

» GEN - MAR 2018

» numero 05

Digressioni

ARTE - LETTERATURA - POESIA - CINEMA - FILOSOFIA
FOTOGRAFIA - MUSICA - SCIENZA - STORIA - TEATRO

Illusioni

Philip Dick, Cartesio e le pecore elettriche
Prima e dopo Game of Thrones
Musica: armonie impossibili
Leopardi e il solido nulla
La natura del tempo

Racconti
Poesie
Disegni
Illustrazioni
Fotografie

In regalo il calendario 2018 di Digressioni



Digressioni

Editoriale	03
Letteratura Ma Cartesio sognava pecore elettriche?	04
Scienza La tazza e il pendolo	08
Musica Quelle (im)possibili armonie	12
Filosofia L'estrema illusione del genio	16
Teatro Line di Israel Horovitz	20
Fotografie di Laura Cuzzubbo	23
Storia L'illusione Risorgimento	26
Televisione A Song of Television and Quality	30
Fotografie di Sonia De Boni	33
Letteratura La verità romantica di Keats e Walser	36
Arte Francisco Goya - "I duchi di Osuna con i figli" (1788)	40
Cinema La grande delusione	45
Arte Due illusioni di solitudine	48
Opere di Mattia De Luca	50
Racconti Sputi	52
Racconti Furto di un'illusione (o i diari di Gaston Serrat).....	56
Racconti Stati di sovrapposizione	60
Poesie I calzini spessi	64
Illustrazioni di Corinne Zanette	70



Hanno scritto: Luca T. Barbirati, Annarosa Maria Tonin, Francesco Zanolla, Eugenio Radin, Michele Saran, Matteo Pernini, Matteo Zucchi, Cinzia Agrizzi, Davide De Lucca, Daniele Orso, Enrico Losso, Anna Scagliarini, Alvisé Renier
All'interno fotografie di Laura Cuzzubbo e Sonia De Boni - illustrazioni di Corinne Zanette - opere di Mattia De Luca
In copertina: fotografia di Sonia De Boni
Sullo sfondo: illustrazione di Corinne Zanette
 "Digressioni - trimestrale di cultura" | # 05 - Numero 5 anno 2018
www.digressioni.com - info@digressioni.com

Registrazione: Tribunale di Udine n. 19/16
 Un progetto di Davide De Lucca e Christina Lee
 Direttore responsabile: Cinzia Agrizzi
 Grafica: J. F. P. P. P.
 Gli articoli pubblicati su "Digressioni" sono soggetti alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Editoriale

Illusioni

Nel tentativo di dare forma a un tema dai contorni indefiniti come "illusioni", ci siamo affacciati su scorci dimenticati, su romantiche anticamere, su atri illuminati da un filo di luce. Sarà il lettore a scegliere quali soglie varcare, a cercare oppure a smarrire la via del ritorno, a chiedersi se smascherare e demolire l'illusione, se vestirne i panni o lasciarsi travolgere dal suo abbraccio fatale. Questo numero di Digressioni, scandagliando l'universo dell'illusione nelle sue molteplici facce, offre alcune chiavi di lettura, suggerisce percorsi alternativi e imbrocca curiose retrovie. E così, mentre i mondi multipli di Philip Dick delineano "un'incertezza ontologica" che richiama alla mente il dubbio metodico e iperbolico di Cartesio, l'indagine scientifica esplora una categoria fondamentale come il Tempo, la cui natura inafferrabile e ambivalente è la stessa che contraddistingue la musica: nel suo 4'33", John Cage crea una sorta di "simulacro dell'ascolto" e l'illusione acustica si fa arte, che disorienta e sorprende.

Illusioni di bellezza e di infinito, dunque, che consolano e alleviano il male dell'esistere: la verità romantica di John Keats e Robert Walser si intreccia con il canto potente di Leopardi, il quale, nello scontro titanico tra Ragione e Natura, sceglie di schierarsi dalla parte dell'illusione, unico regno che sottrae l'uomo al pessimismo e alla noia. Quasi che inseguire il miraggio possa farci sentire vivi e (in)felici: stretti in una fila priva di senso alla conquista un fantomatico primo posto, i riottosi personaggi di Line tratteggiati da Horovitz si cibano dell'ennesima beffarda utopia narcisistica. Abbagli postmoderni, quotidiani, che affondano le radici nel passato, per esempio nel Risorgimento, quando il grido "viva la libertà" si tramutò in "sangue che fumava ed ubbriacava", o negli echi della rivoluzione d'Ottobre, di cui racconta il cinema di Ejzenstejn, testimone delle illusioni di una rivoluzione culturale e politica e della loro inevitabile delusione.

