



Presenza e lontananza attraverso gli sguardi *alter-nativi* di Vladimir Jankélévitch e Giovanni Morelli*

Rossella Gaglione

Università degli Studi di Napoli Federico II
Accademia di Belle Arti di Napoli

1. La scelta di unire in una relazione due pensieri apparentemente così diversi tra loro, come quello di Vladimir Jankélévitch e Giovanni Morelli, è nata dalla considerazione che entrambe le riflessioni siano letteralmente *alter-native* cioè *nate da altro*: nel caso di Jankélévitch si tratta di una radice fondamentalmente filosofica, egli utilizza il paradigma musicologico per spiegare concetti filosofici altrimenti impossibili da comprendere; per Morelli la situazione è leggermente differente: si tratta di un approccio musicologico nato non da una sola radice, ma da più sorgenti interdisciplinari, da quella che Gianfranco Vinay ha avuto modo di definire *boulimie de connaissances*,¹ ovverosia un'immensa cultura in vari ambiti dello scibile. L'intento di configurare i due paradigmi della presenza e della lontananza è funzionale a rilevare quanto Jankélévitch fosse attento alla *musica pittorica* e quanto invece Morelli fosse interessato a considerare piuttosto la *pittoricità della musica*, la capacità musicale di disegnare forme, di dipingere colori, nello spazio immaginativo e di *farsi carne* nella dimensione visiva e mentale.

Nell'individuazione preliminare dei concetti di lontananza e presenza, mi servirò – per Jankélévitch – di alcuni passi scelti, tratti da un testo pubblicato nel 1983, *La présence lointaine. Albeniz, Séverac, Mompou*.² Qui Jankélévitch scrive:

La lontananza! Questa è la vocazione di una musica che non si può dire propriamente impressionista, ma che in qualche modo obbedisce alle leggi della prospettiva, e che ha bisogno di uno spazio sonoro per distribuirsi, per vibrare, per respirare.³

* Giovanni Morelli (Faenza, 14 maggio 1942 – Venezia, 12 luglio 2011), dopo aver compiuto studi musicali, artistici e scientifici, dal 1965 al 1978 ha insegnato all'Accademia di Belle Arti di Bologna e dal 1979 all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove nel 1990 è diventato professore ordinario di Storia della musica e dove, oltre a quello istituzionale, ha tenuto fino alla sua prematura scomparsa corsi di Filologia musicale, Storia e critica del testo musicale e Storia della musica contemporanea. Il suo approccio alle discipline musicologiche è stato quanto mai ampio ed è testimoniato dai suoi molteplici lavori sul teatro musicale barocco veneziano, sulla storia e sulla ricezione dell'Opera, e sul neoclassicismo in musica. Vanno ricordate le edizioni di testi musicali (da Cavalli a Cimarosa a Verdi), gli studi e i saggi monografici su Jena-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau, Metastasio, e sulla musica e i musicisti del Novecento europeo (Nono, Casella, Virgil Thompson e Getrude Stein, Malipiero e Nino Rota), fino alle ricerche sulla musica popolare veneta. Un'attività di musicologo e critico musicale intensa, appassionata e ininterrotta, alla quale si è aggiunta fin dalla sua istituzione, nel 1985, la direzione dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini a Venezia e la partecipazione a comitati scientifici e direttivi di varie riviste specialistiche con la nomina a membro di istituzioni culturali di rilevanza internazionale. Tra i suoi lavori si segnalano *Paradosso del farmacista. Il Metastasio nella morsa del tranquillante* (1985), *Il morbo di Rameau. La nascita della critica musicale* (1989), *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé* (2003), *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrik, Fellini, Gaàl* (2011).

¹ Cfr., G. Vinay – A. Desvaux (sous la direction de), *Giovanni Morelli, la musicologie hors d'elle*, L'Harmattan, Paris, 2015, p. 13.

² V. Jankélévitch, *La présence lointaine. Albeniz, Séverac, Mompou*, Éditions du Seuil, Paris, 1983 (si fa qui riferimento a un'edizione Kindle di quest'opera; la tr. it. dei brani citati è mia).

³ *Ivi*, cap. 1 par. 6.



