

QUIRINO PRINCIPE, "*Sub specie Sigismundi*" : la musica a Vienna tra Brahms e Schönberg, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 26 (2000), pp. 313-320.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



«Sub specie Sigismundi». La musica a Vienna tra Brahms e Schönberg

di *Quirino Principe*

«Malerei verwandelt den Raum in Zeit,
Musik die Zeit in Raum».

H. VON HOFMANNSTHAL, *Buch der Freunde*

«Du siehst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit».

R. WAGNER, *Parstfal*

In un anno che celebra una doppia conclusione, di un secolo e di un millennio (secondo i due ordini di grandezza, il 2000 ha avuto come scadenze omologhe e corrispondenti il 1900 e il 1000, la morte di Nietzsche e Gerbert d'Aurillac papa), ci si poteva aspettare l'immane sarcasmo riversato sulla «mania» delle ricorrenze e sugli entusiasmi cronologici. Noi chiediamo il permesso d'inchinarci dinanzi alla maestà dei numeri, il cui sublime mistero, chiave dell'universo e sua causa prima, è più solenne dei trattati monetari e delle migrazioni etniche, ed è perciò più importante e decisivo. Si ripete fino alla noia che l'enfasi con cui si sottolineano le cifre tonde, i centenari e i millenari, ma anche i cinquantenari e i quarti di secolo, è un indebito privilegio riservato ad anni che, in fin dei conti, sono in sé anni qualsiasi, non diversi da qualsiasi altro, e quindi spartiacque di nulla, illusori confini imposti al fluire del tempo. Spetta poi agli eventi reali il compito di porre in rilievo un periodo, di riempire di significato questa o quella *Zeitwende*. Secondo quell'opinione, è vacuo gioco usare termini come «il Seicento», «l'Ottocento», «il Novecento», e peggio ancora sarebbe parlare di «pensiero scientifico del Seicento», di «caratteri generali dell'Ottocento», di «musica del Novecento». Lecito sarebbe soltanto parlare di «scienza galileiana» o «post-newtoniana», di «riflessi tardi della *Frühromantik* berlinese», di «che cosa ci sia di schönberghiano in Stravinskij» o «di stravinskiano in Schönberg», o magari – e sempre con la dovuta concretezza e acribia critica – di «che cosa ci sia di schönberghiano in Schönberg» o «di stravinskiano in Stravinskij» (il celebre libro di Eduard

Fraenkel, *Plautinisches in Plautus*, vale, in questo caso, come modello universale).

Ebbene, è vero il contrario. Fra le massime invenzioni della civiltà, la cronologia e la periodizzazione numerica sono, insieme con l'ordine alfabetico, quelle più democratiche, anzi, ugualitarie in senso giacobino. Come in tutto ciò che è democratico, la qualità è qui meno importante della burocrazia, e anzi il suo valore è zero. Nei dizionari, la priorità non significa primato, l'anticipazione non significa rango, il rilievo grafico o d'impaginazione non significa superiorità, e nessuno pretende simili significati. In un vocabolario tedesco, *Schelm* verrà sempre prima di *Schiller (Friedrich)*; in un lessico-enciclopedia in lingua italiana, *babbeo* precederà sempre *Bach (Johann Sebastian)*; in un'enciclopedia generale, *Papa* verrà sempre prima di *Platone*; in un dizionario musicale dobbiamo rassegnarci a trovare sempre, in apertura, *Abbado (Claudio)*, e non mancherà mai qualche bontempone disposto, in questo caso, a identificare la priorità alfabetica con il primato di qualità. Per motivi analoghi, la cronologia e la sua scansione – ormai universalmente accettata da tutte le culture del pianeta – secondo multipli di dieci danno come scontato a priori, per assunto, che gli anni in cifra tonda, quelli talora scritti in neretto e seguiti dallo stacco tipografico di una riga, non abbiano in sé nulla di speciale. Può accadere, invece, che la realtà storica faccia le vendette di tanta indifferenza, e che riveli – con nostra sorpresa – le energie trasformatrici misteriosamente celate in quegli anni, quasi che un arcano *Zeitgeist* si destasse proprio sul finir di un secolo o di un millennio o di un cinquantennio e decidesse di celebrare, con poteri ad esso riservati e a noi non concessi, le grandi ricorrenze numeriche con le quali segmentiamo il tempo. Fra gli esempi non trascurabili vogliamo rammentare il 1750, segnato dalla morte di Johann Sebastian Bach e dall'apparizione di un libro capitale, *Aesthetica* di Alexander Baumgarten, e preceduto di un soffio dalla nascita di Goethe.

