

## ***La fabbrica illuminata di Luigi Nono.***

### **Tempo del lavoro, tempo del riposo? Tempo della partecipazione**

Durante un'esecuzione della *Kammersymphonie op. 9* Gustav Mahler si infuriò perché gli spettatori muovevano le seggiole e annoiati procedevano irrispettosamente a lasciare propri posti. Alma Mahler racconta che il marito (probabilmente facendo più rumore degli altri partecipanti) ordinò il silenzio, lo ottenne e rimase ad applaudire fino allo scomparire degli oppositori. Simili episodi, che parrebbero solo note di colore, sono in realtà spie di una questione profondissima che concerne da un lato l'intelligibilità del mezzo artistico, dall'altro la modificazione del pubblico della musica e delle relative pratiche d'ascolto, problemi segnalati anche da Theodor W. Adorno in *Introduzione alla sociologia della musica*:

[...] la posizione sociale del proletariato nell'ambito della società borghese ha in larga misura tenuto lontano gli operai stessi e i loro figli dalla produzione artistica. [...] L'avversione sociale che grava da millenni soprattutto sulle arti legate alla presenza corporea dell'artista – come lo spettacolo, la danza e la musica – ha molto limitato dal punto di vista sociologico la cerchia di persone da cui quelle arti traggono i loro esponenti.<sup>1</sup>

La ricezione di un'opera sembra perciò legata a una condizione sociale che è fondamentale osservare nelle proprie derivazioni e nel proprio ruolo se si desidera comprendere l'opera stessa. Se la fruizione diviene quindi una questione di classe, se coloro che sono operai e i loro figli sono lontani dalla produzione artistica, sorge allora la domanda su dove si debba collocare l'arte nella divisione che il titolo della *winter school* propone: *work* oppure *leisure*? Un buon modo per introdurre le posizioni filosofiche e politiche sopra accennate in un campo più letterario sono le riflessioni presenti in *Tecniche della critica letteraria* in cui, riferendosi proprio ad Adorno, Ezio Raimondi espone come il rapporto con l'opinione pubblica sia uno specchio delle divergenze tra le classi sociali:

[...] il rapporto tra società e fatto artistico [...] viene prospettato secondo le categorie demistificatorie del pensiero dialettico sullo sfondo del processo d'alienazione sociale fra lo spirito oggettivo e l'individuo dell'età tardo-borghese; e un capitolo riguarda appunto per intero il problema della critica e dell'opinione pubblica, legata a istituzioni di controllo sociale e a

---

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica* [1962], trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1971, p. 69.

interessi economici, che ne condizionano, ove manchi la consapevolezza del tutto, la «falsa coscienza», convertita in mera informazione.<sup>2</sup>

Come scrive Raimondi nel passo citato, Adorno utilizza il pensiero dialettico per analizzare e demistificare la relazione tra società e produzione artistica: le contraddizioni e le tensioni all'interno della società e della cultura palesano come la società dell'età borghese tardo-capitalistica abbia portato a una crescente alienazione dell'individuo dalla cultura. In Italia, ciò fu particolarmente evidente nel contesto poetico, dove il pubblico divenne sempre più ridotto e liminare, fino a essere quasi totalmente assorbito dalla musica leggera, ne è un esempio il celebre tentativo di avvicinamento del festival poetico di Castelporziano (1969), dove i partecipanti furono invogliati a venire con la promessa di vedere Patti Smith, la quale, ovviamente, non si presentò: fu un clamoroso fallimento.

In questo travaso di pubblico, del pubblico della poesia che diviene pubblico di una musica più popolare, si rivela forse qualcosa di curioso: emerge da questi episodi di ricezione e dalle analisi adorniane un'apparente opposizione fra sperimentalismo ed espressività. Forse però la relazione non è così superficialmente risolvibile, e pare il binomio *work* e *leisure* a dover essere ripensato.

