ISSN 2283-558X

Materiali di Estetica

V. 13 N. 1 (2026)

PER NICOLA PEDONE

doi: 10.54103/mde.i13.1.32388

# LA LUCE E LA FABBRICA. A PARTIRE DA LUIGI NONO

Stefano Catucci

0000-0002-9201-3452

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
ROR 02be6w209

stefano.catucci@uniroma1.it

**ABSTRACT IT**

Questo saggio esamina *La fabbrica illuminata* (1964) di Luigi Nono, considerando la sua immagine centrale — la luce — non come metafora ma in senso letterale: un approccio già sviluppato dall'autore nel suo *Sul filo* (2024). Partendo da un'analisi tecnica dell'illuminazione industriale presso l'acciaieria Italsider di Genova Cornigliano, visitata da Nono nel 1963, il saggio legge la composizione in contrappunto con la storia dell'illuminazione industriale. Indifferente al corpo dell'operaio, l'illuminazione industriale equipara il lavoro alle macchine, rendendo invisibile la presenza individuale sotto un bagliore omogeneo. La musica di Nono reagisce a questo regime restituendo singolarità alla voce dell'operaio attraverso la tecnica elettronica. L'analisi traccia l'evoluzione dall'illuminazione fordista della fabbrica ai sistemi ergonomici del modello Toyota e, infine, alla «fabbrica a luci spente» della piena automazione e governata dall'intelligenza artificiale, dove l'oscurità non segnala più la liberazione ma una nuova forma di espropriazione. In contrapposizione a questa traiettoria, *La fabbrica illuminata* rivela la sua forza politica duratura: la scommessa che la stessa energia che alimenta le fornaci possa contenere il seme della propria rovina.

**Parole chiave:** Luigi Nono, metafora, musica elettroacustica, illuminazione industrial, fabbrica moderna

## THE LIGHT AND THE FACTORY. STARTING FROM LUIGI NONO.

**ABSTRACT EN**

This essay examines Luigi Nono's *La fabbrica illuminata* (1964) by taking its central image — light — not as metaphor but literally: an approach already developed by the author in his *Sul filo* (2024). Starting from a technical analysis of industrial lighting at the Italsider steelworks in Genoa Cornigliano, which Nono visited in 1963, the essay reads the composition in counterpoint with the history of factory illumination. Indifferent to the worker's body, industrial lighting equates labour and machinery, rendering individual presence invisible under a homogeneous

Licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International license

© Stefano Catucci

Pubblicato: 28/07/2026

Milano University Press

glare. Nono's music reacts to this regime by restoring singularity to the worker's voice through electronic technique. The analysis traces the evolution from Fordist factory lighting to the Toyota model's ergonomic systems and, finally, to the "lights-out factory" of full automation and AI governed, where darkness no longer signals liberation but a new form of dispossession. Against this trajectory, *La fabbrica illuminata* reveals its enduring political force: a wager that the same energy sustaining the furnaces may contain the seed of its own undoing.

**Keywords:** Luigi Nono, metaphor, electroacoustic music, industrial lighting, modern factory

## La musica e il suo "fuori"

Di cosa parla la musica? Per molto tempo si è pensato che a rigore non parlasse di niente, che la si potesse descrivere come un linguaggio solo per analogia, per non sapere quale altro modello applicarle, oppure prendendo la parola "linguaggio" in senso generico, come un equivalente di "sistema". Quando non ci sono né parole né drammaturgia, si è detto, la musica non è in grado di produrre significati, concetti, dunque non "dice" niente. Ci sono stati anche degli estremi — Eduard Hanslick li rappresenta tutti — secondo i quali la musica continua a non svolgere la funzione di un linguaggio neppure quando si accompagna alle parole. E dato che non "dice" o non "significa" nulla di determinato, il rapporto della musica con ciò che è "altro" da lei è tutto da pensare, con il dubbio o l'ipotesi che i suoi riferimenti siano principalmente interni e che dunque l'art pour l'art, nel suo caso, non sia una scelta, ma una condizione ontologica. Eppure ci sono musiche che dicono e che parlano. Non perché siano accompagnate da parole, anche se possono esserlo, ma per il rapporto costitutivo che hanno con quel "fuori", cioè con un mondo che non è per loro né uno specchio, né un oggetto a cui rinviare o una storia da raccontare, e neppure di un'immagine da evocare, ma una realtà che la provoca la chiama a essere, accostandosi a lei come in un prisma che rifrangendo la luce svela i colori nascosti nel suo bianco.