Il termine prospettiva deve farci comprendere come Jankélévitch utilizzi qui un linguaggio attinto dalla dimensione pittorica; la singolarità di questa citazione non sta tanto nell'obbligatorietà della presenza di uno spazio: la nostra attenzione deve focalizzarsi sulla *vocazione* della musica a essere insomma direzionata. La lontananza deve essere prodotta attraverso degli accorgimenti compositivi pensati per rimarcare e amplificare la propensione musicale ad avere una direzione, un *focus* preciso, ma proprio quest'attitudine fa sì che la musica sia ben oltre l'opposizione canonica di presente e lontano.

A tal proposito Jankélévitch scrive:

Parentesi, inganni e modulazioni «circolari»: traducono a modo loro, in Albeniz, come in Debussy e André Caplet, il paradosso della prossimità lontana, della lontananza prossima. È il caso di dirlo: Così vicino! Così lontano! Trascendendo l'alternativa logica dei contraddittori che è disgiunzione, e ci obbliga a scegliere «una delle due scelte», le musiche atmosferiche rendono plausibile la coesistenza e la compresenza di tutti i rumori del mondo. Il vicino e il lontano, le leggi della prospettiva e della distanza divengono diffluenti e indeterminate. È la grazia della musica, che in un istante compie questo miracolo. Tutta la musica è percepita come presenza immediata. Ma più spesso ancora la presenza immediata sembra venirci incontro da un orizzonte lontano e in qualche modo dai confini del mondo... La lontananza è per così dire l'esponente comune che investe più o meno tutta la musica, quella di Albeniz, come quella di Debussy o di Fauré, che si discosta dalla banalità quotidiana, la rende ambigua e onirica. Tutto ciò che è musicale, è in qualche modo assente, evasivo e notturno; attraverso la magia della musica, la presenza sfugge sempre più lontano, sempre al di là. Questa presenza assente è irrealista come una festa ed evasiva come lo *charme*.⁴

Insomma, più che di presenza e di lontananza, la musica è costituita da *presenza-lontana* o, per meglio dire, *lontananza-presente*: se la musica si dispiega nel tempo e la dimensione temporale continuamente diffluente non ammette la sintesi dei contrari ma, per sua stessa natura, cede dinnanzi all'aporeticità dell'ambiguo, la materia musicale, imbevuta di tempo, diventa essa stessa la dimensione dello *charme*. Bisogna considerare qui i riferimenti continui di Jankélévitch, attuati in sede di analisi delle forme compositive, alle scelte sonore e alla dinamica: il dosaggio del pedale, ad esempio, il passaggio dalla bitonalità alle dissonanze, l'uso della polifonia, tutti espedienti che nei *Préludes* di Debussy giocano con la dialettica irrisolta e mai risolvibile della presenza e lontananza, a tal punto che la musica diventa il luogo della compresenza di entrambe le caratteristiche fortemente strutturali, e strutturanti, il discorso musicale; proprio questo è il caso di *Iberia*:

la cosa importante non è la posizione topografica nello spazio che ci suggerisce con forza i titoli di *Iberia*, la cosa importante è la dinamica del divenire, il movimento musicale, che si avvicina, si allontana, si riavvicina; la cosa più importante è il flusso e il reflusso dell'onda musicale, e, in una parola, la temporalità; e questa evocazione è indeterminata: non viene da un paese lontano, ma riaffiora da un lontano passato.⁵

Jankélévitch sembra chiaramente alludere ad un modo architettonico di costruire la musica, o meglio l'onda musicale che si propaga nel tempo e che è costituita da un voluto allontanarsi e avvicinarsi della fonte sonora, situazione opportunamente creata attraverso dispositivi compositivi atti a sfruttare la natura già equivoca e indeterminata della musica, e producenti evocazioni indeterminate e a tratti nostalgiche. Inoltre, individuare nettamente i momenti musicali che in maniera dichiarata evocano la lontananza e la presenza non è così possibile come si possa pensare: la musica è il regno dell'assenza di sintesi, è la

⁴ *Ivi*, cap. I par. 1.

