recitatiu, Leporello es defensa i explica els abusos a què el sotmet Don Joan. Això serveix perquè Don Ottavio proclami de nou que venjarà la mort del pare de Donna Anna amb una ària lluada (*Il mio tesoro*) i perfilada amb agilitats pròpies de personatges seriosos de la tradició operística precedent. Un cop sola a l'escenari, Donna Elvira canta amb un recitatiu acompanyat (*In quagli eccessi*) i una ària magnífica (*Mi tradi*) el plany per la humiliació a què es veu contínuament sotmesa per Don Joan, de qui preveu una fi propera.

El quadre següent ens situa en un cementiri, on es troben Don Joan i Leporello. L'estàtua del Commendatore és il·luminada per la lluna, i la veu del difunt (amb unes breus frases acompanyades per instruments de vent) adverteix Don Joan que no profani aquell lloc sagrat, i que abans que es faci de dia haurà acabat de riure. El llibertí es burla de l'estàtua i la convida a sopar mentre Leporello, en el duet *O statua gentilissima*, manifesta el seu terror.

Abans de l'escena del banquet final, Donna Anna dialoga amb Don Ottavio, que demana a la seva promesa que deixi el dol pel pare i que es plantegi el matrimoni. Però la dama demana al seu promès en el recitatiu acompanyat *Crudel? Ah non mio ben* i l'ària posterior *Non mi dir* que respecti la seva pena, tot i que no renuncia a estimar-lo.

A casa de Don Joan, una sala és preparada per a acollir el sopar del llibertí. Uns músics, presents a l'escenari, toquen melodies de moda: fragments de les òperes *Una cosa rara* del valencià Vicent Martín i Soler, *Fra i due litiganti il terzo gode* de Giuseppe Sarti, i *Le nozze di Figaro* del mateix Mozart. El primer títol, amb llibret de Da Ponte i estrenat a Viena el 1786, va tenir un gran èxit, mentre que l'últim és una picada d'ullet al públic de Praga (on es va estrenar *Don Giovanni*); de la segona, estrenada també a Viena el 1784, se cita l'ària *Come un agnello*; pel que fa a la cèlebre òpera de Mozart, cal recordar que va tenir molt més èxit a la capital bohèmia (1787) que no pas a Viena (1786) i el músic, agraït, s'autocita en homenatge al públic praguès.

Mentre Don Joan sopa, Leporello birla menjar en una escena còmica que ajuda a construir l'evolució del quadre: la comèdia donarà pas al drama amb la irrupció de Donna Elvira, que implora a Don Joan que es penedeixi de la seva vida dissoluta. El llibertí es burla de la seva antiga amant mentre canta un nou himne a la llibertat (*Vivvan le femmine, vivva il buon vino, sostegono e gloria d'umanità*). I després de la marxa de Donna Elvira, esgarrifada davant del fantasma que creu veure a la porta, la música esdevé paulatinament terrorífica fins a l'entrada de l'estàtua del Commendatore (*Don Giovanni, a cenar teco*). Els esdeveniments es precipiten enmig d'una música que recupera el material temàtic i la tonalitat (re menor) de la primera part de l'obertura i Don Joan és arrossegat als inferns mentre un cor invisible de dimonis l'amenaça amb un càstig encara pitjor que les flames que envolten el personatge. Mentre desapareix entre el foc, Leporello canta el terror que li produeix aquella visió abans dels tres acords conclusius, en tonalitat major, que "constitueixen la ratificació de la sentència per part dels poders superiors⁴⁴ⁿ".

⁽⁴⁴⁾Balcells (2010, pàg. 259).

L'última escena és la de la moral final, en tres parts: l'aparició ràpida de Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Zerlina i Masetto, que pregunten a Leporello on és el seu amo. Quan el criat explica els fets recents, la resta de personatges planifiquen en una segona part el seu futur: Donna Anna demana a Don Ottavio un any més abans de casar-se; Donna Elvira es retirarà a un convent;

Zerlina i Masetto tornaran a casa *a cenar in compagnia* i Leporello cercarà un amo millor. La tercera part de l'escena, adreçada al públic, és un ensenyament adreçat als qui duen una vida dissoluta: qui la fa la paga.