A guardare bene, le musiche hanno tutte rapporto con un "fuori". I legami possono variare per immediatezza, intensità, intenzione, ma ci sono sempre. Nicola aveva a cuore l'idea che raccontare non solo un'opera musicale, ma persino una sua esecuzione, volesse dire collocarla in contesti che negano la sua presunta autoreferenzialità: così, ho pensato di illustrare a mia volta qualcosa di una composizione che non solo è determinata da cima a fondo dalla relazione con il suo "fuori", ma è nata nello stesso luogo dove Nicola ha lavorato, lasciando tracce che conosceva molto bene, visto l'amore con cui ne è stata preservata la memoria anche decenni dopo la chiusura, avvenuta nel 1983: lo Studio di Fonologia della Rai con sede a Milano. Questo intervento ruoterà dunque intorno a *La fabbrica illuminata* di Luigi Nono, e l'idea guida sarà quella di non considerare né il titolo, né l'operazione condotta da Nono insieme a Giuliano Scabia, come "metafore" di un soggetto politico, bensì come elementi materiali, letterali, che la musica ha saputo assorbire e

restituire. Per questo si leggerà *La fabbrica illuminata* in contrappunto con un'altra storia, quella dei sistemi di illuminazione nelle fabbriche, per farne un punto di riferimento nella comprensione dei cambiamenti che si sono verificati nell'economia e nella pratica del lavoro a partire dall'epoca in cui Nono ha realizzato quella composizione: tra il 1963 e il 1965. La luce nella fabbrica, insomma, verrà intesa sia musicalmente, sia tecnicamente, come un paradigma storico e concreto per un'analisi tanto del nostro passato recente, quanto del presente in cui ci troviamo adesso.

## Cornigliano e Milano

Luigi Nono ha raccontato per sommi capi la vicenda di quell'opera, realizzata su commissione della Rai per partecipare al «Prix Italia» del 1964. Insieme a Scabia stava lavorando in quel momento a *Un diario italiano*, un progetto di teatro musicale di ampio respiro*. La fabbrica* avrebbe dovuto esserne un capitolo, ma in seguito alla richiesta della Rai si trasformò in un pannello autonomo: l'unico, in realtà, a essere realizzato. Nono e Scabia erano stati entrambi dentro lo stabilimento Italsider di Genova Cornigliano, che allora produceva il 16% dell'acciaio italiano, per raccogliere materiali sulle condizioni di vita e di lavoro degli operai. Nono registrò le voci durante il lavoro e il rumore delle macchine, compreso quello impressionante dell'acciaio che cola a una temperatura di circa 1.500 °C e che tra altiforni, laminatoi e nastri trasportatori percorreva quasi 2 km di infrastrutture interne prima di essere lavorato e poi instradato verso la rete ferroviaria industriale e il porto. Scabia prese nota delle parole e delle frasi dette dagli operai durante il lavoro, nonché di testi tratti da pubblicazioni sindacali, combinando il tutto con frammenti del suo progetto per *Un diario italiano* e altri tratti da *Due poesie a T.* di Cesare Pavese.