⁵ *Ibid.*



dialettica senza soluzione che si produce nel movimento in divenire. La musica per Jankélévitch non è linguaggio, e non lo è nella misura in cui il linguaggio è portatore di un senso ed è in un certo modo sintesi di quel senso, invece la dimensione temporale, e la musica che la abita, non dà possibilità di sintesi, perché è continuo superamento ed alternanza tra tesi e antitesi. Il linguaggio, inoltre, è presenza, e si contrappone al silenzio dell'assenza, laddove invece la musica ha la capacità di racchiudere in sé presenza e lontananza, e in un certo qual modo anche assenza, perché il silenzio entra prepotente nella composizione in qualità di materia musicalmente plasmabile. Presenza e lontananza non si mescolano, ma nell'unione mantengono la propria identità perché la musica li fa vivere entrambi nella contraddizione.

Jankélévitch ci suggerisce che per quanto la musica sia, di necessità, legata a dei riferimenti di luogo e tempo ben precisi, non potendo, altrimenti, esistere, essa non deve essere ricercata in quei riferimenti perché ha il potere straordinario e naturale di eccederli. Se il luogo deve, quindi, essere considerato come una delle coordinate dell'esecuzione, il concetto di spazio (in riferimento al sonoro) si apre a plurivoche interpretazioni: dal punto di vista immaginativo, la musica per Jankélévitch disegna lo spazio e si disegna nello spazio, con sfumature di colori inusitate volte a produrre quindi una lontananza che è sempre presente e una presenza che può sempre avere il sapore della lontananza; ciò è possibile perché lo spazio sonoro, inteso non solo come luogo fisico, gioca un ruolo fondamentale; la musica di Albeniz e Séverac può aiutarci a comprenderlo:

Pittoresca e colorata la musica di Séverac agisce potentemente sull'immaginazione. Non che Séverac sostituisca la visione all'ascolto e l'immagine al linguaggio sonoro: lui è innanzitutto un musicista... Pertanto, anche se non ha mai avuto l'intenzione esplicita di «ritrarre», suscita in noi, attraverso il mistero poetico di associazioni e risonanze, uno shock emozionale che è indirettamente evocatore di paesaggi. ...Dobbiamo quindi ribadire di Séverac quello che abbiamo detto di Albeniz: nello spazio musicale stereofonico, la cosa decisiva non è il vicino o il lontano, la vicinanza e la lontananza, la distanza numerica: la cosa decisiva è il movimento attraverso il quale la fonte sonora si avvicina e si allontana... E dello stesso modo o punto di vista dell'intensità: la cosa importante non è il fortissimo *in loco* o il pianissimo in atto ma è il crescendo e il decrescendo. E anche se il suono sembra già lontano, come il suono del corno, la fantasia ricostruisce il movimento di allontanamento, la specie del pudore e del mistero che lo sottraggono alla nostra percezione distintiva, lo rendono sempre più sfocato. Per questo motivo senza dubbio Debussy attribuisce un grande ruolo alle sonorità del corno. Le campane giocano lo stesso ruolo in questi effetti lontani, dal momento che la loro sonorità è legata al bronzo e al soffio del vento: campane lontane della «valle delle campane» per Maurice Ravel, ma anche per De Falla, effetti di bitonie accentuate dalla simultaneità del prossimo e del lontano. La musica onnipresente delle campane, nella *Chanson de la nuit durable*, in Séverac, riempie fino all'orizzonte tutto lo spazio stellato. La tempesta si annuncia in lontananza e poi si avvicina, e poi si allontana di nuovo e scompare finalmente nel pianissimo impercettibile...⁶

Da queste frasi è possibile delineare meglio il concetto di spazio sonoro, che più che essere un luogo fisico, rappresenta il campo – sonoro appunto – che si va a formare grazie ai suoni che costituiscono il tessuto musicale: in breve, Jankélévitch ritiene che il potere della qualità del suono attribuita a una timbrica particolare (è il caso del corno) sia di per sé un elemento evocatore, in più, a esso si aggiunge l'abilità del compositore (e dell'esecutore) di sfruttare quelle stesse qualità duplicandone l'impatto sul terreno della dinamica. Il tutto è da considerarsi in relazione alla fonte sonora, il terzo elemento del

⁶ *Ivi*, cap. 2 par. 1.