Il problema può essere analizzato tramite un esempio significativo: *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono. *La fabbrica illuminata* è un'opera emblematica che mostra la convergenza di una rinnovata strumentazione tecnica e dell'ideale politico in un manifesto artistico di stampo comunista in solidarietà con la classe operaia. Nono discusse il progetto a contatto con gli operai dell'Italsider di Genova-Cornigliano, cercando di comprendere e trasmettere l'impatto dell'ambiente industriale sulla loro vita quotidiana. La genesi di quest'opera non fu quindi un mero esercizio compositivo o una semplice rappresentazione del lavoro operaio, ma un'indagine sulle dinamiche umane all'interno del contesto industriale con particolare attenzione alle reazioni psico-fisiche dei lavoratori.

Le discussioni che seguono con gli operai sono oltremodo significative: volontà e capacità di intendere il perché e come la musica possa far propri temi della vita e della lotta operaia, desiderio di sapere tecnicamente il processo compositivo, dalla formulazione del testo poetico – basato in tal caso su frasi degli operai stessi, su frammenti di contratti sindacali, e su invenzione e montaggio poetico del giovane poeta veneto Giuliano Scabia. Gli operai: spesso e quasi completamente privi di “preparazione” accademica culturale musicale, anzi sottoposti al bombardamento di consumo evasivo della radio e delle canzoni. Ma per la loro stessa vita e

---

<sup>2</sup> E. Raimondi, *Tecniche della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1967, pp. 42-43.

lavoro obbligati a esser tecnicamente all'avanguardia: nuovi mezzi tecnici di produzione, di lavoro. Bene: proprio l'analisi tecnica, anziché quella estetica, è il veicolo per la loro comprensione: il procedimento di lavoro e di composizione nello Studio elettronico, l'analisi fonetica e semantica del testo in rapporto al suo divenire musica vengono facilmente recepiti da loro. Il rapporto suono-rumore, cioè la particolare struttura sonora del fenomeno acustico, non rappresenta per loro quel problema, vero o artificioso, come per un pubblico di estrazione borghese, per lo più, normale nelle sale dei concerti. Una costante nelle loro reazioni: «ascoltando questa musica, composta con nostri suoni-rumore con le nostre parole, ci accorgiamo del nostro stato alienato nella fabbrica. Lavoriamo come robot meccanizzati, quasi ormai senza più avvertire la violenza della situazione sonora umana. Ora la riscopriamo e ne riprendiamo coscienza anche attraverso la musica».<sup>3</sup>

La familiarità degli operai coi rumori della fabbrica, la loro realizzazione della significanza che tali rumori assumono una volta cambiato e rimaneggiato il contesto, una volta inseriti nel discorso, come ben si desume dalle loro parole: «ascoltando questa musica [...] ci accorgiamo del nostro stato alienato nella fabbrica. [...] Ora la riscopriamo e ne riprendiamo coscienza anche attraverso la musica», sono indici del *Zusammenhang* e della *Wechselwirkung* per cui i rumori divengono tali perché inseriti in quel contesto anziché per il fatto che siano prodotti da questo o quell'attrezzo; sono essi i rumori della fabbrica. A riprova, quando durante i loro colloqui gli operai commentarono il lavoro di Nono, lo fecero in virtù non di un'esattezza mancata del suono in sé – avrebbero infatti potuto soffermarsi su distorsioni, operazioni elettroniche o di montaggio – sottolinearono invece una potenza ridotta rispetto a quella abituale, ovvero un suono che non rispettava la relazione con la «violenza della situazione sonora umana»;<sup>4</sup> come il compositore raccontò in un'intervista a Hansjörg Pauli: «E dopo mi obiettarono che i rumori nel mio pezzo, *La fabbrica illuminata*, erano di gran lunga meno potenti di quelli ai quali loro sono abituati»<sup>5</sup>.

La fedeltà al contesto operaio è indiscutibile anche sul piano testuale: basti guardare un dattiloscritto di Giuliano di Scabia in relazione a delle modifiche dei versi dove sono presenti

---

<sup>3</sup> L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di De Benedictis, Angela Ida, Rizzardi, Veniero, il Saggiatore, Milano 2019, pp. 293-94.

