

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.¹

La ricezione di un'opera sembra perciò legata a una condizione sociale; conseguentemente, il suo svolgimento e il suo ruolo divengono un aspetto fondamentale in grado di illuminare sia l'opera stessa sia il contesto sociale circostante. Se la ricezione si rivelasse essere una questione di classe, se coloro che sono operai e i loro figli fossero lontani dalla produzione artistica a causa del proprio ruolo lavorativo, allora la divisione del tempo proposta dalla *winter school*, *work* e *leisure*, sembrerebbe un binomio oppositivo: il lavoratore per eccellenza, l'operaio, non gode dell'arte, relegata in uno sconosciuto *time of leisure*.

Le posizioni filosofiche e politiche sopra accennate trovano riscontro anche in analisi più letterarie; ad. es. in *Tecniche della critica letteraria*, 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

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

il problema della critica e dell'opinione pubblica, legata a istituzioni di controllo sociale e a interessi economici, che ne condizionano, ove manchi la consapevolezza del tutto, la «falsa coscienza», convertita in mera informazione.²

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 limitato, 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.

Così argomentando però, il rapporto di alienazione parrebbe a conti fatti ribaltabile: sentendola complessa e distante da sé e dal mondo, il pubblico della poesia diviene pubblico di una musica più popolare e diretta.³ Se sia allora il pubblico, confinato in un mondo tardocapitalista, che non riconosca l'arte libera che dal mondo si distanzia, o se sia l'arte che, ragionando su se stessa, abbia perso il proprio contenuto non è subito detto; ma certo emerge qualcosa di curioso da affiancare al binomio *work* e *leisure*: un'apparente opposizione fra sperimentalismo ed espressività.

Il problema può essere analizzato tramite un esempio significativo: *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, 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.

Troppo polemica verso l'azienda per essere presentata alla festa dell'Italsider come da programma, la prima esecuzione prevista per il Prix Italia del 1964 fu censurata: la RAI si rifiutò

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

³ La posizione espressa da per scontato che il passaggio da poesia e musica sia un semplice travaso, non un declino. Credo che la concezione romantica di una classifica delle arti, dove tra l'altro la musica era al primo posto, possa oggi esser lasciata da parte.

di trasmetterla ritenendola troppo provocatoria; la composizione fu allora esposta alla Biennale nelle sale dell'ex convento di San Leonardo. Gli operai dell'Italsider 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.⁴ 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»⁵.

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 capitalista come *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 della propria irrazionalità: della sua insensatezza».⁶ 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*⁷ in cui la classificazione ghezzante che vede il proletariato rinchiuso

⁴ Cfr. L. Nono, *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, cit., Milano 2019, p. 56.

⁵ *Ivi*, p. 57.

⁶ T.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], trad. it. di Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 73.

⁷ 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.

nel *time of work*⁸ 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 viverci 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;⁹ ma al notturno di Maurice Blanchot, da cui l'arte proviene, si risponda pure: «Doch eben, die Menschen träumen nicht nur nachts, durchaus nicht»¹⁰. 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 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

⁸ «[...] relazioni umane per accelerare i tempi», «[...] quanti MINUTI-UOMO per morire?» recitano i testi di Scabia.

⁹ Emblematico il sopruso della fabbrica che nel terzo episodio, *Giro del letto*, arriva a dominare pure il sonno degli operai.

¹⁰ «Eppure, gli esseri umani non sognano solo di notte, assolutamente no» Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1979, p. 96; trad. ndr.

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.¹¹

Il tramonto adorniano del falso del senso è di fatto il problema della biologizzazione¹² 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»¹³; altrimenti Schönberg stesso non si sarebbe espresso in tal senso nel *Manuale di armonia*:

[...] 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

¹¹ T.W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], cit., Einaudi, Torino 2009, pp. 401-2.

¹² 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.

¹³ M. Donà, *Filosofia della musica*, Bompiani, Milano 2006, p. 134.

misura che finisce col colmarsi. Da questo esempio deve imparare ciò che è eterno: il mutamento; e cosa è temporale: l'esistenza.¹⁴

Perché la tecnica abbia un senso, il *télos* della tecnica è dunque oltre la tecnica, ovvero oltre il fine prometeico¹⁵ 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; 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»¹⁶.