triangolo musicale i cui due vertici sono il compositore e l'esecutore: è l'ascoltatore, che è attraversato e attraversa la musica, ed è presente e assente nel suo duplice ruolo di fruitore attivo e passivo. Non è un caso che il periodo storico-musicale affrontato da Jankélévitch abbia prodotto tutta una serie di esempi di musica atmosferica volta a creare una nube sonora attorno all'ascoltatore, capace di stimolare le sue capacità immaginative: la musica, insomma, ha uno straordinario potere suggestivo, ovvero sia di suggerire – letteralmente –, cioè di evocare spazi vicini e lontani riempiti delle sonorità proposte; si crea, così, un gioco di rimandi, in cui la musica sembra eccitare i sensi e sfruttare il suo potere più proprio: lo *charme*. Fauré per Jankélévitch è il musicista dello *charme*, e la sua *Ballade in fa diesis maggiore* ne è un esempio di straordinaria concretezza sonora: la dinamicità enarmonica in Fauré, in effetti, si presta maggiormente ad esprimere l'inesprimibile. E il luogo ideale dello *charme* non può che essere il notturno: Jankélévitch associa immagini alla sonorità stessa, da qui deriva la considerazione di un tipo di musica notturna e un tipo di musica diurna; la notte è il momento in cui per l'uomo tutto è evanescente, tutto è umbratile e confuso:

Di notte tutto è possibile, e le difficoltà dell'azione e della conoscenza si fondono come per incantesimo nell'immensità oceanica dell'ombra... Ed è la notte che rende presente l'assente, vicina la principessa lontana: la notte nuziale lenisce il languore degli amanti separati, la comunione notturna annulla le distanze e fa della sonata degli addii una promessa.⁷

2. Il passaggio dalla riflessione di Vladimir Jankélévitch a quella di Giovanni Morelli si attua sotto l'egida della lontananza più che della presenza ed è lo stesso Morelli a darcene prova nel suo testo *Scenari della lontananza*.⁸ Nella prima parte del testo Morelli compie un discorso di tipo sostanzialmente cognitivo, il quale si rivela propedeutico alla comprensione del nucleo centrale della sua trattazione, la lontananza. Anzitutto il musicologo tende a chiarificare l'universo complesso della creazione musicale di emozioni: per Morelli l'emozione è la risultante di una componente fisiologica (che riguarda la percezione del dato) e una psicologica (che è il riconoscimento dello stato emozionale): i fattori qui presi in considerazione riguardano la componenzialità essenziale della funzione-emozione e la memoria stato-dipendente cioè quella strettamente subordinata all'attivazione di un evento esterno il quale fa rivivere determinate esperienze pregresse sollecitandone la traccia mnestica. Morelli si chiede, insomma, come si genera un'emozione: la facoltà emotiva è sollecitata da un elemento empirico che ha il compito di provocare un istantaneo confronto tra un'immagine mentale presupposta o rimembrata e la sua ripetizione giusta o falsata. Perché è così importante ricostruire la natura dell'emozione in relazione alla lontananza? Per Morelli tutto il discorso dedicato a questa tematica ruota proprio attorno all'io lirico-emozionale, il fulcro, il cuore, del sentimento della lontananza.

Per comprendere questa questione basi pensare che il capitolo finale dell'opera morelliana reca il titolo lapidario *Ferne* e il sottotitolo esplicativo *La comunicazione lirica, paradigma della lontananza*. L'analisi, infatti, si dipana dal gesto lirico, il quale dovrebbe essere considerato alla luce della triade-unitaria che sta alla base della significazione recettiva dell'esperienza estetica:

1. io (*idest*, Io, *Ich* – alias Io lirico, *Lyrishes Ich*) io amo dipingere/dipingermi/rappresentarmi,
2. io posso essere facilmente dipinto/rappresentato,

⁷ V. Jankélévitch, *Le nocturne: Fauré, Chopin et la nuit, Satie et le matin*, Albin Michel, Paris, 1957, p. 43 (tr. it. mia).

⁸ G. Morelli, *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia, 2003.