I pensieri si aggrovigliano, sembra impossibile scorgere un varco in questa nebbia d'autunno. Forse, solo per un attimo, vale la pena perdersi nei ritratti di Goya o negli spazi onirici di De Chirico, negli irresistibili racconti di Davide De Lucca, Enrico Losso e Francesco Zanolla, nei versi di Daniele Orso, negli scatti suggestivi di Laura Cuzzubbo e di Sonia De Boni, nelle opere di Mattia De Luca e nelle illustrazioni di Corinne Zanette. Buona immersione in questo mare sconfinato di illusioni!

Cinzia Agrizzi

M

Ma Cartesio sognava pecore elettriche?

di Francesco Zanolla

Philip Kindred Dick

Che cosa mai potrebbero avere in comune Cartesio, uno dei padri riconosciuti del razionalismo filosofico, impegnato a rifondare le basi della metafisica occidentale nell'Europa del XVII secolo, con uno scrittore di fantascienza californiano il quale nella seconda metà del Novecento, tra innumerevoli matrimoni e divorzi, attacchi di schizofrenia, accessi di paranoia e fasi di dipendenza feroce da varie sostanze psicotrope, scriveva di esseri artificiali così perfetti da risultare indistinguibili dagli esseri umani, di mutanti dotati di incredibili poteri capaci di alterare il tempo e lo spazio e di universi multipli e sospesi sul labile confine tra "realtà" e "illusione", che tendono a collassare gli uni dentro agli altri, spaesando tanto i lettori quanto i personaggi che vi sono intrappolati.

Pure se articolata, la domanda potrebbe suonare banale, presupponendo una risposta altrettanto banale di sole 5 lettere: nulla.

O forse molto più di quanto possa essere evidente ad un primo sguardo, dato che Philip Dick ha cercato di sviluppare in maniera critica alcuni motivi e spunti tematici che risultano assai vicini alla riflessione cartesiana, interpretando radicalmente la fantascienza come veicolo di ricerca filosofica, pur non avendo egli una formazione accademica in materia, ma solo, si fa per dire, una curiosità sconfinata nutrita da vaste e disordinate letture.

La ricerca dickiana ha infatti per oggetto il maggiore di tutti i problemi, croce e delizia di buona parte dei pensatori occidentali da Parmenide in avanti, vale a dire la fondazione, la definizione e soprattutto la messa in discussione del concetto stesso di realtà.

Egli inizia a scrivere nei primi anni '50, quando la fantascienza non si limita più a fornire divulgazione scientifica e intrattenimento avventuroso, ma diviene il luogo privilegiato per criticare la società contemporanea attraverso la lente dell'utopia rovesciata e della distopia.

Pur aderendo in parte ai canoni narrativi di tale corrente, detta dai critici "sociologica", Dick innesta fin da subito nelle proprie trame quello che sarà il suo marchio di fabbrica, vale a dire il tema della "incertezza ontologica", la messa in dubbio radicale del valore di ciò che i personaggi percepiscono come "realtà", che dà sostanza alle domande drammaturgiche di tutti i testi "maggiori" degli anni '60 e '70 – impossibile non citare almeno *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*, 1965), *Ubik* (1969), *Noi marziani* (*Martian Time-Slip*, 1964), *Scorrete lacrime, disse il poliziotto* (*Flow My Tears, the Policeman Said*, 1976) e *Un oscuro scrutare* (*A Scanner Darkly*, 1977).

Il nucleo tematico dell'incertezza ontologica, se collega il nostro autore ad alcuni temi tipici della narrativa post-moderna, ci riporta anche nel cuore della nascente Modernità, al 1641, quando Cartesio nelle *Meditazioni Metafisiche* instaura il dubbio metodico e iperbolico, per fondare una

gnoseologia capace di superare i dogmi della Scolastica medievale.