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 necessario [...] prepara il momento della coscienza, il momento della razionalizzazione, il momento della composizione.¹⁷

¹⁴ A. Schönberg, *Manuale di armonia* [1922], il Saggiatore, Milano 1963, p. 37.

¹⁵ Cfr. I. Illich, *Deschooling Society*, Harper&Row, New York 1972.

¹⁶ I. Illich, *Tools for Conviviality*, Marion Boyars, London 2009, p. 53.

¹⁷ Dichiarazione di Luigi Nono in M. Pellarin, *Luigi Nono. Infiniti possibili*, Kublai Film, Italia 2024, mm. 22:56-23:25; trascrizione ndr.

La prova che gli intenti di Nono siano riusciti, la prova che anche una tecnica complessa non sia stata escludente è la natura delle discussioni fra Nono e gli operai:

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 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.¹⁸

Il punto chiave è questo: la tecnica, che avrebbe dovuto essere un elemento respingente per gli operai, divenne invece oggetto di discussione e coinvolgimento: la tecnica sopra l’estetica. Allora, forse il problema non è più la razionalizzazione dell’arte, quanto la sua istituzionalizzazione; non l’astrazione contro l’empiria, ma la concretezza che la rende espressione e parte della vita. Ecco perché, per sciogliere il problema della fruizione, alla lettura adorniana, che rimane in qualche modo distante e accademica,¹⁹ credo sia opportuno affiancare convivialità illichiana, qui riconducibile al tentativo di riportare l’arte a essere più immediatamente qualcosa di sociale. 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

¹⁸ 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. 293-294.

¹⁹ 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.

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: il conflitto in atto non è fra la tecnica e il pubblico, le parti sono piuttosto l'educazione e la politica della RAI e dell'Italsider contro l'apprendimento e la riflessione degli operai su loro stessi:

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.²⁰

L'arte non deve essere recepita come educazione, che è imposizione e ciò che voleva l'istituzione, ma come apprendimento, che è ciò che desideravano gli operai. Tramite l'opera gli operai potevano apprendersi, e con l'espletare il desiderio dell'apprendimento echeggia, nel tentativo di dare il proprio senso al mondo, la creazione del poetico, la creazione del mondo-io contro il mondo-altro, la conseguente discussione del dominio. Ecco perché l'operazione poetica compiuta da Nono e Scabia è così significativa: il contesto della fabbrica invade e plasma il lessico operaio, agisce direttamente sulla creatività linguistica; quindi, sulla possibilità di affermazione poetica del sé; registrare fedelmente la lingua della fabbrica diviene perciò fondamentale: «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»²¹. 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: bisogna 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. Tramite l'esposizione della lingua, tramite il poetico avviene la realizzazione che i rumori a cui sono abituati non elementi di *natura naturans*; essi sono indici del *Zusammenhang* e della *Wechselwirkung*: sono tali perché inseriti in quel contesto anziché per il fatto che siano prodotti da questo o quell'attrezzo; sono essi i rumori della fabbrica. Cambiare contesto ai rumori svela la creazione della lingua:

[...] 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

²⁰ I. Illich, *Tools for Conviviality*, cit., London 2009, p. 72.

²¹ Dattiloscritto di Giugliano Scabia a Luigi Nono; L. Nono, *La fabbrica illuminata*, 1964 (composizione), Fondazione Archivio Luigi Nono ONLUS, Venezia, 27.05/12.

ormai senza più avvertire la violenza della situazione sonora umana. Ora la riscopriamo e ne riprendiamo coscienza anche attraverso la musica.²²

Alla lingua dei «MINUTI-UOMO» dove l'uomo non può poeticamente ripensarsi nel mondo, dove non può esprimersi, perché esso sia uomo *poietês*, è necessario opporre un'altra lingua, contestare, 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.²³

È facile allora confutare l'opposizione assoluta fra sperimentalismo ed espressività. *La fabbrica illuminata* è 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 umana 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, a cercare astrattamente di sfuggirle o di opporvisi: si lascino da parte le teorie sulla tecnica per comprendere invece come un'opera possa 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 ricezione e della fruizione nelle proprie funzioni sociali significa riscoprirne i benefici concreti che vanno ben oltre la divisione del *time of work* e del *time of leisure*: il senso di appartenenza, la creazione di una comunità e il superamento dell'alienazione.

²² 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, p. 294.

²³ 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.

Czekaj, Rafał, *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.

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.

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.