3. io sono bello da dipingere, io vengo bene da dipingere.⁹

Si tratta in effetti di *forme-formule* modali attive e passive in cui il soggetto, scisso tra un Io e un Tu poetico-poietici, deve innanzitutto prendere le distanze da se stesso al fine di potersi percepire come *alter* e potersi quindi rappresentare, per poi successivamente introiettare il messaggio comunicativo, appropriandosi del significato: questo circolo ermeneutico che si presenta in musica come in pittura è propriamente l'enunciazione lirica; il gesto lirico assume un ruolo centrale in quanto gesto comunicativo(-enunciativo). Morelli caratterizza questo gesto non-narrativo, non-epico, non-drammatico, essenzialmente, pertanto, non-situato, in base alla sua ragion-prima e stila, così, un elenco che corrisponde ai differenti modi di manifestazione gestuale, tutti riconducibili a un unico sentimento di base, ovvero il «sentimento del “lontano” nella sua “esistenza” inerente alla presenza del Soggetto enunciante».¹⁰ La questione si dipana a partire dalla problematica della rappresentazione, in presenza, della lontananza. Per comprendere i dispositivi tecnici attuabili nell'orizzonte spazio-temporale, tali per cui è possibile un'insinuazione del sentimento del lontano nel presente dell'enunciazione lirica, è necessario considerare quello stesso sentimento in una certa modalità di situazione. È per questo motivo che Morelli avvia il proprio discorso a partire da un'analisi pittorica in cui la situazione-situabilità spaziale propria di un dato elemento rappresentato si inserisce, per forza di cose, in un orizzonte prospettico. I dipinti di Paolo Uccello danno la possibilità al musicologo di scandagliare i limiti della lontananza in ambito narrativo: egli si concentra in particolare sull'analisi di un dipinto uccellesco, *San Giorgio e il drago*, conservato nel Museo Jacquemart-André di Parigi. Morelli osserva lo sdoppiamento nella prospettiva della linea dell'orizzonte in due soluzioni:

- (1.) una soluzione essenzialmente «narrativa», verosimilmente occupata a salvare una favolosa prosecuzione del momento «in-quadrato», bloccato nel suo tempo del «nunc» iconico, in una lontana, ma prossima, situazione, dedicata al tempo del racconto che va a proiettarsi nel futuro della visione (a fingere che la visione possa averlo un suo futuro *heimlich* e narrativo) che dovrà svolgersi nell'erta fortezza ovvero, nel castello, i quali ricevono entrambi, fortezza e castello, la loro inerpicata linea di fuga,
- (2.) e una seconda soluzione necessaria alla «realizzazione» effettiva della «finta percezione» (spaziale-tridimensionale), situata nel presente-bidimensionale della tavola, la qual linea, obbedendo al canone prospettico «buono»/*heimatlos* e «dolce», se ne va, dolcemente, all'infinito.¹¹

L'autore distingue, dunque, rispetto all'istantaneità della rappresentazione, un tipo di lontananza temporale salvaguardata dalla presenza sullo sfondo panoramico di elementi propri di uno scenario futuro rispetto alla situazione raffigurata (è il caso della fortezza e del castello nei quali dovrebbe svolgersi la prosecuzione dell'azione inquadrata) e una lontananza spaziale in cui si moltiplica l'orizzonte percettivo grazie all'introduzione di dispositivi prospettici. Il discorso morelliano riguarda la questione della lontananza, la quale, considerata da un punto di vista iconico risulta essere una lontananza compressa, lontananza compresente e irrimediabilmente persa nel presente. In breve, Morelli vuole dimostrare come questo particolare paradigma nel momento in cui rientra nell'enunciazione lirico-pittorica, deve sottostare a determinate regole della rappresentazione la quale, per sua natura, tende a delimitare l'indelimitabile: ne vien fuori una lontananza che, presentificata, resa cioè dipendente dai

⁹ *Ivi*, pp. 43-44.

¹⁰ *Ivi*, p. 222.

¹¹ *Ivi*, p. 223.