Altro esempio di rilievo, coincidente con il tema di questo incontro, è la *Jahrhundertwende* che ci precede di cento anni, il triennio 1899-1901 con l'anno in cifra tonda al centro. La morte di Oscar Wilde e di Friedrich Nietzsche, la *Traumdeutung* di Sigmund Freud, *Verklärte Nacht* op. 4 di Arnold Schönberg, l'inizio dell'elaborazione, da parte di Albert Einstein, della teoria della relatività in forma ristretta, resa pubblica nel 1906: fine di tradizioni illustri quale fu il dandysmo vittoriano nello spirito europeo¹,

¹ L'immagine del dandysmo è, in alcuni suoi lati non tanto segreti, strettamente legata all'idea di *Untergang des Abendlandes*, teorizzata da Oswald Spengler nel quindicennio trascorso tra il 1900 – anno della morte di Oscar Wilde e di Friedrich Nietzsche – e la

scomparsa di un filosofo profeta e messia il cui pensiero avrebbe minacciato tutto il secolo che allora si apriva e probabilmente dominerà sempre più quello che ora si apre, nascita di una visione dell'universo che da allora ha allargato smisuratamente il respiro della scienza, libro decisivo di un uomo che volle illuminare con la ragione ciò che era sempre stato considerato l'inaccessibile sotterraneo dell'irrazionale, lavoro altrettanto decisivo di un musicista che apparve alla cultura del Novecento come l'eversore per eccellenza nel linguaggio musicale d'Occidente. Se vogliamo sottolineare gli eventi che segnarono la musica europea (e infatti è nostro dovere d'ufficio sottolinearli), aggiungiamo che, nel triennio 1899-1901, l'Op. 4 di Schönberg è in posizione simmetrica rispetto all'anno della morte di Giuseppe Verdi (1901), un artista che tanto aveva rappresentato nel suo specifico dominio artistico il secolo allora morente; quanto sarebbe stato impossibile che rappresentasse il secolo nascente: per Richard Wagner, di cui Verdi fu da molti erroneamente considerato l'antitesi, vale evidentemente un giudizio molto diverso.

Del resto, è coscienza comune e ormai antica che quella *Jahrhundertwende* sia stata il *κρίσις* a lungo atteso e temuto, la pienezza dei tempi pronti a partorire, la svolta dopo la quale per il destino dell'Occidente non sarebbe stato più possibile il ritorno: forse non inevitabilmente un *Untergang* in senso spengleriano e in aura nietzschiana, ma certo una «crisi» nel significato che alla parola dà la sua radice lessicale, il verbo ellenico *κρίνω*: l'aprirsi di una crisi perenne, di un'«era critica» interminabile e tuttavia ostinata nel coltivare il sogno di un'irrecuperabile «era organica», secondo la distinzione di Matthew Arnold. Non meno diffusa è la coscienza che a quel tempo corrisponda uno spazio geografico e culturale privilegiato, un luogo naturale in senso aristotelico, e che quel luogo sia stato Vienna: l'irripetibile Vienna di quelle generazioni, laboratorio (si dice con parola abusata) di cultura, di rivoluzioni radicali e di secessioni, di pensiero politico, di ricapitolazione del sapere e delle idee, della disperazione di Weininger e della geniale

Prima guerra mondiale; questa idea, a sua volta, è parallela a ciò che nella musica di quegli anni è quasi una sua metafora, ossia alla tendenza della grande musica a collocare, alla fine di composizioni altamente rappresentative (le grandi sinfonie, i poemi sinfonici traboccanti di ambizioni letterarie, i capolavori del genere operistico), non cadenze perfette e a triadi di tonica a piena orchestra e per lo più in *fortissimo* (secondo il modello beethoveniano non smentito da un compositore come Brahms, che pure ha sentori di penombra e di *finis temporum*), bensì indicazioni dinamiche ed espressive come *diminuendo*, *morendo* e simili. Un dandy per eccellenza, Max Beerbohm, applicò la più esplicita di tali didascalie musicali ai suoi giudizi sullo stile letterario di scrittori a lui consanguinei (cfr. M. BEERBOHM, *Diminuendo*, in *Writing on the Nineties*, London 1971, pp. 47-48; precedentemente pubblicato in M. BEERBOHM, *Works*, London 1896).

crudeltà di Kraus, della sconfitta terrena di Mahler e dei veleni antiebraici alla Karl Lueger; la Vienna il cui ritratto insuperabile è il libro di Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, edito a New York da Alfred Knopf nel 1980 e pubblicato in Italia nel 1981². In particolare, è opinione radicata e vulgata che i destini della musica occidentale si siano decisi allora, e a Vienna. Non mancano, su questo tema, i dissenzienti: eminente per intelligenza e dottrina il musicologo italiano Mario Bortolotto, che nel saggio *Dopo una battaglia* ha polemicamente spostato da Vienna alla Parigi di quegli stessi anni l'area in cui la musica d'Occidente costruì la propria modernità³, salvo a spostarla di nuovo, in maniera ancor più polemica, nella Russia di fine Ottocento e nella figura profetica di Modest Musorgskij; tale è il senso di un più recente libro di Bortolotto, *L'est dell'Oriente*, dove viene esteso generosamente alle sonate pianistiche di Skrjabin il significato «morente» che ha la musica nelle sinfonie mahleriane⁴.