Io sopporrò dunque che vi sia non già un vero Dio, che è fonte sovrana di verità, ma un certo cattivo genio, non meno astuto e ingannatore che possente, che abbia impiegato tutta la sua industria a ingannarmi. Io penserò che il cielo, l'aria, la terra, i colori, le figure, i suoni e tutte le cose esterne che vediamo, non siano che illusioni e inganni.¹

Cartesio estende poi il dubbio all'esistenza del soggetto in quanto corpo, per introdurre quello che è il principio fondamentale della sua metafisica, l'identità tra capacità di dubitare/pensare ed esistenza (il celeberrimo *cogito ergo sum*) e negare quindi l'ipotesi del genio cattivo, reintroducendo la figura di un Dio benigno, che è garanzia dell'autenticità delle percezioni di tale soggetto pensante e che soprattutto poteva metterlo al riparo da censure ecclesiastiche.

Nell'edificare le sue architetture narrative, Dick assume soltanto la prima parte dell'ipotesi cartesiana. I suoi protagonisti sono esclusivamente nelle mani di geni maligni, demiurghi sinistri animati da volontà di dominio e oppressione, che balenano nell'ombra, a volte totalmente alieni, ma più spesso totalmente umani (come il Glen Runciter di *Ubik*, il quale capulta Joe Chip, che solo verso la metà del libro scopriamo essere "quasi morto" in uno stato di animazione sospesa, in un allucinante mondo oltre tombale molto simile all'America degli anni '30) o solo in parte umani (come il Palmer Eldritch, che ne *Le tre stimmate* torna da un viaggio interstellare trasformato in un cyborg e porta con sé una potentissima droga aliena, il Chew Z, capace di far naufragare i protagonisti dentro universi puramente illusori di cui egli è l'unico deus ex machina).

O ancora come il magnate Eldon Rosen de *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), che regala all'umanità gli androidi modello Nexus 6, così perfetti da risultare indistinguibili dagli esseri umani, dando il destro a Dick per terminare un'articolata riflessione, iniziata con *L'androide Abramo Lincoln* (*We Can Build You*, 1962) e proseguita con *I simulacri* (*The Simulacra*, 1964) e *Noi marziani* (*Martian Time-Slip*, 1964), sull'altro seminale dilemma filosofico che anima la sua narrativa, vale a dire la possibilità di individuare un nucleo minimale di qualità essenziali grazie a cui distinguere l'organico dall'artificiale, definendo quella che corrisponde alla categoria filosofica della "natura umana".

È anche questo un problema di "incertezza ontologica", che rimanda a suggestioni cartesiane. Nel *Trattato sull'uomo* (*De l'homme*, pubblicato postumo nel 1667) e nei *Principi di Filosofia* (*Principia philosophiae*, 1644) il pensatore francese sosteneva che il corpo umano è nulla di meno che

una macchina, come tutti i corpi complessi dell'universo, e quindi soggetta alle stesse leggi di funzionamento meccaniche. A distinguere l'uomo dall'animale o da un automa che imitasse esteriormente in maniera perfetta l'essere umano è la presenza nel cervello della ghiandola pineale, identificata come sede dell'anima razionale (la "sostanza pensante" che dubita e conosce il mondo) e luogo da cui provengono e si producono i pensieri.

Per Dick, figlio dell'epoca in cui cibernetica, informatica e robotica stanno facendo passi da gigante rendendo i "simulacri" sempre più sofisticati, il criterio di distinzione risiederebbe invece nell'incapacità da parte degli androidi di provare empatia, ovvero di immedesimarsi nelle sofferenze degli altri esseri viventi. Una capacità psichica e immateriale, che però paradossalmente può essere rivelata solo attraverso un test che misura una serie di microreazioni fisiologiche (e quindi di fatto fisiologico-meccaniche) del soggetto a stimoli verbali ed emotivi "perturbanti".

Benché chiaro e distinto, questo principio identificativo non ha però mai vita facile negli universi finzionali dickiani.