<sup>4</sup> La «violenza sonora umana» ha derive anche tecniche: dal Novecento a oggi la musica è diventata più veloce; il diapason di John Shore (1711) aveva una frequenza di 423,5 Hz. Nel tempo, la frequenza è variata, influenzata sia dal senso estetico dei musicisti che da esigenze tecnologiche. Strumenti più robusti e sonori ora adeguati alle grandi sale moderne suonano una musica più forte.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 339-340.

alcune annotazioni di Nono: «Dobbiamo comunque stare attenti a non sbagliare tono o tensione mai: altrimenti si cade nell'articolo di giornale propagandistico, e nel ridicolo e nell'ovvio»<sup>6</sup>. Se conservare il tono e la tensione della fabbrica significa essere fedeli alla significanza nel contesto – tensione sotto questo aspetto è un termine decisamente evocativo –, non conservarli significa snaturarla: l'operazione proposta consiste perciò nel riportare il linguaggio nelle idee, i suoni della fabbrica nel discorso della fabbrica, attingendo a modi di dire, volantini e vignette che giravano fra gli operai.

Troppo polemica verso l'azienda per essere presentata alla festa dell'Italsider come da programma, la composizione fu esposta alla Biennale. Gli operai giunsero in delegazione all'esecuzione e – riporta Nono – rimasero fino alla mattinata successiva a discutere con Jean-Paul Sartre, Massimo Mila, la responsabile culturale del PCI Rossana Rossanda e Nono stesso non sui messaggi, quanto sulla concretezza dell'opera.<sup>7</sup> Gli operai chiesero poi un successivo incontro a Genova per approfondire gli strumenti tecnici messi in atto; Nono testimoniò l'importanza del nuovo colloquio, che rappresentò per lui un'occasione di apprendimento e confronto sulle proprie tecniche compositive: «era molto più difficile parlare con loro che tenere una bella lezione di musicologia a Darmstadt. Ma quell'incontro mi è stato utilissimo perché ho imparato moltissime cose»<sup>8</sup>.

I due incontri dopo la rappresentazione sono – a mio avviso – l'elemento più interessante dell'opera, in quanto consentono di rileggere le posizioni di Adorno citate a inizio elaborato: in questa occasione, gli operai e le loro vite non sono stati tenuti lontani dalla produzione artistica: essi hanno partecipato alla creazione, alla rappresentazione, alla critica politica e tecnica, e ciò è importante: testimonia che un pubblico socialmente distante da un'arte tecnicamente complessa possa recepirla e partecipare alla sua creazione. Per tali ragioni, tutta la vicenda – l'opera sola non basterebbe – della *Fabbrica illuminata* è uno smantellamento della *Beherrschung* adorniana: operai e filosofi, in definitiva persone, vissero forse nel dialogo, nella creazione di un momento *conviviale*, un momento di *natura naturans* dove si mostrò l'irrazionalità della propria condizione nascosta e negata dalla società capitalistica in una dominazione *naturata* «e contro ciò l'arte rappresenta una verità in senso duplice; poiché fissa l'immagine del proprio fine sepolta dalla razionalità, e intanto prova che il vigente è colpevole

---

<sup>6</sup> L. Nono, *La fabbrica illuminata*, 1964 (composizione), Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS, Venezia, 27.05/12.

<sup>7</sup> Cfr. L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, cit., Milano 2019, p. 56.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 57.

della propria irrazionalità: della sua insensatezza».<sup>9</sup> Il dialogo continuo che ha educato gli operai e Nono assieme è fondamentalmente un apprendimento verso un'utopia comune; la concretezza dell'opera unita al fatto che se ne sia discusso, dunque alla ricezione, porta a un momento in cui le istanze critiche verso la razionalità dominante emergono in una forma dialettica che smaschera l'arbitrarietà della *Beherrschung*: è un momento di svelamento dell'*Ungleichzeitigkeit*<sup>10</sup> in cui la classificazione ghetizzante che vede il proletariato rinchiuso nel *time of work*<sup>11</sup> smette di funzionare. È la sintesi capitalista a proporre un'incompatibilità fra *time of work* e *time of leisure*, secondo cui la vita lavorativa e la vita del riposo siano vite da viveri in tempi diversi, o addirittura in *aut aut*.

