

Tempo e spazio nella “trilogia popolare” di Verdi

di Paolo Gallarati

Con *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853) Verdi s’insediava definitivamente nella cerchia dei massimi operisti di tutti i tempi: la straordinaria energia musicale e la capacità di concentrazione drammatica esibite nelle prime opere venivano poste al servizio di soggetti che, per la loro originalità, la potenza dei caratteri e la tensione teatrale, spalancavano nuovi orizzonti al teatro moderno. Di punto in bianco, con *Rigoletto*, il melodramma verdiano si svincola volutamente dai modelli consueti, a cominciare dagli argomenti che escono completamente dalla moda librettistica del tempo. La consapevolezza di Verdi a tale proposito è inequivocabile, come mostra la lettera a Cesare de Sanctis, del primo gennaio 1853:

Io non vi nascondo che leggo mal volentieri libretti che mi si mandano: è impossibile, o quasi impossibile che un altro indovini quello che io desidero: io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi... ed arditi all’estremo punto, con forme nuove ecc. ecc., e nello stesso tempo musicabili... Quando mi si dice: ho fatto così perché così han fatto Romani, Cammarano ecc., non s’intendiamo più: appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei si facesse diversamente.¹

Una poetica innovativa, dunque, che non investe solo la scelta del soggetto, ma anche la sua veste formale. A partire da *Rigoletto*, infatti, la drammaturgia verdiana, che per sintesi, velocità di decorso e forza dei contrasti aveva trasformato, sin dall’inizio, il melodramma italiano, non è più riempita di contenuti generici: l’impostazione degli atti, il taglio delle scene, la loro articolazione nel tempo e nello spazio, gli argomenti e la distribuzione dei dialoghi e dei monologhi, le

Time and Space in Verdi’s “Popular Trilogy”

Rigoletto (1851), *Il Trovatore* (1853) and *La Traviata* (1853) definitely established Verdi among the greatest composers of all time: the extraordinary musical energy and dramatic power of his first works were now put to the service of such plots that, for their originality, their powerful characters and dramatic tension could open new horizons to modern musical theatre. All of a sudden, with *Rigoletto*, Verdi’s opera deliberately got rid of the usual models with a subject that completely abandoned the fashion of contemporary librettos. Verdi was very well aware of this, as can be seen in his letter to Cesare de Sanctis, dated January 1, 1853:

I cannot hide from you that I read with great reluctance the libretti that are sent to me. It is impossible, or almost impossible, for another to sense what I want. I want subjects that are new, great, beautiful, varied, bold... and bold to the core, with new forms, yet at the same time appropriate for music.... When someone tells me: “I did it this way because that is how Romani, Cammarano, etc., did it,” we no longer can understand each other. It is precisely because those great men did it so that I wish it done differently.¹

Verdi’s innovative poetics, then, not only affects the choice of subject, but also its form. Verdi’s drama had already transformed Italian opera with its synthetic, fast and strong contrasts: from *Rigoletto* onwards, it no longer relies on generic contents: the setting of the acts, the cutting of scenes,

their articulation in time and space, the subjects and the architecture of dialogues and monologues, musical forms and the choice of materials, all stem from the dramatic content of the subject matter, while all the various layers of composition – literary, scenographical, dramatic and musical – are so closely interdependent from each other that they provide the work with powerful unity. An extraordinary interpenetration thus establishes between the subject and the form: all that is necessary is there, and nothing more is needed.

Old and overrated Basevi meant this, when he wrote:

In the general concept of the drama, however, music finds a foothold, a centre toward which the different pieces that compose the opera converge, more or less, according to the ingenuity of the maestro; and then that which is called colouring or the general tint is obtained.

And a few lines below:

Without doubt the general colouring of an opera reveals more than anything else the ingenuity of the maestro, because it shows a synthesis of his nature.²

These statements appear to be directly inspired by Verdi and provide precise indications to critics, but remain vague unless they are traced back to a concept that explains the origin of this synthetic unity. In *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* it is possible, in my view, to locate this device in the experience of time, which becomes the subject of the dramatic representation.