Nei futuri immaginati da Dick infatti sono gli esseri umani a rischiare di perdere tale capacità, manipolati e vessati dal dominio occulto dei demiurghi oscuri e maligni di cui abbiamo detto poco sopra. Spinti verso l'isolamento, la schizofrenia e la paranoia, essi finiscono in alcuni casi per superare gli stessi androidi in cinismo, crudeltà e alienazione, come l'inquietante Phil Resch di *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* che il protagonista Deckard scambia per un essere artificiale destinato all'eliminazione. O di Rachael Rosen, androide inconsapevole del suo stato, con la quale egli instaura un'ambigua relazione che rischia di compromettere la sua missione, mettendo in dubbio sé stesso e la propria umanità.

Capace di coniugare ardite istanze teoretiche ai *topoi* classici della narrativa di genere, l'opera di Dick ha così finito per colonizzare l'immaginario letterario e cinematografico degli ultimi trent'anni, rendendo il miglior servizio possibile alla fantascienza, a conferma di quello che un altro grande scrittore, J.G. Ballard, riteneva essere il ruolo primario di questo genere nel panorama della civiltà occidentale, vale a dire: "Costruire un quadro filosofico attorno al posto che l'uomo occupa nell'universo."

¹ Cartesio, *Meditazioni Metafisiche*, ed. La Nuova Italia, 1982, pag. 22

La tazza e il pendolo

di Matteo Pernini

Nel 1581, forse annoiato dalle litanie di una funzione liturgica, Galileo prese a osservare il dondolio di un candelabro nella Cattedrale di Pisa. Ipotizzò l'isocronismo delle oscillazioni del pendolo e fece di questa osservazione la base di un nuovo modo per misurare gli intervalli temporali. Nel 1966 John Wheeler e Bryce DeWitt scrissero l'equazione di una teoria quantistica della gravità in cui, per la prima volta, non compariva la variabile tempo, dopo quattro secoli in cui essa aveva dominato la scrittura delle leggi sul moto dei corpi. Sconcertati da questo imprevisto sviluppo – come descrivere l'evoluzione di un sistema, se non nel tempo? – i fisici si impegnarono per investigarne il significato, giungendo, infine, a un ripensamento radicale della nozione comunemente intesa.

Esistono, in effetti, idee che maneggiamo con invidiabile noncuranza nella vita quotidiana, parole che ci appartengono, che mai inducono in noi un sospetto quando fanno capolino nel mezzo di un discorso. Chiamati, però, a fissare questi concetti nella gabbia di una definizione, ad andare a fondo nel loro significato, rischieremo la vertigine. L'alto e il basso sono concetti elementari: le nuvole sono in alto, il pavimento in basso. Direbbe lo stesso un argentino, ma i suoi termini sarebbero invertiti rispetto ai nostri. E che dire dell'alto e il basso per chi fluttua nel cosmo?

Alla medesima confusione pertiene l'idea del Tempo. Dalla fisica classica abbiamo appreso come esso sia una grandezza fondamentale e che le equazioni del moto altro non sono che strumenti matematici atti a prevedere, date le condizioni iniziali, l'evoluzione, nel tempo, di un sistema. Quel che, in effetti, facciamo è misurare delle variabili a un certo istante per ottenere informazioni su di esse in un momento successivo – o risalire, il che è lo stesso, a uno stato precedente.

Consideriamo, allora, la caduta di un grave: nella terza giornata dei *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* (1638) Galileo prova che lo spazio coperto da un corpo in libera caduta è proporzionale al quadrato del tempo. Ripetere, oggi, l'esperienza è piuttosto agevole, ma come si misura il tempo? Un cronometro da polso è sufficiente: all'istante $t=0$ lasciamo cadere l'oggetto e azioniamo l'orologio, che fermiamo non appena il corpo giunge a terra; il numero segnato dalla lancetta indicherà i secondi trascorsi. Sembrerebbe un procedimento ordinario, ma come funziona un cronometro? Al pari di tutti gli strumenti atti a misurare il tempo – dagli orologi da taschino a quelli al cesio del NIST¹ – esso è

strutturato sulla base di un pendolo, ossia di un meccanismo che compie un moto periodico. È come se, per ogni oscillazione completa del pendolo, contassimo un numero sulla scala dei naturali. A ben vedere, però, quel che in tal modo misuriamo non è il tempo, ma il numero di oscillazioni del meccanismo del nostro orologio durante la caduta del corpo. Come possiamo accertarci che ciascuna oscillazione si compia nello stesso tempo? Basta misurarla con un orologio, ma un orologio è un pendolo! Nelle spire di questo circolo vizioso quel che facciamo è mettere in relazione la variazione di certe grandezze fisiche rispetto ad altre, mentre il tempo e la sua vera natura ci sfuggono. Crediamo, solo, di capire che sia in qualche modo legato al movimento di qualcosa rispetto a qualcos'altro.