*La fabbrica illuminata* è uno spazio-tempo di rappresentazione utopica, non in quanto evasione, ma in quanto critica e denuncia concreta delle condizioni esistenti e, di contraltare, un'immagine di ciò che potrebbe essere. In tali termini, il progetto politico della trasformazione del mondo in un altro mondo è forse assimilabile al progetto artistico della trasfigurazione del mondo in un altro mondo. Inquadrare un'ontologia di ciò che è, ovvero la condizione degli operai nella fabbrica, è anche definire un'ontologia del non ancora essere, del *Noch-nicht-Sein*. L'alienazione dell'arte è da intendersi dunque come un'alienazione dal tempo vigente, dal tempo del razionale, in definitiva, dal *time of work*; per questo essa sta nel non razionale, nell'oscuro e nel notturno;<sup>12</sup> ma al notturno di Maurice Blanchot, da cui l'arte proviene, si risponda pure: «Doch eben, die Menschen träumen nicht nur nachts, durchaus nicht»<sup>13</sup>. L'arte diviene così l'annunciare di un avvenire utopico nel presente e nella coscienza. Una filosofia della prassi consistente nel pre-apparire utopico della nuova prassi, l'apparire dei sogni diurni della coscienza in quanto funzione della razionalità destinata a trasformare i margini utopici del desiderio in una prassi emancipatrice.

La visione blochiana che riporta il sogno dell'uomo nel mondo, ovvero nel diurno, e che vede la dialettica come strumento per superare il dominio attraverso il confronto partecipato

---

<sup>9</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], trad. it. di Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 73.

<sup>10</sup> Cfr. E. Bloch, M. Ritter, *Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics*, «New German Critique», Spring, 1977, vol. 11, Duke University Press Spring, 1977, pp. 22-38.

<sup>11</sup> «[...] relazioni umane per accelerare i tempi», «[...] quanti MINUTI-UOMO per morire?» recitano i testi di Scabia.

<sup>12</sup> Emblematico il sopruso della fabbrica che nel terzo episodio, *Giro del letto*, arriva a dominare pure il sonno degli operai.

<sup>13</sup> «Eppure, gli esseri umani non sognano solo di notte, assolutamente no» Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979, p. 96; trad. ndr.

aiuta ad avanzare la riflessione: si può ora, mantenendo Adorno, considerare l'opera non solo come un oggetto estetico, ma anche come un'esperienza conviviale e trasformativa, elemento vissuto proprio nel dialogo fra Nono e gli operai. Pensare all'arte nel diurno consente inoltre di guardare all'inutilità dell'arte da una prospettiva più accattivante: l'idea di collocare l'arte in un preciso quadro temporale, l'idea che debbano esserci tempi in cui l'arte venga professata come inutile, non significa tanto affermarne l'insensatezza, quanto valorizzare la posizione adorniana della sua inutilità alla società attuale; così, pure il discorso sui mezzi, spesso sterilizzato in un discorso tecnico secondo cui arte è ciò che è vuota tecnica, diviene ricollocato nella società; è infatti il loro essere al centro della riflessione artistica uno dei problemi dell'arte:

Nella razionalizzazione dei mezzi è posto anche esteticamente, come ovunque, il *telos* della loro feticizzazione. Quanto più puro è il disporre di essi, tanto più essi tendono obiettivamente a diventare fini a se stessi. Questo, non l'abbandono di talune invarianti antropologiche o la perdita sentimentalmente deplorata di ingenuità, costituisce quanto è fatale nella recente linea di sviluppo. Agli scopi, ossia alle creazioni, subentrano le loro possibilità; schemi di opere, qualcosa di vuoto, prendono il posto delle opere stesse: da qui l'indifferente. Questi schemi diventano, con il rafforzamento della ragione soggettiva nell'arte, qualcosa di escogitato soggettivamente, ossia indipendentemente dalla creazione in sé, qualcosa di arbitrario. [...] In ciò consiste quanto è falso nella perdita di senso. Come nel concetto stesso del senso bisogna distinguere ciò che di esso è vero e ciò che di esso è falso, così esiste anche un tramonto falso del senso.<sup>14</sup>

Il tramonto adorniano del falso del senso è di fatto il problema della biologizzazione<sup>15</sup> e della tecnicizzazione dell'arte: la dodecafonia di Schönberg, importante riferimento (nonché suocero!) per Nono non è interessante per il sistema politonale in sé per sé, quanto piuttosto perché «con esse l'eterno deve rassegnarsi e arrendersi al cospetto dell'intrascendibilità dell'effimero»<sup>16</sup>; altrimenti Schönberg stesso non si sarebbe espresso in tal senso nel *Manuale di armonia*:

---

<sup>14</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], cit., Einaudi, Torino 2009, pp. 401-2.

<sup>15</sup> Il ricondurre a questioni biologiche porta altrettanta sterilità: il problema della voce è la schizofonia; sappiamo infatti che le corde vocali siano dei muscoli, ma non sappiamo cosa sia la voce, né da dove essa giunga: «Dopo l'età del fonografo, quella del telefono. Non più la "voce che si conserva", anche dopo la scomparsa dell'emittente, ma (pietra di scandalo radicale) la possibilità di udire a distanza la vibrazione di una φωνή senza mai vedere il corpo che la genera. Il mito di Eco, ninfa "fatta di pura voce", rivive quotidianamente» (C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna 2000, p. 133).

<sup>16</sup> M. Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano 2006, p. 134.

[...] l'allievo deve imparare le leggi e le possibilità della tonalità come se essa fosse in pieno vigore, ma deve anche conoscere i movimenti che portano ad eliminarla. [...] le condizioni della dissoluzione del sistema sono contenute in quelle stesse condizioni che lo determinano. E che in tutto ciò che vive, esiste ciò che modifica, sviluppa e distrugge la vita. La vita e la morte sono contenute nello stesso seme, e nel mezzo sta solo il tempo, cioè nulla di essenziale ma solo una misura che finisce col colmarsi. Da questo esempio deve imparare ciò che è eterno: il mutamento; e cosa è temporale: l'esistenza.<sup>17</sup>

Perché la tecnica abbia un senso, il *télos* della tecnica è dunque oltre la tecnica, ovvero oltre il fine prometeico<sup>18</sup> dell'arte. Ecco uno dei problemi della ricezione incastonato nella divisione settoriale del *time of work* e del *time of leisure*: la supposta professionalizzazione dell'artista attraverso la tecnica e il pregiudizio che un'opera d'arte sia comprensibile solo a degli esperti sono di per sé effetti del tramonto del senso ed elementi classisti che rendono la fruizione dell'arte escludente ed esclusiva nei confronti di determinate classi; cosicché il dominio tecnico diviene la preclusione per l'accesso non solo a un senso ammantato di una superiorità culturale, ma addirittura al momento creativo; con la concezione dell'arte-prodotto giunge anche un *savoir-faire*, una competenza degli strumenti estranea a chi di arte non si occupa; ciò trasforma il bisogno dell'apprendimento artistico in quello dell'educazione artistica, l'educazione artistica in un bene commercializzato – e questo è un sopruso: «The principal source of injustice in our epoch is political approval for the existence of tools that by their very nature restrict to a very few the liberty to use them in an autonomous way»<sup>19</sup>.