With *Nabucco*, Verdi started performing an operation on time: the slow pace, the expansions, the distant symmetries of the musical dialogues, the long orchestral work between measures, the repetition of words... all these devices, that had contributed to the definition of an ideal time as an a priori condition for communication, are now replaced by a much more realistic time, aiming to represent the true rhythms of life. It is the same operation Mozart had performed on

forme musicali e la scelta dei materiali discendono per deduzione dal contenuto drammatico del soggetto, mentre i vari strati compositivi – letterario, scenografico, drammatico, musicale – acquistano una interdipendenza così stretta che li condiziona a vicenda e conferisce all'opera una poderosa unità. Tra l'argomento e la veste formale si stabilisce una compenetrazione assoluta: nulla è più neppur minimamente fungibile. Ce lo suggerisce anche il vecchio, e oggi un po' sopravvalutato Basevi, quando scrive:

La musica trova però nel concetto generale del dramma un punto di appoggio, un centro verso cui convergono più o meno, secondo l'ingegno del maestro, i vari pezzi che compongono l'Opera; ed allora si ottiene ciò che chiamasi il colorito o la tinta generale.

E qualche riga sotto:

È indubitato che il colorito generale di un'Opera rivela meglio d'ogni altra cosa l'ingegno del maestro, perché ne mostra l'indole sua sintetica.²

Queste affermazioni sembrano ispirate direttamente da Verdi e tracciano una strada molto precisa per la critica; ma restano vaghe se non vengono riferite ad un concetto operativo che spieghi l'origine di questa unità sintetica. In *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata* è possibile, secondo me, individuare questo dispositivo nell'esperienza del tempo, assunta come soggetto della rappresentazione drammatica.

Sin dal *Nabucco*, Verdi compie una operazione sul tempo: le lentezze, le dilatazioni, le simmetrie a distanza dei dialoghi in musica, i lunghi interventi orchestrali tra una battuta e l'altra, la ripetizione delle parole, insomma, la definizione di un tempo ideale come condizione comunicativa a priori viene sostituita da un tempo molto più realistico, che mira a rappresentare i ritmi della vita: la stessa operazione, in pratica, compiuta da Mozart nei

confronti dell'opera buffa italiana, con altri mezzi e in altro contesto estetico e stilistico, ma con gli stessi intenti di forte individualizzazione drammatica. Ma, come sappiamo, non esiste un solo modo di vivere il tempo dell'esistenza: nella trilogia popolare Verdi scopre che la musica ha il potere di rappresentarne diversi, e in tal senso differenzia *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*. *Rigoletto* è l'opera del tempo sospeso. Un presagio di sventura la domina da capo a fondo nell'attesa di eventi che incombono, dirottando l'attenzione dello spettatore dai fatti reali al mistero di ciò che può accadere. Così, le situazioni drammatiche e musicali sono sovente interrotte dall'arrivo di altri personaggi, e il "tuffo al cuore", lo spavento, il dubbio, l'incertezza sono stati d'animo ricorrenti la cui forza espressiva prorompe in due situazioni-chiave: quando Rigoletto s'aggira, canterellando con finta indifferenza, mentre cerca Gilda nel palazzo dove è tenuta prigioniera; poi durante l'ultimo atto, percorso dall'attesa della tempesta che incombe sulla scena con i suoi rumori e il bagliore dei lampi, così come la morte si profila minacciosa sul destino dei singoli.

Rigoletto predilige il declamato: prende atto razionalmente della sua condizione esistenziale e trova nella lingua l'unico mezzo per dominare il mondo ("Pari siamo, io la lingua egli ha il pugnale" dice a proposito di Sparafucile). Il suo antagonista, il Duca di Mantova, è invece tutta musica: canta melodie sfrontate che sovente deformano la parola. Rigoletto, creatura della lingua, si oppone al Duca, creatura della musica: il contrasto tra i due assume, così, una potenza inaudita di raffigurazione tragica. Tra lingua e musica il conflitto è aperto: per questo nel *Rigoletto* la forma musicale è sovente rotta, spezzata: il declamato la corrode dall'interno, e massimamente nel Terzetto dell'ultimo atto, che riproduce nella propria forma il dramma della distruzione morale. Alla fine il protagonista è schiacciato: Rigoletto non muore, non si uccide, come farà Otello, spirando dolcemente sul cadavere di