Poniamo, allora, attenzione a quelli che sono i tratti peculiari del Tempo, le qualità che lo definiscono nella nostra percezione – ossia il possibile darsi di due eventi come contemporanei o successivi – e proviamo a negarle. I profughi di Ray Bradbury che, su Marte, credessero di poter indovinare l'istante dello scoppio del conflitto globale sulla Terra si ingannerebbero²; e, del resto, rimane indicibile quel che Hans Pfaall faceva sulla Luna nel momento in cui il fedele selenita lanciava ai terrestri la sua confessione³. La Teoria della Relatività, infatti, affronta Isaac Newton dove la costruzione dell'inglese pare più solida, ossia negando l'esistenza di un tempo universale, di un orologio che ticchetta allo stesso modo nella Via Lattea e su Andromeda, secondo un ritmo governato dall'unica bacchetta di un arcigno Karajan cosmico. Per quanto sorprendente possa apparire, il tempo della fisica einsteiniana è scandito da una miriade di orologi, i cui ticchettii si intrecciano in una imponente partitura universale e tra passato e futuro non si incunea un unico, istantaneo "adesso", ma quello che, con Einstein, si è chiamato "presente esteso", una regione grigia, sfuggita alla mente di Newton, che non è né passato, né futuro. La sua durata dipende dalla distanza dal me-adesso: è di pochi secondi sulla Luna, di circa quindici minuti su Marte, di milioni di anni sulle galassie più lontane. E sebbene alle distanze usuali sia di pochi nanosecondi – troppo brevi per avvedersene – rimane un fatto che Borges avesse ragione, nella sua *Nuova confutazione del tempo* (*Nueva refutación del tiempo*, 1946), a respingere l'idea che la vittoria a Junín del capitano Isidoro Suárez e la diatriba di De Quincey contro uno scritto di Goethe, entrambe svoltesi al principio dell'agosto 1824, fossero contemporanee⁴. Ogni luogo, ogni corpo, ogni evento ha il proprio tempo e questi, in generale, non combaciano. Quel che le equazioni descrivono non è, allora, come le cose evolvono in un unico tempo, ma ciascuna rispetto al proprio tempo e poi come evolvono i vari tempi l'uno rispetto all'altro.

Negata la contemporaneità, rimane la successione, ma il tempo eracliteo, col suo inarrestabile procedere a cavallo di una freccia, dal passato al futuro, non è affare della meccanica classica. Le leggi di Newton e di Ke-

plero offrono un'accurata descrizione matematica del moto di un pianeta attorno al Sole: in essa il tempo è una variabile importante. Se, però, provassimo a rovesciare il verso del moto – se, in altre parole, invertissimo il segno della variabile tempo – le equazioni rimarrebbero le stesse. La scelta di osservare un moto orario o antiorario è legata al sistema di riferimento: che il tempo scorra dal passato al futuro o viceversa, per la meccanica classica è indifferente.

A dispetto della confusione che l'equazione di Wheeler-DeWitt produsse nel mondo scientifico, comprendiamo meglio, ora, cosa significhi il venir meno, in essa, della variabile temporale. Per quanto sia un comodo strumento per la fisica classica – alla scala, cioè, del metro – il Tempo non è realmente osservabile e perde di utilità quando si vadano a studiare le fluttuazioni quantistiche delle particelle. Al posto di equazioni che descrivono come cambiano le cose *nel tempo*, possiamo costruire equazioni che descrivono come cambiano le cose l'una rispetto all'altra.