Nel maggio del 1964 il materiale venne portato allo Studio di Fonologia della Rai, dove ad attenderli c'era il tecnico del suono, sacerdote e demiurgo di quel luogo magico: Marino Zuccheri. Nono aveva già frequentato lo Studio in precedenza, fino a che nel 1960 lo aveva utilizzato per il suo *Omaggio a Emilio Vedova*. Dopo di allora vi avrebbe continuato a lavorare per molte delle sue opere con l'elettronica, da *A floresta é jovem e cheia de vida* e *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz*, tutte e due del 1966, fino al *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) e a *Y entonces comprendió* (1970), per citare solo le più note. A cose fatte, la Rai rinunciò a presentare il brano al «Prix Italia»: troppo politico il contenuto del testo ma, dato che la sua comprensione era molto destrutturata dalla musica, si può dire che troppo politica fosse l'intera operazione orchestrata da Nono, e che lo fosse volutamente. La prima esecuzione ebbe così luogo alla Biennale di Venezia il 15 settembre 1964, al Teatro La Fenice, con la voce dal vivo di Carla Henius, mezzosoprano, la stessa Henius e il Coro di Milano della Rai registrati e modificati tramite l'elettronica, Luigi Nono alla regia del suono.

*La fabbrica illuminata* inizia con una sezione di cori che si intrecciano con la voce dal vivo e che si chiude sul nastro solo che diffonde i suoni della fabbrica e le voci

degli operai. La seconda parte, *Giro del letto*, vede la voce solista dialogare con il materiale elettronico, che riporta ancora rumori di fabbrica, e con il suo "doppio" registrato e filtrato dall'elettronica. Nella sezione successiva, *Tutta la città,* non c'è più la voce solista registrata ma tornano i cori, mentre il finale è un episodio monodico nel quale la cantante, dal vivo, segue un disegno basato sulla tecnica del "quadrato magico", costruito sulla serie intervallare 2, 2+3, 3+4.

Come si vede da questa breve descrizione, è un lavoro in cui Nono si concentra molto sugli aspetti dell'elaborazione formale, ma al tempo stesso porta la sua attenzione sia sul timbro, che non è mai uguale in nessuna delle diverse parti, sia sulla dimensione politica del gesto operativo della fabbrica, che diventa azione teatrale non "aggiunta" alla musica, ma contenuta in essa fin dal principio.

## La luce come medium

Perché la fabbrica è «illuminata»? Perché la luce non è un'immagine fra le altre? Si potrebbe ricordare la celebre frase di Marshall McLuhan, «il medium è il messaggio», e riportarla proprio al suo esempio, cioè alla luce elettrica, che sebbene appaia neutrale, priva di messaggio, determina in realtà un cambiamento radicale dell'esperienza. Non rappresenta nulla, non racconta niente, non "comunica" nel senso tradizionale del termine, eppure trasforma i ritmi sociali, modifica la distinzione tra il giorno e la notte, permette di compiere operazioni chirurgiche, spettacoli, eventi sportivi: plasma intorno a sé un ambiente umano che non è più quello che era stato prima. La luce in fabbrica fa la stessa cosa. È il medium che permette di svolgere turni di lavoro notturno e di non lasciare inoperoso l'altoforno, di avere una produzione a ciclo continuo, dunque di impiegare un maggior numero di operai, di incoraggiare l'immigrazione di manodopera dal Sud del paese, di favorire o scoraggiare le piattaforme di rivendicazione sindacale. Le vite, insomma, vengono determinate dalla luce.

Com'era allora l'illuminazione in quella fabbrica, nel 1963, quando Nono e Scabia andarono a visitarla? Le fotografie dell'Italsider di Genova Cornigliano che risalgono agli anni Sessanta consentono una lettura tecnica precisa, giacché si possono riconoscere agevolmente tanto le sorgenti quanto i posizionamenti dei corpi illuminanti e le modalità di diffusione della luce. All'esterno si vedono lampade a scarica ad alta intensità, tipiche degli impianti industriali di allora, molto probabilmente apparecchi con sodio ad alta pressione (HPS): una luce intensa ma dura, proiettori orientabili posizionati su pali molto alti per la sicurezza e il controllo visivo degli impianti. Scendendo verso il livello del suolo le luci vengono distribuite lungo tubazioni, passerelle e impianti, con un'illuminazione funzionale e di processo che tuttavia produce dispersione ed effetti abbaglianti decisamente intensi.