the Italian comic opera, with different means, aesthetic context and style, but with the same intent of strong dramatic individualization. As we are well aware, though, there is more than one way to live through the time of existence: in his "popular trilogy", Verdi discovers that music has the power to represent different ones, and this is what makes *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* all different. *Rigoletto* is the opera of suspended time. A harbinger of doom dominates it from beginning to end, directing the attention of the audience from the hard facts to the incumbent mystery. Thus, the musical and dramatic situations are often interrupted by the arrival of some characters, and the feelings of sinking heart, fear, doubt and uncertainty are recurring moods whose expressive power bursts out in two key scenes: when Rigoletto, feigning indifference, desperately seeks signs of Gilda's whereabouts in the Duke's palace, and in the wild and stormy night of the last act, dominated by the crash of thunder and the blinding glare of lightning, reminders of how death looms over the fate of all individuals. Rigoletto has a predilection for a declamatory vocal style: he rationally acknowledges his existential condition and finds that words are his own weapon to world domination (as he says about assassin Sparafucile: "Pari siamo, io la lingua egli ha il pugnale", "We are equally skilled! I with my tongue, he with a dagger"). His antagonist, the Duke of Mantua, is all music, instead: he sings exuberant love melodies convincingly distorting their meanings. Rigoletto, a man of words, is opposed to the Duke, a man of music: the contrast between the two has an unprecedented power of tragic portrayal. There is an open conflict between words and music: this is why the musical form of *Rigoletto* is often broken, fragmented: the recitative corrodes it from within, especially in the *trio* in the last act, which stages the drama of moral destruction. At the end, the protagonist is crushed: Rigoletto does not die, he does not kill himself like Othello over Desdemona's dead body, but is petrified to find his barely living daughter. The future closes down in front of him, pushing him into



Luigi Ghirri,
Mantova,
Piazza Sordello, 1988.

a state of hopeless alienation: the man whose sole fulfilment in life was fatherly love becomes a puppet, condemned to the damnation of laughter. There is no catharsis in *Rigoletto*, no transfiguration.

If the characters of *Rigoletto* live in a present time which is suspended over the abyss, the characters of *Il Trovatore* are perennially projected into a romantic elsewhere, either lost in their past memories or in their imagination of the future. The few actions in this opera are but excuses, evoking either past situations or expected future events. The tales and the images that dazzle the mind, thus, are extremely important in *Trovatore*: this is a “lyrical” opera, if ever there was one, locked in contemplative stillness from beginning to end. The score has nothing to do with either the dramatic time of *Rigoletto*, who seemed to charge with electricity as he lingered in the waiting, or the pressing time of *Traviata*. The originality of *Trovatore* is a miraculous oxymoron: fixed in the metaphysical time of imagination, memory or vision, its static situations are drawn from the music into a hasty current, as if triggered by the tale of Azucena, evoking the flicker of a flame, then propagated to the whole score by a firebrand to fuel the fire of passion that devours the characters’ souls. In order to depart from the present and live

Desdemona, ma assiste impietrito alla morte di Gilda. Il futuro si chiude davanti a lui, respingendolo in uno stato di alienazione senza scampo: l’uomo, che si realizzava nell’amor paterno, torna ad essere un burattino condannato alla dannazione del riso. In *Rigoletto* manca la catarsi, la trasfigurazione.