5.2. Personatges

Mozart va ser un veritable dramaturg: va saber caracteritzar les situacions i els personatges de les seves òperes amb precisió i amb una gran intuïció teatral. I les tres obres amb llibret de Da Ponte ho exemplifiquen a la perfecció. D'aquí la difícil denominació d'òpera còmica, dramàtica o tràgica en cadascun dels títols que integren la trilogia. Perquè, fins i tot reconeixent la caracterització aparentment còmica, en *Don Giovanni*, de personatges com Leporello (baix), Zerlina (soprano) o Masetto (baix), s'hi endevina el drama humà que els acompanya: Leporello pateix quan té por de ser agredit (sextet del segon acte) o davant l'estàtua del Commendatore (baix), que l'aterreix; Masetto mostra la seva cara autosuficient i arrogant tot i no poder fer res contra Don Joan; i Zerlina, tement perdre el seu promès, juga la carta de l'erotisme seductor en les seves dues àries *Batti, batti o bel Masetto* i *Vedrai carino*.

A banda d'aquests personatges, imbuïts d'una encantadora humanitat, cal comptar amb les dues grans figures femenines, Donna Anna i Donna Elvira, ambdues sopranos. Seduïdes per Don Joan, es mouen entre l'amor i l'odi. Donna Anna busca venjança sense renunciar al distanciament majestàtic de la seva condició noble, mentre Donna Elvira busca la redempció de Don Joan de manera infructuosa i, per tant, desesperada i fins a la humiliació (escena del sopar).

Per la seva banda, Don Ottavio (tenor) no és tan flegmàtic com s'ha volgut veure, però el seu paper està completament allunyat del romanticisme resolutiu, perquè el veritable heroi en aquesta òpera és Don Joan (baix), el personatge indubtablement carismàtic, un dels més complexos de la història de l'òpera, amb una personalitat polièdrica.

S'ha observat sovint que el protagonista de *Don Giovanni* és omnipresent malgrat la seva discontinuïtat. Al llarg de l'obra, Don Joan canta números musicals curts, però la seva presència i el seu caràcter centrípet són evidents: tot gira entorn seu en una espiral de maldat que culmina en l'escena en què s'enfronta directament amb la mort, personificada en l'estàtua del Commendatore. Per a Jacobo Cortines, "de tots els *Donjoans* que han pujat als escenaris, musicals o no, el de Da Ponte-Mozart és el més extremat, en dur fins a les seves últimes conseqüències el perfeccionament en el mal del seu protagonista". La força dionisiaca del personatge protagonista arrossega l'oient fins a anul·lar-ne la voluntat, com el que fa Don Joan amb Zerlina en el cèlebre duet del primer acte *Là ci darem la mano*. O el que fa quan convida al desenfrè, amb tota la seva càrrega eròtica i festiva en l'ària *Finch'han dal vino*, que, juntament amb l'obertura, tan bé va captar el filòsof danès Søren Kierkegaard quan deia que

Referències bibliogràfiques

Jacobo Cortines (2007). *Bur-las y veras de Don Juan* (pàg. 141). Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

Sören Kierkegaard (2006). *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I* (pàg. 144). Madrid: Trotta.

en el Don Joan de Mozart hi ha "tota la força de la sensualitat que neix en l'angoixa i Don Juan és aquesta angoixa que justament equival al demoníac desig de viure".

Alguns autors han parlat de personatges que es complementen per bé que des de pols oposats. S'ha dit, per exemple, que Don Joan i Leporello són dues cares de la mateixa moneda, i algunes solucions escèniques parteixen d'aquesta interpretació, com ara Joseph Losey quan va dirigir la seva sensacional adaptació cinematogràfica de l'òpera⁴⁵. Tanmateix, estem més d'acord amb els qui, com Stefan Kunze, es refereixen a aquesta interpretació com un "psicologisme fora de lloc"⁴⁶.

En *Don Giovanni* l'oposició de contraris l'encarnen Don Joan i el Commendatore; són l'acció i la reacció, ambdues destructores, una propulsada des de la vida, l'altra des de la mort. Insistim de nou: *Don Giovanni* és una obra de mort i de morts, de nit i d'ombres, de màscares i de veritats emmascarades. Una partitura que és, com va defensar Joan Maragall en la seva conferència de 1905, un veritable drama musical, en què "la poesia sembla un començament de la música i la música un començament de la poesia".

⁽⁴⁵⁾En vam proposar una anàlisi a **Jaume Radigales** (2007). "El mite eròtic i la música: el *Don Giovanni* de Mozart". A: Jordi Malé. *Del mite als mites* (pàg. 79-102). Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum.

⁽⁴⁶⁾**Stefan Kunze** (1990). *Las óperas de Mozart* (pàg. 362). Madrid: Alianza.