L'idea è ragionevole, ma non ci soccorre quando la percezione del consumarsi inesorabile di ogni cosa e di noi stessi ci coglie con forza. Sarà pure, il Tempo, uno stratagemma dei fisici, ma per certo esso governa la nostra quotidianità. Vogliamo, allora, provare – per quanto suoni bizzarro – a supporre che il Tempo sia una emergenza termodinamica, ossia un fenomeno di natura statistica. È una osservazione antica che esso condivida con i fenomeni termici la sua caratteristica preponderante: l'unidirezionalità. Che un pianeta ruoti in senso orario o antiorario attorno alla propria stella, per le equazioni del moto è indifferente, ma il Secondo Principio della Termodinamica ci assicura che mai vedremo dei cocci ricomporsi in una tazza, la spuma ricongiungersi in onde lontano dalla riva, un animale ringiovanire o, più in generale, del calore passare da un corpo a temperatura inferiore a uno a temperatura maggiore. In un rovesciamento delle prospettive abituali, cogliendo al volo la sottile risonanza tra Tempo e Temperatura suggerita da Carlo Rovelli, anziché chiederci perché il Tempo produca dissipazione di calore – domanda consueta – dovremmo, forse, cominciare a chiederci perché la dissipazione di calore induca in noi l'illusione del Tempo⁵.

¹ National Institute of Standards and Technology

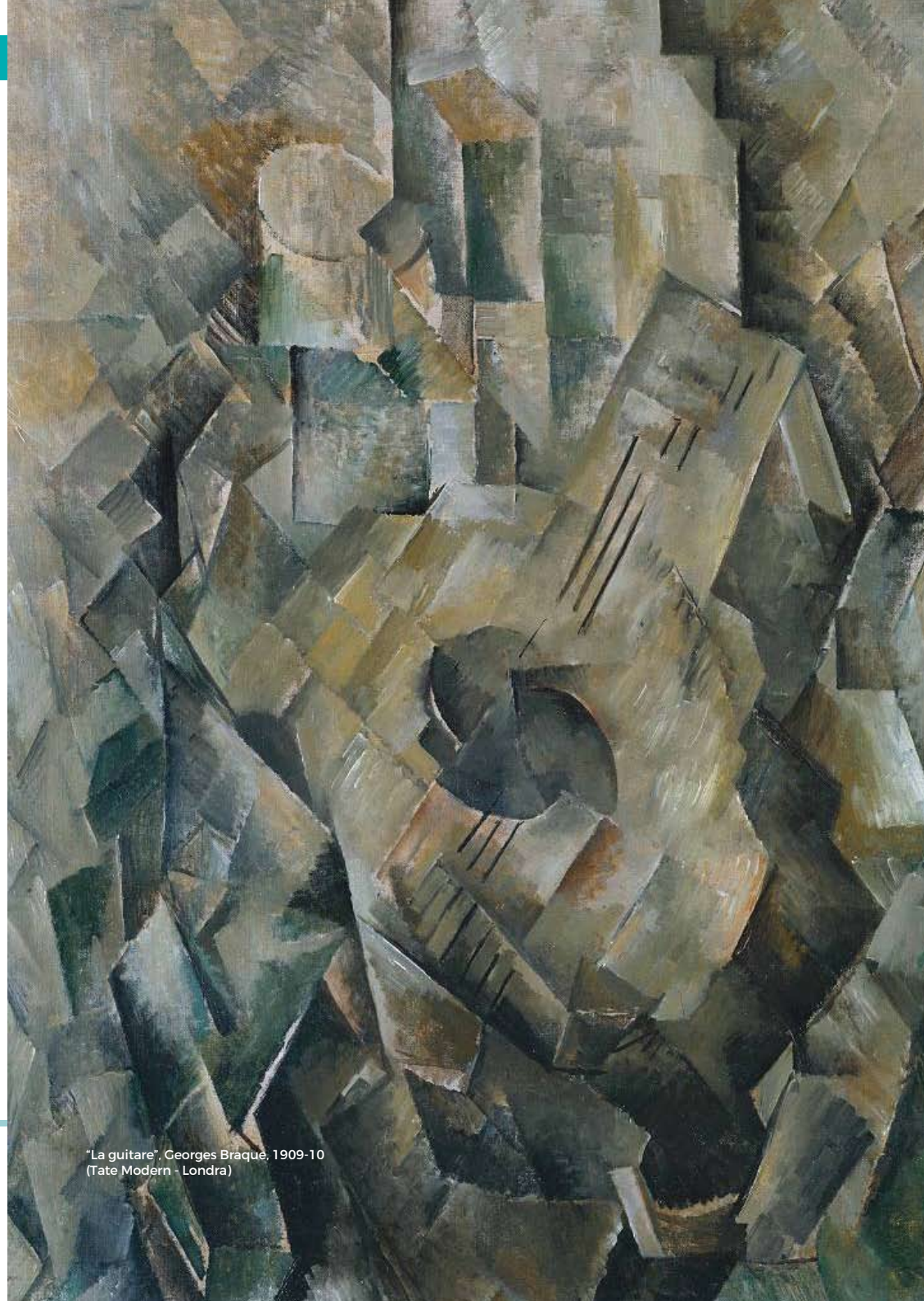
² Ray Bradbury, *Cronache Marziane*, Mondadori, 2016

