

# Arnold Schönberg

## *il Nuovo Testamento della Musica*

Ringrazio il Gruppo Musica che mi ha concesso di affrontare il tema di questa sera radicandomi e approfondendo il discorso su Schönberg dal punto di vista della teologia. Sì, perché il travaglio musicale di Schönberg che qualche mese fa abbiamo incontrato dal punto di vista della musica, in realtà, vedremo, porta con sé una questione capitale per la teologia e per la filosofia, questione che si pone in modo immenso e che per molti versi rimane ancora aperta e che ci rammenta ancora una volta come il discorso artistico condivide con la teologia un approccio estetico che la fede invoca come proprio.

Due questioni stanno come sfondo alle cose che dirò.

La prima è una certa sorprendente *omologia* tra il cammino della musica e il cammino della fede cristiana. Questo non per dire che la musica porta a Dio, ma per annunciare un *sentire* che più che argomentare il credente deve riconoscere, un sentire che annuncia una certa sim-patia tra la musica e il cristianesimo.

La seconda questione è l'impressione che davvero la svolta dell'arte della fine dell'Ottocento e degli inizi del Novecento (quella di Schönberg e di Kandinsky, per intenderci) abbia aperto questioni decisive anche per la fede, che la questione del linguaggio trovi lì il modo più corretto di porsi e che in qualche modo si debba tornare lì e considerare con attenzione il problema che lì si stava ponendo e che non ha avuto ancora risposta.

La musica è, tra tutte le arti, quella che maggiormente ha vissuto un cammino *autonomo*, libero da ogni sviluppo del pensiero.

Due miti descrivono la sua origine, miti contrapposti, sintetici di due contrapposti modi che la storia ha visto costantemente alternarsi nella comprensione del senso dell'esperienza musicale.

Il primo la vede come nata da Hermes che si accorge delle armonie del cosmo e le riproduce con una cetra ricavata da un guscio di testuggine. Il dio scopre che in questo modo è possibile riprodurre l'armonia del cosmo, richiamare anche il cuore più sconvolto ad un'armonia universale, ad una proporzione che regola ogni cosa, fino alle più alte sfere.

Il secondo mito vede la nascita della musica come tentativo di dare regola, voce comprensibile all'eccesso del pathos dell'uomo: Atena di fronte al dolore delle sorelle di Medusa, di fronte al loro pianto per la morte della sorella, compone un canto, inventa dei *nomoi*, cioè delle regole, una struttura per dare voce, per cantare i desideri, le passioni più forti e intense del cuore dell'uomo.

Ora, questi due miti segnano dall'inizio alla fine l'accostamento all'esperienza musicale, letta ora come luogo di una proporzione matematica, numerica, di un'armonia che rispecchia un'armonia più grande (quella delle

proporzioni del cosmo, appunto, dei rapporti numerici che regolano l'universo), ora come spazio in cui il suono, modulato, trova una misura pur sempre provvisoria per l'espressione di ciò che l'uomo ha nel cuore.

Il primo modo di guardare alla musica riflette sul suono bello perché in sé intonato.

Il secondo genera la melodia, il canto dello strumento solista, che raggiungerà l'apice dello struggimento con la figura timbrica del violino solista (che da Vivaldi a Bach sarà riconosciuto come eredità dello *stile italiano*, quello che meglio permette ad uno strumento di cantare).

Ora, tornando al mito, cosa accade alla musica là dove essa incontra il pensiero cristiano? Avviene un prodigio: il *pathos* greco incontra l'esperienza relazionale del Vangelo, incontra la vicenda tutta umana dell'incontro con il Figlio. E, così, la musica incontra la parola, essa diviene comunicazione di un senso prima di tutto incontrando la parola. La lingua cristiana riconosce nella musica una possente retorica, che unisce la parola (la cura per la parola è cifra sintetica del pensiero ebraico) alla musica stessa, alla sua capacità di interpretare e misurare un *pathos* (tipica del mito greco). Il primo mito, quello delle proporzioni cosmiche, verrà accantonato eppure di volta in volta, di epoca in epoca, la questione del *numero* nella musica ritornerà, se pure nulla sarà più come prima. Anche per Schönberg la questione ritornerà a porsi, in modo tutto nuovo, come vedremo.