L'uso del nastro magnetico e dell'elettronica, l'integrazione tra voce umana e suoni industriali, la difficoltà d'ascolto e la complessità della struttura, la radicalità del linguaggio musicale sono tutti elementi che concorrono fortemente a stratificare la complessità tecnica della *Fabbrica illuminata*; eppure essa è la testimonianza che anche tecnicismi avanzati possano essere strumenti al servizio delle relazioni umane e della crescita collettiva piuttosto che della produttività alienante; eppure essa non è rimasta confinata tra un pubblico di specialisti; e questo anche grazie all'approccio di Nono stesso:

[...] in ogni caso, mai il materiale deve essere fine a se stesso; in nessun caso il materiale elaborato [...] deve presentarsi da solo come risultato finale. [...] il momento sperimentale

---

<sup>17</sup> A. Schönberg, *Manuale di armonia* [1922], il Saggiatore, Milano 1963, p. 37.

<sup>18</sup> Cfr. I. Illich, *Deschooling Society*, Harper&Row, New York 1972.

<sup>19</sup> I. Illich, *Tools for Conviviality*, Marion Boyars, London 2009, p. 53.

necessario [...] prepara il momento della coscienza, il momento della razionalizzazione, il momento della composizione.<sup>20</sup>

Allora in questa capacità di parlare a un contesto a cui secondo i pregiudizi non avrebbe potuto comunicare vi deve essere qualcosa in grado di vincere la respingenza della tecnica; allora forse il problema non è più la razionalizzazione, quanto l'istituzionalizzazione; non l'astrazione dell'arte contro l'empiria, ma la concretezza che la rende espressione e parte della vita.

Per sciogliere il problema della fruizione, alla lettura adorniana, che rimane in qualche modo distante e accademica,<sup>21</sup> si affianchi la convivialità illichiana, qui riconducibile al tentativo di riportare l'arte a essere più immediatamente qualcosa di sociale, anche nella misura dell'accessibilità dei propri mezzi. Contrapposta alla produttività alienante del sistema industriale, la convivialità valorizza il tempo condiviso e l'apprendimento riflessivo: la musica diviene così un luogo di comunità vissuta, in cui la frattura tra lavoro e tempo libero è ermeneuticamente assai meno rilevante della frattura con l'istituzionalizzazione, che porta invece a domandarsi chi partecipi e chi sia coinvolto nell'opera e dall'opera. Accadde infatti che la prima esecuzione prevista per il Prix Italia del 1964 fu censurata: la RAI si rifiutò di trasmetterla ritenendola troppo politicamente provocatoria. Gli operai dell'Italsider invece andarono in delegazione fino alle sale dell'ex convento di San Leonardo, non perché fosse svago o lavoro, ma perché riguardava loro, perché ne erano partecipi. Il conflitto in atto è fra l'educazione della RAI e l'apprendimento degli operai:

The transformation of learning into education paralyzes man's poetic ability, his power to endow the world with his personal meaning. Man will wither away just as much if he is deprived of nature, of his own work, or of his deep need to learn what he wants and not what others have planned that he should learn.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Dichiarazione di Luigi Nono in M. Pellarin, *Luigi Nono. Infiniti possibili*, Kublai Film, Italia 2024, mm. 22:56-23:25; trascrizione ndr.

<sup>21</sup> Gli ultimi e assai travagliati anni della vita di Adorno, passati tristemente nella lotta contro le occupazioni sessantottine, ne sono un po' la testimonianza. Non sorprende dunque che egli ponga la riuscita estetica in base a quanto un'opera «sia o meno in grado di destare il contenuto precipitato nella forma» (T.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], cit., Torino 2009, p. 188); naturale, l'apprezzamento per il distacco delle avanguardie primonovecentesche. Qui sta forse l'impegno sociale dell'arte adorniana: nessun impegno nei dettami di una società che ha dato esito ad Aushwitz? Eppure oggi una società nuova esiste, ancora, e ancora ci dobbiamo pensare.

<sup>22</sup> I. Illich, *Tools for Conviviality*, cit., London 2009, p. 72.