³ Edgar Allan Poe, *L'incomparabile avventura di un certo Hans Pfaall*, in *Racconti del Grottesco*, Mondadori, 2013

⁴ Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, 2009

⁵ Carlo Rovelli, *Forget Time*, 2008

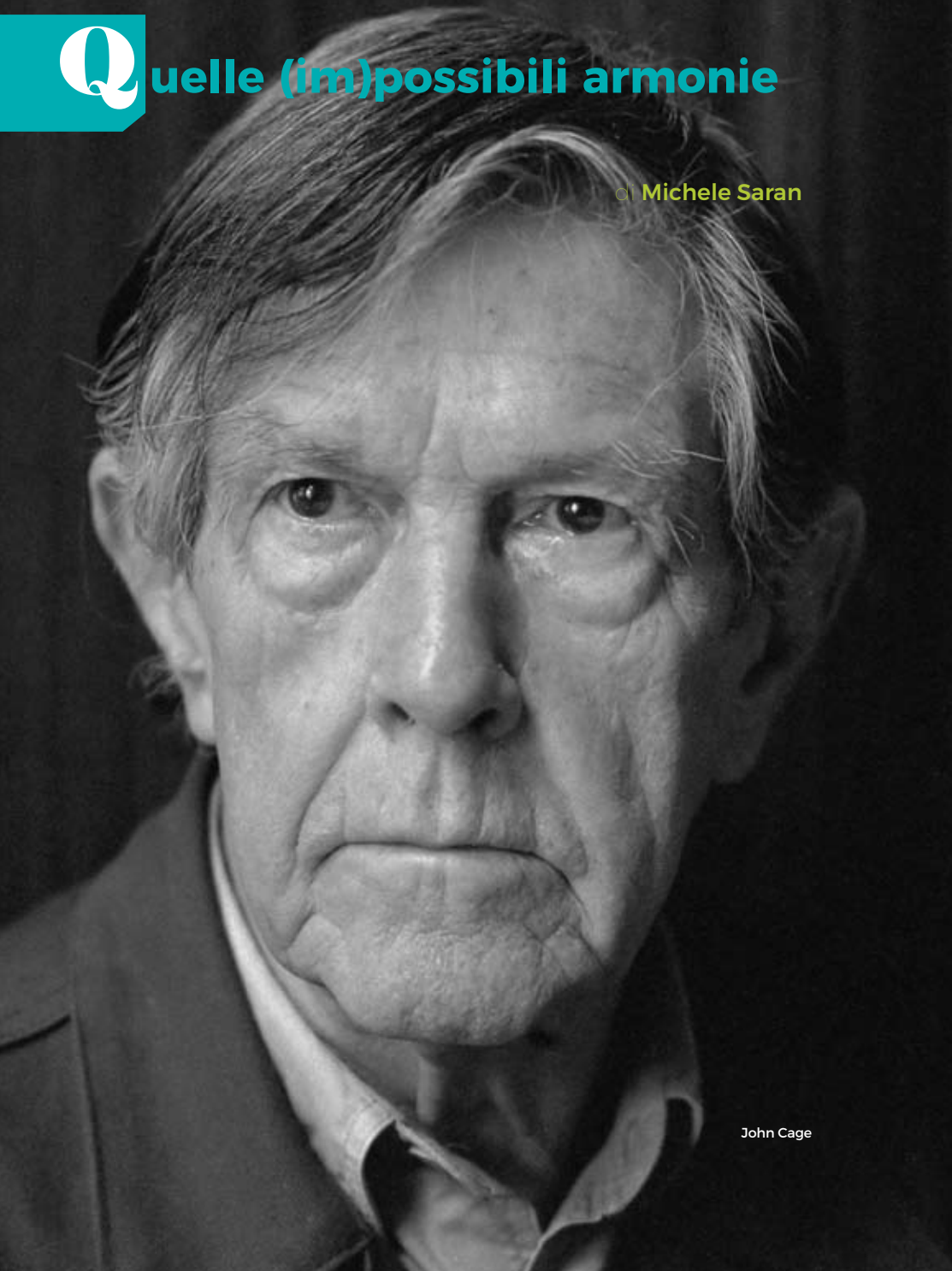
Matteo Pernini, nato negli anni Novanta tra le nebbie della val Padana, frequenta la facoltà di Fisica presso l'Università di Padova. Tra le sue passioni: il tennis e il cinema. Dal 2012 collabora con la webzine di critica cinematografica Ondacinema.