Se i personaggi del *Rigoletto* vivono in un presente sospeso sull’abisso, quelli del *Trovatore* sono continuamente proiettati in un romantico altrove, tesi nel ricordo o nell’immaginazione. I pochi fatti che accadono in quest’opera sono solo pretesti per evocare situazioni passate o immaginare eventi futuri. I racconti e le immagini che abbagliano la mente hanno quindi nel *Trovatore* un’enorme importanza: opera “ lirica”, se mai ve ne fu, bloccata in una fissità contemplativa da cima a fondo, questa partitura è estranea sia al tempo drammatico del *Rigoletto*, che si carica di elettricità nella misura in cui indugia nell’attesa, sia a quello incalzante della *Traviata*. L’originalità del *Trovatore* consiste in un miracoloso ossimoro: fissate nel tempo metafisico dell’immaginazione, del ricordo o della visione, le statiche situazioni sono trascinate dalla musica in una corrente precipitosa, sferzata ovunque da uno scatto

giambico che dal racconto di Azucena, che evoca il guizzo della fiamma, si propaga, come un tizzone ardente, in tutta la partitura per alimentare il fuoco delle passioni che divora l'animo dei personaggi.

Questo uscire dal presente, per vivere in un mondo immaginario e visionario, impone a Verdi una scelta stilistica totalmente diversa da quella del *Rigoletto*: il declamato sinfonico che là coglieva la fragranza del presente qui, in pratica, non esiste; sola, divampa la melodia, libera dai legami della parola, in pezzi rigorosamente chiusi e collegati da pochi, sommari recitativi. Se *Rigoletto* è fatto di trapassi graduali, sfumature, mezzetinte, *Il Trovatore* vive invece di brusche antitesi: il modo maggiore si oppone al minore, la melodia al recitativo volutamente banale, il bagliore del fuoco all'oscurità delle tenebre, la vita alla morte che Leonora affronta consapevolmente, vincendo il destino avverso con un atto supremo di fedeltà a Manrico.

Dopo *Rigoletto*, il mondo morale di Verdi subisce una svolta: d'ora in poi i suoi personaggi affronteranno le avversità del destino con la forza serena che nasce in loro dall'attaccamento ai grandi valori morali.

Il tempo della *Traviata* ci riporta sulla terra, ma lo scorrere dell'esistenza è totalmente diverso rispetto a quello di *Rigoletto*. Domina, infatti, un'ansia precipitosa: il tempo corre, la giovinezza sfiorisce, le notti sono troppo corte per divertirsi appieno; e, soprattutto, c'è un limite, fissato dal destino, alla possibilità di amare. "È tardi!" esclama Violetta nell'ultimo atto. Ma è sempre tardi nella *Traviata*. Così, se il tempo sospeso di *Rigoletto* tende a rallentare, quello ansioso della *Traviata*, spinto dal perdurante ritmo di valzer, va verso l'accelerazione: rappresentabile da un otto rovesciato, come ha osservato Rémi Hess, che in matematica è il segno dell'infinito, la figura coreografica del valzer sembra alludere al tentativo di trattenere all'infinito qualche cosa che sfugge. Questo conferisce alle forme chiuse della *Traviata*, sovente modellate sullo schema francese dell'aria a *couplets*, un dinamismo del tutto diverso dalla mobilità

in an imaginary, visionary world, Verdi needs a totally different style from that of *Rigoletto*: the symphonic declamatory style that could render the flagrancy of the present no longer exists here. Melody triumphs here, free from the bonds of words, which are here strictly relegated to a few closely connected and concise recitatives. If *Rigoletto* consisted in gradual transitions, gradients and halftones, *Trovatore* relies on sharp antitheses: major vs. minor, deliberately banal recitatives vs. melodies, the glow of fire vs. the darkness of obscurity, life vs. death, which Leonora consciously faces, overcoming her ill fate by a supreme act of loyalty to Manrico. After *Rigoletto*, Verdi's moral world undergoes a change: from now on his characters will face the adversities of fate with the serene strength that comes from their attachment to the great moral values.