dettami della ragione iconografica, grazie all'intervento salvifico della prospettiva, si denaturalizza, localizzandosi e assumendo come *focus-limitante* di relazione lo sguardo dell'Io. C'è una necessità, insomma, da parte di ogni autore (che sia un compositore o un pittore) di comprimere la lontananza all'interno dell'opera, di inquadrala (letteralmente), di rinchiuderla nel presente dell'azione; ma proprio quando la si vuole far rientrare in quella che Jankélévitch (in ambito musicale) e Morelli (in ambito pittorico) definiscono come prospettiva, sfruttando i dettagli volti ad ampliare i sensi (l'udito e lo sguardo), trasformando cioè la localizzazione in temporalizzazione, si attua il passaggio alle immagini mentali proprie dell'Io lirico, le uniche che producono un sentimento della lontananza. Morelli, insomma, ci sta facendo capire che quando le tecniche prospettiche cercano di ingabbiare l'indomabile lontananza, essa diventa presente, e l'artista colto dall'anelito di nostalgia (il sentimento della lontananza, appunto) torna a ridesiderarla quell'incertezza appena abbandonata. In breve, l'indagine morelliana sembra qui quasi unirsi asintoticamente a quella jankélévitchiana nel punto di congiunzione tra l'io lirico e lo *charme*, con la necessità che qualcosa ecceda la dimensione autoriale pittorica o musicale per far sì che nel pubblico (che guardi o che ascolti) l'eccedenza di senso si trasformi in immagine mentale, la quale mai riesce del tutto a dominare, e a *cum-prehendere*, la ribelle lontananza. Non è un caso che Morelli faccia riferimento alla poetica dantesca, in cui il verso è continuo sforzo a un tempo di descrizione di luoghi remoti (in cui la parola si fa immagine) e di evocazione di lontane rappresentazioni mentali ed emotive (in cui l'immaginazione travalica la parola): Dante insomma è il poeta che con la parola ci ha mostrato che non c'è maggior immaginazione che quella eccedente l'intelletto, non c'è esperienza più straordinaria di quella che, limitando la risoluzione visiva (e potremo aggiungere anche uditiva) del lontano sviluppa un tesoro di immagini mentali! Insieme a Dante, non poteva essere che Leopardi il poeta della lontananza, colui che ha solleticato l'intelletto umano, senza limitarlo, colui che con l'*Infinito*, ha cercato di creare infinite figurazioni ultra-sensoriali, eccedenti rispetto al dato percettivo, capaci di produrre «varietà e incertezze nel *non veder tutto, onde spaziare immaginando su ciò che non si vede*». ¹² Il percorso morelliano intorno alla problematica della lontananza sembra complicarsi quando il musicologo fa riferimento all'*Existenzmalerei* di Burckhardt; in realtà questo non è che un passaggio quasi obbligato per comprendere il ruolo della lontananza nella liricità musicale. Nel *Cicerone* del 1855, Burckhardt attribuisce alla scuola pittorica veneta (che fa capo a Giorgione) il neologismo di *Existenzmalerei*, pittura dell'esistenza, una tipologia di pittura, quindi, non votata alla rappresentazione dei sentimenti o delle azioni ma percorsa e *trapassata*, essa stessa, dal flusso della vita: lo spunto burckhardtiano dà la possibilità a Morelli di enucleare la sua idea di lontananza: qui, il baricentro sembra apparentemente spostarsi nella misura in cui il paradigma in questione si concentra sul binomio tra la Vita e Arte e ad esso si connettono non tanto i dispositivi atti a presentificare il lontano, quanto piuttosto a consentire il movimento transitorio tra entrambi i poli lirici (*Existenz-Malerei*, *esistenza-pittura* o genericamente, *Leben-Kunst, vita-arte*) permeabili e insieme trasparenti. Il passaggio dalla pittura piena di Esistenza dell'*Existenzmalerei* alla musica ricca di Vita dell'*Existenzmusik* si compie all'ombra della notte: si tratta del canto cullante, e allo stesso tempo premonitore e inquietante, dell'ancella del *Tristan und Isolde* wagneriano: a metà del secondo atto, il sottofondo lontano all'amplesso impetuoso degli sfortunati amanti è proprio il canto di Brangiana, la quale vigila dall'alto di una torre e li ammonisce che l'alba è vicina; ma gli innamorati, persi nella beatitudine dell'estasi amorosa, non ascoltano e innalzano un inno solenne all'eternità dell'amore oltre la morte e l'isottiano *Lass mich sterben* (lasciami morire), fa da contraltare al lapidario grido lancinante della serva, il quale

¹² *Ivi*, p. 233.



irrompe e rompe la magia. È un esempio questo, presentato da Morelli, del doppio livello della vita e dell'arte, entrambi presenti e lontani sulla scena notturna: il presente vitalistico dell'amore lascivo e orgiastico si contrappone al canto lontano della vigilante, in una circolazione sonora dinamicamente continua. Che sia forse proprio Venezia (patria morelliana e luogo di ispirazione wagneriana) la suggestiva cornice in cui lontananza e presenza, come acqua e terra, riescono per magia a tenersi per mano?