E l'incontro è portentoso. Nessun'altra cultura ha sviluppato un'elaborazione della musica complessa ed appassionante come quella cristiana. Prima forma è l'introduzione dell'antifona – del ritornello, diremmo noi – cioè l'idea che una frase compiuta, sia dal punto di vista semantico sia da quello melodico, possa essere appresa, ripetuta, celebrata costantemente. La musica rappresenta il luogo di un *pathos* che non può sopraffare se stesso, di un uomo che non si lascia travolgere dalle passioni, ma piuttosto di una pretesa di trovare una regola al *pathos* stesso, una misura. Il primo frutto di tutto questo è il canto gregoriano, che per sua natura è la passione misurata, il cuore che non si lascia sconvolgere. Senza l'antifona della tradizione giudaica e cristiana, il canto stesso sarebbe rimasto un inafferrabile flusso di sensazioni, la cui unica norma è la musica stessa. Il ritornello diviene la norma della norma, la passione ripetibile, che anche tu puoi provare, esattamente come tutta la Parola di Dio è il racconto di una passione ripetibile, di un incontro che avviene ancora.

L'incontro tra cristianesimo e greicità è portentoso. Anche il *pathos* greco troverà nel cristianesimo un compimento. La musica non è più semplicemente lo strumento per dare voce alle passioni strazianti delle sorelle di Medusa, tutt'altro. È diventato il mezzo per *provare* quelle passioni, per esercitare il sentire dell'uomo. Nessuna cultura svilupperà l'ambito musicale in modo così marcato come quella cristiana. Innanzitutto con la grande opera del canto gregoriano. Qui la parola e il *pathos* della musica sono un tutt'uno, raggiungono un'unità mai conosciuta così come inedita è la capacità di dare rigore e forma a ciò che accade all'interno del cuore dell'uomo stesso.

Ma anche il gregoriano è solo l'inizio. Perché presto si incominciano a mettere insieme voci e parole diverse, si incomincia a unire testi e stili differenti, si incomincia insomma a fare polifonia. E ancora una volta si inserisce una scoperta: che la musica non serve solo a studiare i sentimenti del cuore dell'uomo, né il suo rapporto con il mondo esterno. La musica costruisce tali relazioni tra gli uomini e proprio a queste relazioni i musicisti dedicano la propria intelligenza e il proprio virtuosismo.

A questo punto sì, tornerà la questione del numero, proprio perché piano piano si è generato un nuovo soggetto musicale: l'accordo. Siamo al tempo della Riforma, di Bach, immortale. E il popolo cristiano, il popolo della Riforma, ha bisogno di un nuovo strumento per la preghiera e si rivolge immediatamente alla musica. Nasce il corale: un inno in cui una voce (la prima) è circondata da altre tre, ma non più in forma dialogica, non più in contrappunto, non più in un inseguimento orizzontale: esse sono lì ad accompagnare la prima (quella che spettava al popolo, all'assemblea dei fedeli tutti cantare). E la musica acquista questa forma *verticale*, per così dire, e acquista profondità e splendore.

Questa scoperta – anche questo è portentoso – è *fuori* dallo spazio della teoria, fu una scoperta pratica. La *teoria musicale* rimase per lungo tempo monodica, saldamente nella mani di un *maestro cantore*, per secoli fu la pratica ad andare oltre, a plasmare rapporti sociali, dapprima in modo sommesso, quasi sotterraneo. Nel medioevo, ci siamo più volte trovati a notare, lo strumentista è solamente un artigiano, non ha il riconoscimento dell'artista: se anche virtuoso – immaginiamo che lo fosse – egli non è mai protagonista; bisogna aspettare altri secoli prima di assistere ad un nuovo rovesciamento, in particolare un rovesciamento che era iniziato nel Rinascimento ma che trova il suo compimento nel Seicento.