In verità, simili interventi tesi a modificare il quadro di riferimento hanno il grande merito di rivelare punti di vista insoliti e di trasmettere nuove conoscenze, ma hanno un valore tattico: la strategia resta quasi immutata. La volontà d'individuare un'area nazionale (o linguistico-culturale) egemone e guida della trasformazione è condotta, da un *grand seigneur* della musicologia qual è Bortolotto, con ironia sottile e spesso folgorante e con suprema eleganza, ma a volte produce esiti un po' grezzi. Il musicologo inglese Henry Davey (1853-1929), nella sua *History of English Music* (1895), comunicò una sua clamorosa scoperta geografico-cronologica. A partire dall'anno 1400, scrisse Davey (ossessione delle cifre tonde!), si configurarono nella musica europea tre grandi periodi, tutti e tre di 161 anni, connotati da diverse egemonie nazionali. Un periodo anglo-fiammingo, dominato da Dunstable, Ockeghem, Dufay, Binchois ecc. si concluse nel 1561, anno in cui Palestrina ultimò il primo volume delle *Lamentationes*. Ebbe inizio così – sempre secondo Davey – un periodo italiano, in cui gli egemoni nella musica europea furono Peri, Caccini, la Camerata dei Bardi, Monteverdi, Marenzio, Gesualdo, i Gabrieli, Corelli, Stradella, Vivaldi, i due Scarlatti, e che si concluse dopo 161 anni nel 1722, anno in cui Johann Sebastian Bach finì di comporre il primo dei due volumi del *Wohltemperiertes Klavier*. Con questo evento si aprì il periodo tedesco (superfluo citare nomi) conclusosi

² C.E. SCHORSKE, *Vienna fin-de-siècle*, trad. it., Milano 1981.

³ M. BORTOLOTTI, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Milano 1992.

⁴ M. BORTOLOTTI, *Est dell'Oriente. Nascita e splendore della musica russa*, Milano 1999, in particolare p. 458.

sempre 161 anni dopo, nel 1883, con la morte di Wagner. A parte l'evidente forzatura nella scelta di opere cronologicamente 'adatte', ci domandiamo quale posto occuperebbero Janequin e Tromboncino nel primo centosessantunennio, Purcell e Schütz nel secondo, Rossini, Verdi e Debussy nel terzo. Ci domandiamo, soprattutto in quale tipo di periodizzazione anteriore al 1400 collocheremmo Guillaume de Machaut, Cristoforo Landino, Walther von der Vogelweide, Hildegard von Bingen. La sistemazione cronologica di Davey si salva in parte se alle aggettivazioni nazionali sostituiamo rispettivamente espressioni come «primato del contrappunto», «primato della polifonia», «primato della sperimentazione armonica e timbrica».

La civiltà musicale d'Occidente non è certo l'unica del pianeta, e sarebbe necessario che i musicologi occidentali in genere, e non soltanto gli specialisti etnomusicologi e gli studiosi dal respiro universale come Alain Daniélou o Marius Schneider⁵, studiassero seriamente i sistemi musicali che hanno guidato per secoli, persino per millenni, l'esercizio di quest'arte presso altre culture: l'Estremo Oriente, l'India, il mondo islamico, le Americhe precolombiane, l'Africa. Certo, la musica occidentale è diversa per natura, per assunti e per destino. Altre culture hanno sempre legato la speculazione sulla musica alle idee sul cosmo, con una simbologia forte ed esplicita, e per così dire hanno preferito guardare in alto, verso il cielo; la musica occidentale precristiana, ellenica ed ellenistico-romana, non è sfuggita a questa vocazione. L'Occidente, già a partire dal medioevo cristiano dopo il 1000 (un'altra svolta di millennio!), e poi in misura crescente in epoca moderna, ha invece preferito l'analisi, talora la vivisezione del linguaggio musicale, e ha seguito piuttosto un percorso parallelo a quello della chimica o della fisica delle particelle infinitesime. È scesa, sempre per così dire, nel profondo. La musica d'Occidente è, su tutto il pianeta, l'unica che abbia prodotto una quantità e una varietà senza pari di possibilità organologiche e timbriche, una continua trasformazione e un imprevedibile arricchimento delle facoltà espressive presenti nell'armonia: è stata una concezione verticale piuttosto che orizzontale. Ha prodotto, soprattutto, forme illustri e tra loro distinte, fortemente caratterizzate: il concerto tripartito, la sinfonia quadripartita fondata sul bitematismo secondo contrasto, il tema con variazioni codificato nella prassi, numerosissimi procedimenti d'imitazione, fra cui emergono il canone e la fuga. Poiché, come ha scritto Hugo von

⁵ A. DANIELOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris 1959; M. SCHNEIDER, *Sociologie et mythologie musicales (Congrès et colloques de l'Université de Liège, XIX)*, Liège 1960; trad. it. *La musica come modello del mondo*, in Q. PRINCIPE (ed), *Il significato della musica*, Milano 1970, pp. 65-76.