The time of *Traviata* brings us back to earth, but the flow of life here is totally different from that of *Rigoletto*. A precipitate anxiety dominates here: time is running, youth fades, nights are too short to fully enjoy and, above all, fate sets a limit to the possibility of love. "It is too late!" sings Violetta in the last act. But it is always too late in *Traviata*. Thus, if in *Rigoletto* the suspended time seemed to slow down, the anxious time of *Traviata* rushes towards acceleration, driven by an ongoing waltz rhythm: as Rémi Hess noted, the movements of waltz, comparable to the horizontal eight configuration that is the mathematical symbol for infinity, with its permanent repetition of the same steps gives an illusion of forever preserving something which is trying to escape. This gives a dynamic property to the closed airs of *Traviata*, often modelled on the French couplets, resulting in something totally different from the still mobility that characterizes the real and metaphorical flames of *Trovatore*. In the melodic overabundance of *Traviata*, words are neither as ostentatious as in *Rigoletto*, nor as straightforward as in *Trovatore*. In the role of Violetta, melody feeds on words, on its accents: Violetta's words add truth and depth to melody, conveying her internal experiences. The style of *Traviata* is a synthesis between

the expressive declamatory style of *Rigoletto* and the triumph of pure melody of *Trovatore*. There is not, of course, a “progress”, but rather a different organization of the very same stylistic ingredients in response to the new dramatic and expressive demands. Not only are Violetta’s and Rigoletto’s melodies, unlike *Trovatore*’s, all born from the sound of words: all her *declamato* scenes, as much as her simple recitatives, are imbued with melody. This gives a natural and true aspect to the singing, restoring heat and humanity after the clockwork nightingale-like warbling that, in the first act, had described the lost woman’s alienated existence. In this fusion of accent and melody, the role of Violetta is especially modern, and is opposed to the role of Germont, who sings in the old style of Donizetti, mechanizing prosody in a prim representation of bourgeois respectability and indifference.

If it is true that time is the most important element of music, Verdi, taking it as a kind of occult protagonist, thus gives the subjects of his popular trilogy a special bent for music. For example, never again will Verdi use as effectively the suggestive shock of reminiscence, which affirms the continuity of time, reprising at a distance the musical themes associated with the fixed ideas of his characters Rigoletto, Azucena and Violetta: the idea of damnation, the idea of fire and that of redemptive love. Considering the isomorphism connecting music to the experience of time, one can understand how *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata* managed to impose themselves on the modern consciousness as the three most typical embodiments of opera ever. And if the dramatist’s main function is, as in Shakespeare, to impose the theatre with his own time, we can understand how strong Verdi’s bond to his supreme model was, a model who was the well-known responsible for a true revolution in the conception of musical time in the dramatic function (incidentally, Shakespeare was also Wagner’s model). The popular trilogy also makes a new use of space. It is not the usual effects of offstage voices and instruments, but a musical reconstruction of space as a projection of

immobile che caratterizza le fiamme reali e metaforiche del *Trovatore*. Nella sovrabbondanza melodica della *Traviata* la parola non è ostentata, come in *Rigoletto*, né conculcata come nel *Trovatore*; nella parte di Violetta essa nutre la melodia con i suoi accenti, le dà verità e spessore, si fa tramite di esperienze interiori.

Lo stile della *Traviata* è una sintesi tra la tendenza al declamato espressivo, tipico del *Rigoletto*, e il trionfo della melodia pura, affermatosi nel *Trovatore*. Non si tratta, beninteso, di un “progresso”, ma di una diversa organizzazione dei medesimi ingredienti stilistici in vista di nuove esigenze drammatiche ed espressive. Non solo le melodie di Violetta, come quelle di Rigoletto, e diversamente da quelle del *Trovatore*, nascono tutte dal suono della parola; anche i suoi declamati, o semplici recitativi, sono impregnati di melodia. Questo dà al canto un aspetto naturale e vero, rende il calore dell’umanità riconquistata dopo i gorgheggi da usignolo meccanico che ritraevano, nel primo atto, l’esistenza alienata della donna perduta. Nella sua fusione di accento e melodia, la parte di Violetta è particolarmente moderna, e si oppone a quella di Germont che canta nel vecchio stile donizettiano, meccanizzando la prosodia in una rappresentazione compassata del perbenismo borghese e della sua indifferenza.