Era già iniziato nel Rinascimento. Il numero, si cominciava a dire, non ha a che fare con una proporzione cosmica, ma con la proporzione tra le cose, con la relazione tra gli eventi. Ed ecco che i teorici della musica nel '500 riscoprono Aristossene, un filosofo greco del IV secolo, che aveva per primo studiato l'armonia come *esperienza* dell'uomo, contro tutto il suo tempo che sognava che tutto fosse scritto con il linguaggio dei numeri: dal moto delle stelle al moto nel cuore dell'uomo. Invece attraverso la musica si può conoscere, incominciano a dire questi uomini del Rinascimento, si può studiare l'orecchio dell'uomo, il fatto che l'uomo *sa* delle consonanze e delle dissonanze.

Nasce qui la grande e bellissima teoria della musica tonale. E la musica diventa un mondo autonomo, irriducibile alla fisica, irriducibile alla filosofia stessa. Un mondo affascinante con le sue regole, le sue leggi, le relazioni che genera, le emozioni che propizia. Un mondo complesso di cui ormai gli scienziati e i fisici scoprono di non poter studiare che la superficie, una superficie irrilevante, a chiara detta di tutti.

Ho voluto fare questa lunga introduzione perché Schönberg si pone esattamente qui, alla fine di un'epoca che aveva liberato la musica, le aveva dato una legge, una forma chiara, senza la quale la musica stessa non avrebbe mai avuto questo sviluppo incredibile, che non ha pari in nessuna delle culture dell'uomo. La nascita

del sistema tonale è appassionante, dobbiamo dirlo. Innanzitutto perché furono i *pratici* e non i *teorici* i protagonisti di questa evoluzione. Da quando si sviluppa la musica strumentale, essa è un campo del sapere in cui i suoi *tecnici* superano d'un balzo i suoi *teorici*, lasciandoli senza parole. Insomma, all'alba dell'era moderna la *pratica* della musica produce e conosce quegli effetti che era la *teoria* a cercare e a studiare. Effetti quali l'introduzione alla riflessione, l'invito alla meditazione, il governo di sé... Cartesio nel '600 dovrà ammettere che i teorici della musica possono dire tutto sulle onde sonore ma ormai non sanno più nulla su come si produce una melodia. Dunque l'avventura per la costruzione del sistema tonale è un'avventura incredibile ed appassionante per l'uomo, è un'avventura del suo spirito, del tentativo di scrivere, dare voce e poi dare

Schönberg è consapevole di tutto questo, quando mette mano ad una riforma così radicale della musica tonale. Non a caso il suo Manuale di Armonia, l'opera più ampia che egli abbia pubblicato è un'opera che studia la storia della musica tonale, come il suo più grande tributo, da un lato, e d'altro lato la dimostrazione di saperne almeno quanto i suoi "avversari". Egli non è semplicemente un rivoluzionario (anzi, paradossalmente Schönberg si considererà sempre un conservatore, un conservatore che si accorge che è necessario che tutto cambi perché tutto possa esprimersi con la stessa intensità di un tempo). Schönberg sa bene, dunque, che la musica tonale è un testamento importantissimo per la musica. Egli la tratta come – appunto – si tratta una norma assoluta. Ma sa, allo stesso tempo, che essa non è più in grado di *dire*, che occorre superare lo spazio della musica tonale perché diventato ormai insufficiente. E da questo punto vorrei che lo seguissimo.

Schönberg – ebreo praticante – tratta la musica tonale come un decalogo. Egli è consapevole di ciò che essa ha generato nella storia della musica. Eppure, dice, anche questo decalogo, anche questo Testamento (nel senso biblico) ha una storia, in questa storia è inserito e da questa storia trae autorevolezza. Esso è così importante che gli uomini hanno posto a loro fede nelle mani di questo sistema. I musicisti hanno affidato a questo sistema la loro musica, lo hanno fatto con la fede di chi non dubita di trovare in esso tutto lo spazio per la propria libertà (così accade per la fede e per l'obbedienza che la fede genera).