"La guitare", Georges Braque, 1909-10
(Tate Modern - Londra)

Quelle (im)possibili armonie

di Michele Saran



John Cage

C'è una musica sgorgante quasi esclusivamente dall'atto dell'ascolto, e dalla sua natura, dalla mente e le sue molteplici suggestioni, non trascritta sullo spartito ma in qualche modo ugualmente prevista dal compositore, una volta data in pasto agli esecutori. Pensiamo, insomma, a delle illusioni acustiche, soltanto elevate al rango di prassi creativa e dotate dello spessore dell'arte colta. Quell'antico "terzo suono" di Tartini (l'ulteriore suono percepito dall'unione di due note in particolari intervalli) che ha trovato terreno fertile in certune cadenze – particolarmente virtuosistiche – previste nei concerti per strumento ad arco e orchestra, nel Novecento musicale, secolo di recupero "par excellence", ha preso coscienza di sé. È salito in cattedra e ha reinterpretato lo smarrimento dell'uomo coevo.

La scuola viennese, da Arnold Schönberg al suo allievo più arguto, Anton Webern, ha iniziato, e delineato attraverso i geni di Messiaen, Gerhard, Boulez, e il (purtroppo) misconosciuto Skalkottas, una delle strade maestre alla liberazione armonica del Novecento. Ci si svincola dallo strapotere della tonalità. Un componimento può seguire regole diverse dal contrappunto tradizionale, può reinventare scale, contemplare inediti, alieni rapporti tra altezze, cacofonie, e perdere in significato ciò che acquista in peso specifico la singola nota, o un solo suono non meglio definito.

Il naturale passo in più sta, perciò, nell'incorporare il caso nella notazione musicale. La cosiddetta alea. E lo spartiacque è sempre lui, John Cage, e il più bel simbolo della casualità: il silenzio. Nel suo *4'33"* (1952), peraltro suddiviso in tre parti come una vera composizione (*30"*, *2'23"*, e *1'40"*), Cage avvalora, al contempo, il tutto e il niente della creazione e della fruizione musicale, l'assenza assoluta di qualsivoglia suono, ma anche, e soprattutto, una tabula rasa che prevede ogni suono, dipendentemente dalla soggettiva percezione. Cage ha creato il simulacro dell'ascolto. È una composizione automatica che chiunque, in qualsiasi momento, può riprodurre, creare e ascoltare; ed è anche una sorta d'implosione armonica: ci si possono sentire, illusoriamente, tutte le musiche possibili e immaginabili, vere o false, autentiche o rielaborate, già scritte o ancora da venire.

E dunque, con profondità d'intenti, György Ligeti compone il suo *Poem Symphonique for 100 Metronomes* (1962). Proprio così: un centinaio di metronomi, programmati per spegnersi a un dato tempo (una ventina scarsa di minuti), e regolati per battere tempi diversi ma non troppo, e fatti partire allo stesso istante. Vi è significato già nella concezione; il proverbiale strumento dell'esecuzione musicale, di solito sempre nel retroscena, è posto al centro dell'attenzione, chiamato a "suonare" anziché