Se è vero che il tempo è l’elemento più importante della musica, Verdi, assumendolo come una sorta di protagonista occulto, conferisce dunque ai soggetti della trilogia popolare una predisposizione speciale all’incontro con la musica. Mai più userà, ad esempio, con la stessa efficacia lo choc allusivo della reminiscenza, che afferma la continuità del tempo, ripresentando a distanza i temi musicali collegati con le idee fisse che condizionano le esistenze di Rigoletto, Azucena e Violetta: l’idea della maledizione, quella del fuoco e quella dell’amore redentore. Considerando l’isomorfismo che collega la musica e l’esperienza del tempo, si capisce perché *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata* si siano imposte alla coscienza moderna come le tre

incarnazioni più tipiche del melodramma assoluto. E se la funzione principale del poeta drammatico è quella, shakespeariana, di imporre al teatro il proprio tempo, si comprende quanto fosse profondo il legame di Verdi con il suo modello supremo, che era, per inciso, anche quello di Wagner, responsabile, come è noto, di una vera rivoluzione nella concezione del tempo musicale in funzione drammatica.

A questo si aggiunge, nella trilogia popolare, un nuovo impiego dello spazio. Non si tratta dei soliti effetti di voci e strumenti fuori scena, ma di una ricostruzione musicale dello spazio inteso come proiezione dell'interiorità. Il dispositivo determinante è quello di rendere il primo piano indipendente dallo sfondo. Non era ancora così nella festa di *Ernani*, dove il coro, sulla scena, cantava gli stessi motivi della musica dietro le quinte. Del tutto indipendenti sono invece, nella festa che apre *Rigoletto*, il canto in primo piano e le danze nelle sale interne. Questo genera due spazi distinti, con uno strano effetto di vuoto intermedio prodotto dal lungo intervento iniziale della musica fuori scena, nel silenzio dell'orchestra. Gli spazi si moltiplicano in seguito, quando entrano in gioco addirittura quattro fonti sonore: i cantanti, l'orchestra che suona in modo intermittente, la banda interna e un gruppo di archi sul palcoscenico. Il modello è chiaro: la scena del ballo nel *Don Giovanni*. Ma là l'effetto era di addensamento centripeto, mentre qui mira alla dispersione: i quattro temi di danza, mescolati alla rinfusa nello spazio sonoro, frantumato e instabile, rendono alla perfezione quel luogo dell'ebbrezza e del disordine in cui prendeva posto l'orgia prescritta da Victor Hugo, prudentemente espunta da Piave ma realizzata puntualmente da Verdi nel vorticoso accoppiamento dei temi di danza. La frantumazione dello spazio potenzia, in *Rigoletto*, l'espressione del tempo sospeso: si veda la pantomima di "Caro nome" con Gilda che appare in strada, sparisce dentro la casa, riappare sulla terrazza, mentre in primo piano il coro dei rapitori, trattenendo il respiro,

interiority. The main feature consists in making the foreground essentially independent from the background. The celebration in *Ernani* was definitely not yet so, since the choir on stage sang to the same motives coming from behind the scenes. The opening dance party of *Rigoletto*, on the contrary, features totally independent singing in the foreground and dancing in the inner rooms. This generates two separate spaces, with a strange vacuum effect produced by the long-awaited intervention of offstage music, while the orchestra stays silent. The spaces are then multiplied, when four sound sources come into play: the singers, the orchestra playing intermittently, the internal band and a group of strings on stage. The pattern is clear: the ballroom scene in *Don Giovanni*. But the effect there was of a centripetal concentration, while here it aims to dispersion: the four dance themes, scrambled into a fragmented and unstable sound space, give a clear picture of a place of drunkenness and disorder where Victor Hugo's orgy could soon be taking place (the scene had been prudently expunged by librettist Piave, soon to be revived by Verdi's swirling dance themes). In *Rigoletto*, the fragmentation of space enhances the expression of suspended time: see the "Caro nome" pantomime, with Gilda appearing in the street, disappearing into the house, and reappearing on the terrace, while, in the foreground, the choir of kidnapers, holding their breath, comment on her beauty. Also, see Sparafucile's den, a two-storied ruined building whose interior is clearly visible from the outside, the centre of a crushing space that extends to the landscape, the sounds and noises of wind, thunder, the clock that marks the hours, Gilda knocking at the door, the song of the Duke, all coming from different places, near and far, a sign of the randomness of fate that is about to hit mankind.