Eppure – dice Schönberg – questo è *solo* un Testamento, è *solo* un Decalogo, ha una storia ben precisa, ha una vicenda, appartiene ad una tradizione, di essa vive, da essa viene generata. Schönberg si oppone strenuamente all'idea che possa trattarsi semplicemente di un sistema *naturale*. Giustamente il '500 aveva ripreso il discorso dei numeri all'interno dell'esperienza del *sentire* dell'uomo. Ma dimenticando che questa esperienza non è un meccanismo naturale. Per l'uomo nulla è naturale, ogni prodotto umano è prodotto culturale, richiama fortemente la sua libertà e la sua responsabilità, il suo sentire. Non a caso le *leggi* dell'armonia cambiano costantemente nel tempo. Fino al 1400, ad esempio, l'intervallo di terza (che oggi è quello che più ci sembra "intonato") era rifiutato dalla musica europea. Questo Schönberg sosterrà costantemente. Non c'è alcuna opera dell'uomo che risponda semplicemente ad un istinto, ad un destino *naturale*, l'arte pone l'uomo costantemente in dialogo con una *relazione*, una rivelazione che non ha nulla di naturale. E il modo di

fare musica che Schönberg si trova davanti è quello di una corrispondenza continua a queste leggi dell'armonia, quello della *musica bella*, della musica formalmente rigorosa... bene, questo modo ha perso l'anima, non ha più pathos, non ha più ragione di esistere, deve essere abbandonato.

La questione che Schönberg si pone ha un omologo. È il pensiero di Paolo. Paolo stesso si accorge che la salvezza per l'uomo non può essere mai questione della natura, ma sempre e comunque rivelazione. La natura non chiede di essere ripetuta. Questo era il grande problema, badate, che tutta l'arte alla fine dell'800 si poneva. Era il medesimo problema della pittura, che Kandinsky, amico, pose. Perché mai l'arte deve imitare la natura, perché mai la pittura deve raffigurare semplicemente ciò che l'occhio vede? Che salvezza c'è in questo? E, sul versante della musica, che salvezza c'è nel gioco continuo di un'armonia che risponde alle attese dell'uomo ma non sa dire più niente?

In modo del tutto analogo a quello del procedere paolino, Schönberg non può non porsi il problema del rapporto tra la fede così intesa e la legge. Schönberg, come Paolo, sa bene che non è possibile parlare di Dio se non nella forma della legge. E, come Paolo, sa altrettanto bene che ogni legge porta con sé il tradimento, già nel suo grembo, insieme al *traditum*. Schönberg sa bene, allo stesso tempo, che la musica è precisamente il luogo in cui si può sciogliere allo stesso tempo il nodo della fede. Perché è il luogo in cui si può parlare di Dio senza pronunciarne il nome. E questa alta missione egli sembra volere affidare alla musica stessa.

Da questo nasce la grande opera incompiuta e forse incompatibile: *Mosè e Aronne*. Opera che pone insieme i due problemi:

quello della nominabilità di Dio e

quello di una nuova forma della musica, di un Nuovo Testamento, di un linguaggio musicale che possa tornare ad esprimere l'uomo e non semplicemente a rassicurare il suo sentire.

Suggerendo così come in realtà ogni volta il problema del *linguaggio*, il problema della *forma* e dell'istituzione sia incredibilmente vicino al problema di Dio.

Mosè e Aronne sono esattamente i due nodi del problema. Mosè è l'esperienza comunicabile di Dio, il profeta che *non sa parlare*, non sa dire l'abbondanza della rivelazione.

Aronne è la parola che si fa suadente (ascolto del n. 5), che si rivolge ad un popolo, che lo seduce e infine gli consegna la legge. Ma anche Aronne sa che questa legge non è sufficiente, che essa non permette di afferrare Dio, semmai continuamente ribadisce che Egli è l'innominabile.