Negli spazi interni la situazione è dello stesso tipo. La luce è per lo più diffusa e proiettata dall'alto, ha resa cromatica bassa e una forte luminanza che letteralmente investe lo spazio del lavoro. Le lampade sono a ioduri metallici, con evidenti

effetti di abbagliamento e una tonalità bianca che tende a rendere più contrastate le ombre e più alto il rischio visivo. Come all'esterno, la luce serve a illuminare anzitutto la fabbrica, gli impianti. La luce non è "per" i lavoratori, ma "su" di loro esattamente quanto lo è sulle zone operative, le aree di passaggio e i contorni delle macchine. Gli impianti metallici sono riflettenti, il fatto che la luce li investa dall'alto provoca un'illuminazione secondaria di cui è impossibile controllare la diffusione. Ma più in generale si può dire che la luce equipari la macchina e l'operaio, trattandoli entrambi come cose da illuminare nell'ambiente.

## Illuminazione, tecnica, lavoro operaio

Le tecnicalità della luce esprimono nel modo più nitido che cosa fossero le condizioni del lavoro e della vita operaia nella fabbrica. Il ciclo produttivo continuo, i turni che si avvicendano, la fabbrica che diventa un paesaggio permanente, un teatro dell'esistenza che non ha né orari né stagioni. Il lavoratore ci entra e ne esce, ma la fabbrica rimane identica a sé stessa, incandescente e rumorosa, come se fosse più viva degli operai che la abitano. Il capitale non vede il lavoratore come soggetto, ma come forza-lavoro, quantità astratta e intercambiabile, omogenea per definizione: è la logica che Mario Tronti ha messo a fuoco esemplarmente in *Operai e capitale* (1966), pubblicato due anni dopo la composizione di Nono. L'operaio fa il suo ingresso nella fabbrica come individuo e ne viene plasmato come funzione. La sua singolarità non ha posto nel calcolo produttivo. Quello che conta è la prestazione e il risultato è un processo di omologazione sistematica che Tronti ha descritto come una delle "conquiste" più radicali del capitalismo maturo: la riduzione della differenza a omogeneità, delle caratteristiche della persona a un elenco di mansioni, dell'esistenza individuale a una fonte di reddività.

Dentro questo processo si produce qualcosa di paradossale, perché gli operai diventano massa, nel senso fisico e politico del termine, e l'individualità viene in primo piano solo quando è indice di utilità, come si vede quando viene sottoposta a sistemi di valutazione da cui dipendono premi di rendimento e promozioni.

È in questo spazio che la musica di Nono interviene con un gesto radicale. *La fabbrica illuminata* non mette al centro la massa operaia come soggetto collettivo, né la classe come categoria politica astratta, ma una voce, quella di mezzosoprano, che si stacca dal rumore di fondo della produzione e pone domande che non appartengono al ciclo del lavoro: domande sull'esistenza come tale, sul corpo che soffre, sulla notte che non passa, sul tempo che si svuota. Se la luce della fabbrica illumina tutto in modo duro e omogeneo, la musica produce differenze e restituisce all'operaio la singolarità che il lavoro gli ha sottratto. Questo non avviene mettendo in primo piano un "io", come nella musica romantica, o singoli personaggi estratti dalla massa, come nel melodramma, ma attraverso una nuova forma di teatro e di poesia sonora in cui la voce dialoga con la tecnica senza né rifiutarla né esserne assorbita.

La tecnica, anzi, si rivela essere per Nono la vera controparte dell'operaio. Davanti al capitale, che lo riduce a funzione e forza-lavoro, gli interlocutori con cui il lavoratore ha a che fare tutti i giorni e che gli rispondono, ovvero "reagiscono" alla sua presenza, sono i forni, i laminatoi, le gru, i quadranti. È una forma di riconoscimento paradossale, ma è anche l'unica con la quale il mondo del lavoro si connette alla condizione dell'operaio: la macchina, infatti, non lo ignora, ma lo richiede, e non lo vede come forza astratta ma come corpo concreto, vivente. È qui che il verso di Hölderlin commentato da Heidegger proprio in relazione al problema della tecnica acquista una risonanza imprevista. «Là dove cresce il pericolo, là cresce anche la salvezza», scrive Hölderlin: nella fabbrica il pericolo è letterale, quotidiano, materiale, il rischio dell'incidente o della morte sul lavoro è in agguato, ma l'operaio vive la singolarità della sua presenza proprio nel rapporto fra il suo corpo le macchine, con tutto quel che di pericoloso esse portano con sé.