In *Trovatore* there are frequent instances of offstage voices and sounds with different functions: they always determine a vicissitude, or materialize the images evoked in the metaphysical time of the visions, or take us to an absolute dimension, where the clash between primordial principles is enhanced,



Luigi Ghirri,
Bitonto, 1990.

like the one between love and death in the “Miserere” scene, or the one between sacred and profane in the cloister.

In the first scene of *Traviata*, the contrast between the party going on in the inner rooms and the private drama taking place in the foreground makes a vivid clash between Violetta and the environment she is soon going to leave to find her own self. Not to mention the extraordinary effect produced, at the end of Act I, by Alfredo’s offstage part, so replete with psychological, spatial, semiotic and memorial implications that it would be too long to explain here, and which give that song an impressive force suitable to the content it conveys. The expressive function obtained through the articulation of the sound space is not exhausted in a single framework, but eventually reverberates throughout the work: in fact, not only does it highlight specific content, but lends a physical dimension to

ne commenta la bellezza; oppure la stambergia di Sparafucile, vista in sezione e divisa tra alto e basso, fuori e dentro, centro di una frantumazione spaziale che si estende al paesaggio, con i suoni e i rumori del vento, del tuono, dell’orologio che segna le ore, di Gilda che batte alla porta, della canzone del duca, tutti provenienti da punti diversi, vicini e lontani, segno della casualità del destino che sta per colpire gli uomini.

Nel *Trovatore* i casi frequenti di voci e suoni fuori scena hanno altre funzioni: determinano sempre una peripezia; concretano le immagini evocate nel tempo metafisico delle visioni; ci trasportano in una dimensione assoluta, in cui avviene lo scontro tra principi primordiali, come quello tra amore e morte nella scena del “Miserere”, o tra sacro e profano in quella del chiostro.

Nella prima scena della *Traviata*, il contrasto tra la festa che continua nelle stanze interne, e il dramma privato che si svolge in primo piano, rende icastica la contrapposizione tra Violetta e l'ambiente da cui lei si staccherà, ritrovando se stessa. Per non dire dello straordinario effetto determinato, alla fine del primo atto, dal canto fuori scena di Alfredo, così ricco di valenze psicologiche, spaziali, semiotiche, memoriali che sarebbe qui troppo lungo illustrare e che danno a quel canto una forza impressiva adeguata al contenuto che deve rappresentare. La funzione espressiva ottenuta attraverso l'articolazione sonora dello spazio non si esaurisce, infatti, nel singolo quadro ma finisce per riverberarsi su tutta l'opera: essa, infatti, non solo esalta contenuti specifici, ma presta una dimensione fisica alla durata interiore. "Il tempo qui diventa spazio" potremmo commentare, rubando la battuta dalla bocca di Gurnemanz.

Queste e altre differenze, impossibili, qui, da analizzare, caratterizzano le parti della "trilogia popolare", trilogia fondamentalmente disunita che addita nella poliedricità il tratto più stupefacente dell'invenzione verdiana, capace non solo di rinnovarsi nel tempo ma di incarnare un'idea morale in modi diversissimi, nel breve volgere di due anni cruciali.

internal duration. "Time here becomes space" we may comment, stealing Gurnemanz's remark.

These and other differences, impossible to analyze here, characterize the operas of the "popular trilogy", a fundamentally disunited trilogy that marks out polyhedricity as Verdi's most amazing invention, not only capable of renewing in time but of embodying a moral idea in very different ways within the short span of two crucial years.

1 *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Roma, Reale Accademia d'Italia, poi Accademia dei Lincei, 1935-47, 4 voll., vol. I, p. 16.

2 A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859 (ed. critica a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, pp. 203-204).

1 *Carteggi verdiani*, edited by A. Luzio, 4 vols, (Rome, 1935-47, Reale Accademia d'Italia, then Accademia dei Lincei), vol. I, p. 16.

2 A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Florence, Tofani, 1859 (critical edition by U. Piovano, Milan, Rugginenti, 2001, p. 203 to 204).