Il terzo atto dell'opera, in cui Mosè e Aronne sarebbero dovuti confrontarsi l'uno con l'altro, non è mai stato scritto. Segno che, infine, Schönberg può solo impostare il problema, consegnando ad altri il compito di risolverlo. Schönberg a questo si adopera, completamente riassorbito e consegnato alla sua opera, capace di leggere il suo compito solo ed esclusivamente in questo senso<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Due coordinate permettono di inquadrare il lavoro di Schönberg. Corrispondono ciascuna ad uno dei suoi maestri (più o meno diretti).

Wagner aveva posto il problema del rinnovamento radicale del sentire dell'uomo. L'esperienza estetica dell'uomo deve cambiare, deve mutare radicalmente perché essa non può più accontentarsi di essere esperienza di piacevole rilassamento. Ed ecco che Wagner piega all'infinito il sistema tonico. Pian

Ed ecco che Schönberg riprende le due questioni (quella della nominabilità di Dio e quella della legge, della forma musicale), le riprende in modo assolutamente inedito e le riprende consapevole di quanto esse siano in realtà una sola grande sfida.

Cercherò brevemente di indicarle, una per volta.

Innanzitutto la questione del linguaggio. È, come sappiamo, questione di grandissima portata per l'arte contemporanea. Questo lavoro di fatto vuole continuare una riflessione che deve essere portata avanti e che cerchiamo da anni di portare avanti sul tema dell'arte. Ad un certo punto, noi lo sappiamo, in musica, in pittura, nel teatro, nella letteratura, si produce una rottura con il passato, un rovesciamento. Si produce un linguaggio nuovo. L'invocazione è epocale, l'abbiamo trovata in Kandinsky, in Giacometti, l'abbiamo vista in mille forme in questi anni.

Schönberg stesso si porrà il problema in modo enorme, cercherà di "stirare" il sistema tonale fino all'infinito, così come avevano fatto Wagner o Debussy, ma non basta, dice. Se tu ti metti dentro e tiri, ti daranno dell'originale, ti diranno che sei virtuosi come hanno fatto con loro. Schönberg si accorge che questa strada non è più sufficiente. E si accorge che se ti metti dalla parte dei sacerdoti dell'ortodossia tonale, puoi anche sopravvivere, puoi fare grandi lavori e loro diranno sempre che in fondo sei dei nostri. Allora bisogna mettersi fuori, ma mettersi fuori significa sempre (e significherà per lui) essere da loro perseguitato, perché il sistema che ha perso capacità di dire è un sistema che si deve sempre difendere. Bisogna mettersi fuori e subire ciò che dovrai subire, mettersi fuori ed essere ancora più preparati di loro (ecco perché il Manuale di Armonia), dimostrare costantemente che saresti stato all'altezza, che quel sistema lo conduci bene quanto loro, ma che stai cercando altro. Anzi, di più, devi dimostrare che quel sistema tu lo abbandoni proprio per essere fedele all'intenzione originaria del sistema stesso. Questo è il rigore esistenziale che Schönberg chiede a se stesso, che non è la leggerezza cruenta di una rivoluzione, ma il rigore di un Nuovo Testamento che dice: dell'Antico non passerà nemmeno una iota.

*Il problema* è che il tempo moderno, pur invocando questa svolta, questo rinnovamento del linguaggio, sceglierà invece un'altra strada. Sceglierà la strada della rivoluzione di massa, tutti questi artisti che fanno il loro verso, questa è l'impressione che l'uomo di oggi ha. E si finirà per considerare il linguaggio stesso un *gioco linguistico*.

---

piano lo allarga, usa tutte le note e, pur non abbandonandolo, indica per primo la necessità di superare il limitato sistema. Lo fa sapendo che nella musica si gioca la questione estetica di tutte le arti: la musica ha una capacità (musica ricorda tutte le muse) di innervare relazioni più ampie possibile. Ecco dunque una musica che preme contro il sistema tonale, pur rimanendo all'interno di esso.