Se nell'Italsider degli anni Sessanta la luce non vedeva l'operaio e non si preoccupava minimanente del suo "benessere visivo", Luigi Nono risponde con una musica che cerca l'operaio e gli restituisce parola, non solo: la declina in musica. Dopo il momento in cui la composizione fa ascoltare i suoni della colata dell'acciaio fuso, con una dinamica che raggiunge fff e che satura lo spettro sonoro fino a diventare quasi rumore bianco, in *Giro del letto* la voce sola, sottile e quasi sussurrata del mezzosoprano spezza la massa sonora in un brusco passaggio verso il silenzio e la «delicatezza». Il riscatto non viene dall'esterno della tecnica, ma dal suo interno, e il ritorno del canto sembra provenire dal pericolo della tecnica come dall'istante in cui la violenza della fabbrica ha creato una zona di attrito dalla quale è emersa l'esistenza concreta degli operai.

Il frammento di Pavese che compare nel tessuto sonoro del finale non è una consolazione, e neppure un momento lirico concesso all'ascoltatore dopo la violenza della luce e della colata. «Passeranno i mattini, passeranno le angosce»: è una dichiarazione di rifiuto. La voce porta dentro lo spazio industriale non il tempo soggettivo della malinconia, ma la certezza che la vita in fabbrica non assorbe tutto e non durerà. Come aveva scritto Toni Negri, l'operaio-massa non è una vittima, ma un antagonista del capitale: produce valore, e proprio per questo può sottrarlo o invertirne il segno. Quando il nastro tace, la voce sola non chiede, non si lamenta, non spera in astratto. Piuttosto afferma qualcosa si sta già muovendo, anche se non viene nominato: *La fabbrica illuminata* non finisce con una promessa, ma con una scommessa, quella per cui la stessa energia che tiene accesi gli altiforni 24 ore su 24 può essere impiegata per spegnerli e la stessa forza produttiva dell'operaio contiene già in sé un movimento di liberazione possibile.

## La fabbrica e il teatro

C'è però un'altra luce di cui tenere conto: quella del teatro. Nell'edizione della Biennale del 1964 si usavano ancora proiettori Fresnel e Piano Convex, con lampade

a incandescenza tradizionali, fasci di luce molto stretti, illuminazione radente per disegnare ombre, ma la figura umana come unità di misura e centro dell'intera gerarchia visiva: tutto il contrario della luce industriale diffusa, abbagliante e indifferente ai movimenti dei corpi. Nel teatro ogni aspetto della luce è espressivo, anche se poi sarebbe venuto un giorno nel quale, con l'avvento del laser negli anni Ottanta, sarebbe diventata persino un attore sulla scena. Ma intanto anche gli effetti violenti, come l'abbagliamento, in teatro fanno parte di un linguaggio visivo, non sono elementi strutturali della produzione e non dipendono dalla necessità di assicurare la continuità operativa della fabbrica.

Nono doveva essere consapevole di questa differenza: il titolo La fabbrica illuminata e la vocazione teatrale della composizione — "opera" anche senza esserlo — sembrano pensati per far collidere i due regimi di luce. L'aggettivo "illuminata" suona in prima battuta come una promessa illuminista, esattamente come la luce in fabbrica evoca progresso, sicurezza, razionalità produttiva, la vittoria della tecnica sul buio premoderno. Nono però nella fabbrica è entrato e ha visto cosa significa quella luce, ha registrato suoni che soffocano le voci, e il suo giudizio è evidente: la fabbrica è illuminata, ma la coscienza è oscurata. Questo rovesciamento ha un preciso equivalente nella struttura musicale, specie quando i cori non vengono sommersi dall'onda di suono della colata, perché la visibilità integrale che il capitale proietta sulla forza-lavoro la trasforma in una massa definita dalla tecnica nella quale l'individualità diventa invisibile.