Tramite l'opera essi potevano apprendersi, e con l'espletare il desiderio dell'apprendimento echeggia la creazione del poetico nel tentativo di dare il proprio senso al mondo, la creazione del mondo-io contro il mondo-altro, la conseguente discussione del dominio. Perché ciò avvenga, l'arte non deve essere recepita come educazione, che è imposizione, ma, è il caso della *Fabbrica illuminata*, come apprendimento.

Soppiantare *time of work* e *time of leisure* col tempo della partecipazione o dell'alienazione aiuta a inquadrare meglio gli aspetti sociali altrimenti più oscuri. Come registrato da Sacabia e Nono, il contesto della fabbrica invade e plasma il lessico operaio, agisce direttamente sulla creatività linguistica, quindi sulla possibilità di affermazione poetica del sé. Alla lingua dei «MINUTI-UOMO» dove l'uomo non può poeticamente ripensarsi nel mondo, dove non può esprimersi, perché esso sia uomo *poiêtês*, è necessario opporre un'altra lingua, contestare e discutere il mondo che la lingua precedente ha generato:

The operating code of industrial tools encroaches on everyday language and reduces the poetic self-affirmation of men to a barely tolerated and marginal protest. The consequent industrialization of man can be inverted only if the convivial function of language is recuperated, but with a new level of consciousness. Language which is used by a people jointly claiming and asserting each person's right to share in the shaping of the community becomes, so to speak, a second-order tool to clarify the relationships of a people to engineered instrumentalities.<sup>23</sup>

È allora facile corroborare l'interpretazione della *fabbrica illuminata* come un tentativo di dare voce agli operai: l'azione poetica dell'opera è creare una comunità che la ascolti, vi si riconosca, tragga da essa nuova capacità di espressione attraverso il misto della voce di Carla Henius e dei rumori della fabbrica. I rumori della fabbrica sono l'esperienza comune, i rumori del mondo operaio; l'arte non si limita a rappresentare la realtà o a cercare astrattamente di sfuggirle o di opporvisi: si lascino da parte le teorie nel tentativo di diventare un effettivo agente di trasformazione sociale. La tensione che emerge tra il potenziale critico dell'opera e la complessità dei mezzi elettronici di produzione si allenta così con la partecipazione. Ripensare il rapporto della fruizione nella sua funzione sociale significa riscoprirne i benefici concreti: il senso di appartenenza, la creazione di una comunità e il superamento dell'alienazione.

---

<sup>23</sup> I. Illich, *Tools for Conviviality*, cit., London 2009, p. 106.

## Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Introduzione alla sociologia della musica* [1962], trad. it. di Giacomo Manzoni, Einaudi, Torino 1971.

Adorno, Theodor W., *Prismi: Saggi sulla critica della cultura* [1972], Einaudi, Torino 1972.

Adorno, Theodor W., *Teoria estetica* [1970], trad. it. di Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009.

Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979.

Bloch, Ernst, Mark, Ritter, *Nonsynchronism and the Obligation to Its Dialectics*, «New German Critique», Spring, 1977, vol. 11, Duke University Press Spring, 1977, pp. 22-38.

Illich, Ivan, *Tools for Conviviality*, Marion Boyars, London 2009.

Illich, Ivan, *Deschooling Society*, Harper&Row, New York 1972.

Pellarin, Maria, *Luigi Nono. Infiniti possibili*, Kublai Film, Italia 2024.

Nono, Luigi, *La fabbrica illuminata*, 1964 (composizione), Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS, Venezia, 27.01.05.

Nono, Luigi, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di De Benedictis, Angela Ida, Rizzardi, Veniero, il Saggiatore, Milano 2019.

Rafał Czekaj, *Adorno and practical useless art, or autonomy instead of avant-garde*, «Art Inquiry. Recherches sur les arts», vol. XIX, 2017, DOI:10.26485/AI/2017/19/10.

Raimondi, Ezio, *Tecniche della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1983.

Schönberg, Arnold, *Manuale di armonia* [1922], il Saggiatore, Milano 1963.

Schönberg, Arnold, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Morazzoni, Anna Maria, il Saggiatore, Milano 2008.