Seconda questione è ereditata da Mahler. Per Mahler il problema filosofico è quello del rapporto tra l'idea e la sua rappresentazione. La musica deve annunciare un'idea, non può essere più tollerata una musica che non abbia nulla da dire. No, dice Mahler, ci vuole una musica capace di raccontare, di dire, di spiegare la vita dell'uomo. Occorre una musica che sia in grado di essere rappresentazione adeguata di un'idea, perché ogni idea dell'uomo ha innanzitutto bisogno di questa potenza rappresentativa. Per Mahler l'etica, la filosofia, la religione, devono produrre un linguaggio, una rappresentazione. Sapendo che nessuna rappresentazione sarà mai sufficiente, esse devono in qualche modo produrre, rappresentare, devono esibire ciò che producono. Mahler si rende conto che l'idea ha bisogno di una carne, che non può esistere rapporto religioso, ad esempio, senza una forma della religione che ne realizzi le condizioni.

È – probabilmente – il problema di ogni *rivoluzione*. Quando si decide che il passato è da abbandonare, quando ci si libera dalle catene del passato senza il rigore esistenziale di Schönberg, si finisce per dire che *tutto* è relativo. Quando si abbandona un linguaggio si finisce per *liberarsi* da esso e quando la vertigine di questa libertà viene fino in fondo consumata, ci si accorge che il mondo è in realtà più povero. Questa è la parabola del contemporaneo, che si libera di ogni regola, va verso l'astrattismo, verso la dodecafonia ma alla fine giunge a valutare la *giustizia* del gioco linguistico. Insomma, si finisce per giudicare un linguaggio in base al suo funzionamento, non più in base alla sua capacità di esprimere la Verità (quella con la V maiuscola).

A questo Schönberg, insieme a Kandinsky (ma saranno gli ultimi), non rinuncia. Schönberg si mette all'opera per scrivere un nuovo linguaggio, ma convinto di dover scrivere un linguaggio adatto alla verità. Questa è la scommessa seria, questa era la scommessa seria che il nostro tempo non ha ancora saputo portare a termine. Quando ci si accorge dei limiti di una religione, quando si scopre che la religione non è in grado di dire *tutta la verità di Dio* perfettamente, quando si scoprono gli errori palesi della religione che ci ha preceduto, allora non ci si deve liberare della religione, piuttosto occorre *costruire una religione migliore*. Ecco l'intuizione di Schönberg che presto sarà abbandonata. Certo l'Antico Testamento della musica (cioè la musica tonale) non è più in grado di superare i propri limiti. Bene, ci vorrà un Nuovo Testamento, una religione migliore, a questo egli si adopera. Sapendo bene che è pur sempre una religione, che quindi non garantisce di per sé il rapporto con Dio, come vedremo. È pur sempre un linguaggio e quindi non garantisce la bontà delle idee. Ecco la figura di Aronne, che sa parlare ma corre anche il rischio dell'idolatria. Le sue note più suadenti finiranno per condurre il popolo all'orgia di adorazione del vitello. Schönberg questo lo sa, tant'è vero che si sottrae all'idea che la dodecafonia di cui stabilisce le regole sia "la" soluzione. Egli non scriverà mai un manuale di dodecafonia (il manuale d'Armonia contiene solo delle indicazioni). Eppure egli sa che non si può rinunciare a scrivere una religione, che non si può sottrarsi al compito imprescindibile di scrivere questo Nuovo Testamento, compito più grande di te, compito che è l'opera inconclusa di una vita, compito che è quello stesso del profeta o di Mosè che non entrerà nella Terra Promessa. Schönberg sa tutto questo. E, paradossalmente, noi siamo ancora lì. Il nostro tempo non ha ancora finito l'opera di Schönberg, non ha ancora risolto la sua questione. Ricordiamocelo, ogni volta che ascoltiamo questa musica e ci sembra inascoltabile, intollerabile. È così anche perché nessuno ha portato avanti il suo lavoro.

Il nostro tempo si è accontentato di *smontare*, non ha ascoltato la lezione che veniva dall'impressionismo, ha smantellato ogni cosa e proprio per questo non si sa più porre la domanda: quella sulla verità. Ci è capitato di riflettere su questo tema più volte. Il nostro tempo può porsi il compito delle *giustizia* ma non della *giustizia*, della autenticità e non della verità. Insomma per Schönberg l'artista si trova costantemente di fronte alla necessità di produrre un nuovo Decalogo, di riscrivere la Legge.