Con il Prometeo, vent'anni dopo, Nono avrebbe radicalizzato questa intuizione fino alle sue conseguenze estreme. Nel 1984 Renzo Piano costruisce per la chiesa di San Lorenzo a Venezia un'arca di legno che è anche uno strumento. I musicisti e i cantori sono distribuiti su più piani, immersi in una spazializzazione sonora governata dal live electronics, e il pubblico siede in mezzo a loro senza poter vedere un palcoscenico, senza proiettori che indichino dove guardare. Il titolo — Tragedia dell'ascolto — sancisce la scomparsa della luce come elemento strutturante dell'esperienza musicale. Non c'è più la figura umana illuminata al centro come unità di misura, c'è solamente il suono che si muove nello spazio senza che se ne riconosca la sorgente. In una società di sorveglianza dove la visibilità è asimmetrica, e dove l'operaio è esposto in piena luce senza poter vedere chi lo controlla, la salvezza di cui parlava Hölderlin non può venire dalla visione, bensì dall'ascolto: dalla necessità politica di restaurare uno spazio per la possibilità dell'ascolto.

## La fabbrica senza luce

La storia della luce nella fabbrica, però, non si è fermata al 1964. Le grandi cattedrali della produzione di massa si reggevano su un'illuminazione piatta e ad altissima intensità, pensata per rendere visibili le catene di montaggio della fabbrica fordista nella quale l'operaio era, per usare l'espressione di Tronti, una «macchina vivente». Il modello toyotista, affermatosi in Europa tra la fine degli anni Ottanta e gli anni

Novanta, ha invece definito l'esigenza di una produzione flessibile che ha richiesto anche un operaio diverso: non più esecutore di gesti standardizzati e ripetitivi, ma operatore cognitivo, capace di leggere schermi, di interpretare segnali e di intervenire, anche in modo decisionale, su processi variabili. In parallelo, la luce ha smesso di essere un dato ambientale indifferenziato ed è diventata parte di un sistema di qualità, focalizzata sull'area di lavoro e regolabile da parte dell'operaio in funzione del compito che sta compiendo, progettata per ridurre i rischi visivi e aumentare la precisione della produzione. L'ergonomia è entrata in fabbrica attraverso la luce, non per rendere il lavoro più umano, ma per aumentarne l'efficienza.

Un caso emblematico di questa transizione in Italia è lo stabilimento Pirelli di Settimo Torinese, fondato negli anni Cinquanta e completamente ristrutturato tra il 2007 e il 2008 su progetto sempre di Renzo Piano, "reduce", per così dire, dal lavoro al Prometeo di Luigi Nono. Nel materiale informativo distribuito dalla Pirelli si leggeva: «per la prima volta la luce entra in una fabbrica di pneumatici, persino nei luoghi che dovrebbero restare bui, come la sala mescole». Una copertura speciale filtra la luce naturale, la distribuisce senza abbagliamento, senza riflessi forti sui metalli, con temperature di colore morbide e sorgenti spesso nascoste: un ambiente che la documentazione aziendale descrive «pulito, tecnologico, efficiente, accogliente».

A entrare nella fabbrica, allora, stavolta non sono stati solo i registratori, ma la musica stessa. A Settimo Torinese si organizzano, ogni tanto, dei concerti classici, per lo più con brani del grande repertorio. Chissà se c'era Nicola, nel 2010, quando alla chiusura del vecchio polo industriale e all'inaugurazione del nuovo partecipò l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai con il suo ensemble di fiati. Chi scrive c'è stato nel 2017, nel reparto per la confezione degli pneumatici, quando la Fondazione Pirelli ha presentato nell'ambito del Festival Mito – Settembre Musica una nuova composizione di Francesco Fiore, Il canto della fabbrica, con l'Orchestra da Camera Italiana diretta da Salvatore Accardo e la musica che conteneva suoni della fabbrica digitale: voci di operai e rumori dei robot Next Mirs. Della fabbrica si poteva adesso mettere in primo piano il canto, non la luce, proprio perché la violenza visiva dell'abbagliamento era stata sostituita da un'illuminazione più armonica, friendly, sempre funzionale ma non drammatica. La luce, nel nuovo polo industriale, serviva non solo a illuminare il processo produttivo, ma a esibirlo enfatizzando la linea dei nastri trasportatori e i volumi delle strutture, rendendo leggibili i percorsi del lavoro anche per un occhio esterno. Al posto della luce diffusa che rende gli operai invisibili, si assisteva a una spettacolarizzazione della fabbrica che si esprimeva anche attraverso le gigantografie degli operai stessi, scatti d'autore esposti sulle pareti dello stesso reparto nel quale abitualmente lavorano e dove eccezionalmente la musica entrava per celebrare la fabbrica, non per criticarla.