Referència bibliogràfica

Joan Maragall (1981). "El drama musical de Mozart". A: *Obres completes* (vol. I, pàg. 795). Barcelona: Selecta.

6. Conclusions

Una òpera com *Don Giovanni* és molt més que una obra d'art encasellada dins dels límits fronterers d'una forma o d'un gènere determinats. Perquè és el resultat i la síntesi d'uns precedents mítics i literaris i posa les bases de la interpretació del mite de què parteix. És així com esdevé una obra de referència per a entendre la tradició i la transmissió d'un mite, en aquest cas el de Don Joan. I la seva complexitat la dóna la varietat de registres que trobem en la mateixa obra, difícilment reduïble de manera unívoca a la tragèdia o a la comèdia. *Don Giovanni*, en definitiva, és una "òpera problema" per la contínua literatura que ha engendrat i per la polisèmia a què ens convida a l'hora de posar-la en escena.

Les línies precedents, doncs, han estat el resultat d'intentar col·locar l'òpera en un context no tan sols temporal, sinó també transversal, en funció de la tradició artística i literària anterior a l'obra amb llibret de Lorenzo da Ponte i música de Wolfgang Amadeus Mozart.

Bibliografia

- Aristòtil** (1985). *Retòrica. Poètica*. Barcelona: Laia.
- Balcells, Pere Albert** (2010). *Escoltar el Don Giovanni de Mozart*. Barcelona: Duxelm.
- Brunel, Pierre** (dir.) (1999). *Dictionnaire de Don Juan*. París: Robert Laffont.
- Casanova, Giacomo** (2009). *Memorias* (2 vol.). Girona: Atalanta.
- Cortines, Jacobo** (2007). *Burlas y veras de Don Juan*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Da Ponte, Lorenzo** (1980). *Mémoires et livrets* (ed. de François Labie). París: Librairie Générale Française (Col. "Pluriel-Le Livre de Poche").
- Da Ponte, Lorenzo** (2006). *Memòries*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Goldoni, Carlo** (1993). *El retorno del veraneo. Don Juan Tenorio*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Goldoni, Carlo** (1994). *Memòries*. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.
- Kierkegaard, Sören** (2006). *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*. Madrid: Trotta.
- Kunze, Stefan** (1990). *Las óperas de Mozart*. Madrid: Alianza.
- Lampedusa, Giuseppe Tomasi di** (1990). *Letteratura inglese-I: Dalle origini al Settecento*. Milà: A. Mondadori.
- Lesky, Albin** (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Macchia, Giovanni** (1998). *Vida y aventuras de Don Juan*. Madrid: Tecnos.
- Maragall, Joan** (1981). "El drama musical de Mozart". A: *Obres completes* (vol. I, pàg. 793-800). Barcelona: Selecta.
- Marañón, Gregorio** (1955). *Don Juan*. Madrid: Espasa Calpe.
- Molière** (1983). *Don Juan*. Barcelona: Barcino.
- Mozart, Wolfgang Amadeus** (1974). *Don Giovanni* (partitura). Nova York: Dover.
- Radigales, Jaume** (2007). "El mite eròtic i la música: el *Don Giovanni* de Mozart". A: Jordi Malé. *Del mite als mites* (pàg. 79-102). Santa Coloma de Queralt: Obrador Edèndum.
- Radigales, Jaume** (2006). *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Radigales, Jaume** (1999). *L'òpera. Música, teatre, espectacle*. Barcelona: Pòrtic.
- Rosal, Jaime** (ed.) (1998). *Homenaje a Casanova (1725-1798)*. Barcelona: Montesinos.
- Sade, Marquès de** (1960). *Las 120 jornadas de Sodoma*. Mèxic: Baal.
- Sáenz-Alonso, Mercedes** (1969). *Don Juan y el Donjuanismo*. Madrid: Guadarrama.
- Tirso de Molina** (2007). *El burlador de Sevilla*. Madrid: Càtedra.
- Watt, Ian** (1999). *Mitos del individualismo moderno*. Madrid: Cambridge University Press.
- Visionaments al YouTube de l'escena final**
- Film de Joseph Losey**
- Gia' la mensa e' preparata
Don Giovanni a cenar teco
- Muntatge de Giorgio Strehler (Scala de Milà)**
- Don Giovanni, Scena del Commendatore

Muntatge de Francesca Zambello (Covent Garden de Londres)

Don Giovanni, The Commendatore scene

Muntatge de Calixto Bieito (Gran Teatre del Liceu de Barcelona)

Don Giovanni, 2 acte, final 1a part

Don Giovanni, 2 acte, final 2a part