Ma veniamo, sinteticamente, al secondo problema: quello della *fedè*. È presente in modo inequivocabile nel Mosè e Aronne, come tema portante. Piace ricordare che il libretto fu scritto da Schönberg stesso, fu scritto tutto intero nonostante il Terzo Atto fosse incompleto. Consapevole che non sarebbe riuscito a portarlo a termine, Schönberg chiede che il Terzo Atto sia semplicemente letto, senza musica, al termine delle rappresentazioni. Posto che l'opera andrebbe ascoltata, è sufficiente leggere il libretto per avere l'impressione di quanto la questione sia a tema.

Anche per la fede la scrittura è necessaria ed insieme nessuna scrittura può esaurire la fede. Qui Schönberg si sta ponendo la questione della fede con una radicalità che ci porta esattamente al cuore della riflessione teologica. L'idea investa l'artista come una grazia, ad essa egli dedica la vita in questo compito impossibile di nominare l'innominabile.

Compito impossibile, appunto. Così dirà Mosè ad Aronne in questo ultimo atto che non possiamo se non leggere. Perché Dio ha eletto il suo popolo alla libertà di *servire l'idea di Dio*. Ma servire l'idea di Dio significa dover rischiare di darle parola. Mosè ha davvero bisogno di Aronne, ma di un Aronne che sappia stare di fronte all'impossibilità di svendere Dio ad un popolo che non sa stare di fronte alla sua assenza. Mosè ha bisogno di Aronne, ma di un Aronne che sappia suscitare un'emozione di Dio del tutto nuova, che non corrisponda immediatamente all'emozione attesa, ma che sappia spiazzare il popolo, che sappia farlo rimanere di fronte al dramma dei quaranta giorni nel deserto senza un capo.

Proprio questi quaranta giorni, a nostro parere, sono il simbolo della fatica dell'arte di questo nostro secolo. Questi quaranta giorni che pongono i problemi esattamente come devono essere posti, che si pongono di fronte al problema nella sua irrisolvibilità, che si pongono di fronte al compito impossibile, questi quaranta giorni sono il coraggio del credente e dell'artista autentico.

Questo il motivo di una musica così scomoda, così poco ascoltabile. Il Novecento percepisce che il campo delle emozioni non può più essere semplicemente quello del suono bello e rilassante, non può essere più semplicemente quello della religione rassicurante che va bene a tutti. Il Novecento percepisce che c'è bisogno di mettere l'uomo di fronte al dramma di un Dio che non si lascia imprigionare da nessuna forma. Ecco qual è il senso di tutta la grande arte del Novecento che non doveva, non doveva in alcun modo diventare arte *di scuola* e che purtroppo è diventata arte del *trandy*. Fino a che non capiremo questo non ci sarà data un'arte riposante, così come non ci sarà data una religione riposante. Fino a che non capiremo questo non ci sarà dato di trovarci a nostro agio nel nostro secolo e il continuo porsi di problemi più grandi di noi, di problemi che hanno soluzione solo molto lontano, il nostro continuo porre problemi del fondamento, per quanto scomodo, è il tempo di attesa, questi quaranta giorni in cui Mosè se ne è andato, questi tre giorni in cui il Figlio non è ancora risorto. Io credo che questa sia la posizione della fede cristiana del nostro tempo e, di più, credo che questa debba essere la posizione di ogni uomo che pensa, nel nostro tempo. Questa posizione per cui la soluzione ai problemi è ancora di là da venire e ogni tentativo di accorciare i tempi non può che fare la fine del tentativo di Aronne e portare all'idolatria. Al vitello d'oro allora si sacrificherà anche quello che mai avremmo accettato di

sacrificare a Dio. L'esperienza del Dio Vivente genera una posizione scomoda, elege alla *libertà di servire un Dio innominabile*. Forse non ci abitueremo immediatamente alla musica di Schönberg ma questa inadeguatezza dobbiamo percepirla e raccoglierla dall'incontro con lui.