L'approdo recente di questa traiettoria è la lights-out factory, o dark factory: la fabbrica senza luce, buia, con gli impianti completamente robotizzati che lavorano guidati dalle stanze di controllo e che mantengono solo un'illuminazione di servi-

zio, accesa quando serve, per la sicurezza e per gli interventi di manutenzione residuali. La fabbrica illuminata è diventata oscura, ma questo non ha comportato una liberazione dal lavoro, bensì soltanto una "dis-occupazione" — nell'accezione attiva della parola —, cioè un'affermazione di nuova invisibilità che tuttavia sta dal lato opposto rispetto all'operaio, cioè dalla parte proprietà. Nella fabbrica buia nemmeno il "padrone" di una volta è più visibile.

I grandi aggregatori finanziari del capitalismo contemporaneo acquisiscono asset sottovalutati del patrimonio industriale, ne estraggono il valore residuo attraverso ristrutturazioni, cessioni di rami, riduzione del perimetro occupazionale, spremitura a freddo, insomma, di quello che si traduce in rendita finanziaria, prima di uscirne lasciando dietro di sé uno scheletro. L'orizzonte temporale diventa così quello del fondo di private equity, non quello dello stabilimento: un periodo di cinque, sette, dieci anni al termine dei quali l'asset viene rivenduto o liquidato indipendentemente dalle conseguenze sul territorio e sui lavoratori.

La fabbrica che Nono visitò nel 1963 era uno stabilimento a partecipazione statale, inserito nell'IRI, con una logica industriale di lungo periodo: produzione, impiego e sostegno al sistema produttivo nazionale. La dismissione progressiva di quella logica, accelerata dalla crisi siderurgica degli anni Ottanta e dalla stagione delle privatizzazioni negli anni Novanta, ha aperto la strada a una sequenza di passaggi di proprietà esemplare. Nel 1995 l'Italsider di Cornigliano è passata al gruppo Riva, che ha costruito la propria fortuna acquisendo impianti pubblici in difficoltà a prezzi favorevoli e rilanciandoli attraverso la compressione sistematica dei costi e la valorizzazione immobiliare. Nel 2005 Riva ha ceduto la quota di controllo ad ArcelorMittal, il colosso siderurgico nato dalla fusione tra il gruppo francese-lussemburghese Arcelor e l'indiano Mittal Steel. Le lavorazioni a caldo erano già state fermate nello stesso anno, con l'ultima colata del 29 luglio, e la luce degli altiforni spenta per decreto del Comune di Genova quale condizione del rinnovo delle autorizzazioni ambientali: restano attive solo le lavorazioni a freddo su una superficie di 265.000 m2 progressivamente svuotata dalle vecchie strutture industriali, valorizzata in modo esponenziale come area immobiliare ancora in attesa, però, di una destinazione finale.

## Musica nonostante tutto

Il passaggio dall'illuminazione industriale degli anni Sessanta a questo tipo di paesaggio è misurabile anche tecnicamente. La superficie adibita alla produzione si riduce in modo drastico, le aree dismesse restano nel buio, a cominciare da quelle dei vecchi altiforni abbattuti. La luce, che a Cornigliano era strumento di controllo e di sfruttamento, e che nella fabbrica toyotista era diventata parte del sistema di qualità, scompare dal luogo della produzione e si sposta altrove: nel retail, nel branding, nella comunicazione. Il paradosso è che proprio mentre la ricerca sulla Human-Centric Lighting produce sistemi sempre più raffinati per modulare la luce

in funzione del benessere degli operai, nel frattempo divenuti "operatori", la fabbrica dell'automazione integrale spegne le luci perché non c'è più nessun umano di cui prendersi cura.

Nono non poteva sapere di questa evoluzione quando registrava i rumori dell'Italsider nel 1963 e ne rimase sconvolto, come ha raccontato lui stesso, «non tanto per la spettacolarità acustica e visiva apparentemente fantasiosa del laminatoio a caldo e di quello a freddo, o per la implacabile ritualità negli altiforni per la colata, ma proprio, non restandone affascinato astrattamente, per la violenza con cui in quei luoghi mi si manifestava la presenza reale operaia nella sua complessa condizione». È quella presenza a essere il cuore di La fabbrica illuminata. Ed è la sua residualità, che non significa scomparsa, a essere rappresentata retrospettivamente da quell'opera che ce la rende udibile anche al di fuori del tempo in cui la sua era l'esistenza di una massa.

La voce solista è fragile. Si trova esposta sotto una luce tecnica, la stessa che tramite gli oscillatori dello Studio di Fonologia ne manipola il timbro e l'andamento, e perciò non riesce a "illuminare" a sua volta un testo calato in un sistema che non distingue tra la voce e il rumore, tra la persona e il processo. Il "fuori" della musica, che qui è la fabbrica, non viene evocato, ma "accade" nella musica, per un verso con la stessa indifferenza con cui la luce industriale investe tutto ciò che ha davanti, per un altro lasciando emergere dall'abbagliamento l'ostinazione sottile e tuttavia tenace della voce singola. Sotto la luce che la fabbrica proietta e diffonde, dunque, Luigi Nono vede qualcosa che ancora resiste alla trasparenza: un corpo che si muove, agisce, opera, che si prepara magari a incrociare le braccia, ma che fa sentire la sua voce. Nella fabbrica senza luce, invece, manca anche quell'ultimo sussurro, e se c'è conflitto, come c'è, se c'è resistenza, come potrà esserci, deve inventare altre vie per farsi ascoltare, altre maniere per diventare musica.

## Riferimenti bibliografici

Cossettini, Luca (a cura di), La fabbrica illuminata. Edizione critica, Ricordi, Milano 2012.

Fera, Sergio, La caduta dei giganti d'acciaio. Storia dello stabilimento Italsider di Genova Cornigliano, Erga, Genova 2003.

Hanslick, Eduard, Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Rudolph Weigel, Leipzig 1854; ed. critica a cura di D. Strauß, Mainz, Schott 1990; trad. it. Il bello musicale, Aesthetica, Palermo 2001.

Heidegger, Martin, Die Frage nach der Technik, in Id., Vorträge und Aufsätze, Neske, Pfullingen 1954; trad. it. La questione della tecnica, in Saggi e discorsi, Mursia, Milano 1976.

McLuhan, Marshall, Understanding Media: The Extensions of Man, McGraw-Hill, New York 1964; trad. it. Gli strumenti del comunicare, il Saggiatore, Milano 1967.

Negri, Toni, Proletari e Stato, Feltrinelli, Milano 1976.

Nono, Luigi, Scritti e colloqui, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, 2 voll., Ricordi-LIM, Lucca 2001.

Nono Luigi, La nostalgia del futuro. Scritti scelti 1948–1986, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, il Saggiatore, Milano 2007.

Restagno, Enzo (a cura di), Nono, EDT, Torino 1987.

Scaldaferri, Nicola, Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo Studio di Fonologia della RAI di Milano e la ricerca musicale negli anni Cinquanta, LIM, Lucca 1997.

Stenzl, Jürg, Écoute et analyse de La fabbrica illuminata, IRCAM, Paris 2001.

Tronti, Mario, Operai e capitale, Einaudi, Torino 1966.