Hofmannsthal, «die Formen beleben und töten»⁶, l'eccezionale sviluppo assunto dal linguaggio musicale in Occidente – usiamo l'aggettivo «eccezionale» non in senso svalutato e logoro, ma in senso proprio, poiché l'Occidente è, su questo come su altri terreni (la secolarizzazione, la democrazia), l'eccezione planetaria – quell'eccezionale sviluppo, si diceva, ha pagato un prezzo altissimo: lo sviluppo analitico è stato davvero *analysis*, ossia dissoluzione, atomizzazione, e si è proteso in diverse direzioni e anche a ritroso e in cerchio o a spirale, affiancandosi forse inconsapevolmente al pensiero matematico e scientifico post-gaussiano e a tutta la linea «destrutturante» che da Girolamo Saccheri conduce a János Bolyai e a Nikolaj Lobacevskij e infine proprio al «Wiener Kreis» e soprattutto a Kurt Gödel, nello smentire l'unicità e l'assolutezza della visione euclidea. In tutto questo ha agito, anche in Occidente, una simbologia, ma implicita, sovente invisibile.

Il mondo di lingua e cultura tedesca ha avuto il compito di guidare la musica occidentale verso una meta pericolosa e d'irresistibile seduzione: scoprire il segreto alchemico della metamorfosi. A conclusione di una catena di lasciti d'arte e di pensiero, chi ha realizzato questa possibilità è stato Richard Wagner, che potenziando al massimo grado immaginabile l'utilizzabilità e la forza semantica del sistema tonale fondato sul *temperamentum aequabile* lo ha sospinto, nello stesso tempo, al limite della sua possibile dissoluzione. Il rinomato libro di Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, uscito nel 1920⁷, ha in sé le doppie stigmate di uno stato d'animo, diffusissimo in Europa dinanzi a Wagner, che subisce il fascino del terribile e del distruttivo: come avrebbe scritto pochi anni più tardi Rainer Maria Rilke, «das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang» (*Duineser Elegien*, I, 4-5). Eppure, in quella posizione demònica di rischio spaventoso e di estasi mai prima sperimentata da esseri umani, Wagner creò pur sempre un sistema, fu pur sempre un classico cui ci si riferì come a un canone: la simbologia, nella musica wagneriana, è di nuovo esplicita, aiutata dal ritorno di miti non intesi come *décor* alla maniera rinascimentale o barocca o neoclassica, ma assunti come vero sostitutivo del cristianesimo.

Questo il compito della cultura tedesca. Fu però compito specifico del mondo mitteleuropeo, gravitante intorno a Vienna, e di Vienna particolarmente, il compiere il passo pericoloso e fatale: affrontare la musica occidentale, giunta a quel limite, con un lavoro d'analisi a oltranza. Se

⁶ «Le forme vivificano e distruggono»; H. VON HOFFMANNSTHAL, *Buch der Freunde* (1922), Frankfurt a.M. 1985, p. 58; trad. it. *Il libro degli amici*, Firenze 1963, p. 49.

⁷ E. KURTH, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Berlin 1920.

Wagner mira a una musica totale, a una musica-teatro, a una musica-parola, a una musica-mito-verità e a una musica-immagine-movimento, la civiltà musicale viennese nei decenni successivi alla morte di Wagner sembra aspirare a una musica impura, troppo piena perché troppo ricca di energie semantiche. Non stupisce che il più coerente teorico di un wagnerismo radicale che avrebbe suscitato perplessità in Wagner sia stato un austriaco carinziano a lungo vissuto e morto a Graz, Friedrich von Hausegger, nato nel 1837, morto – guarda caso – nel fatale 1899, e autore del celebre *Musik als Ausdruck* (Carl Konegen, Wien 1885): il libro che convertì il giovane Richard Strauß al wagnerismo e alla musica a programma, esibizionistica e impura⁸. Né stupisce, in fondo, che sia stato un mitteleuropeo e suddito degli Asburgo vissuto e operante a Vienna, Eduard Hanslick (Praga, 1825 - Baden presso Vienna, 1904) colui cui si deve il libro in cui riconosciamo la perfetta antitesi della gigantesca opera di Hausegger: lo smilzo *Vom Musikalisch-Schönen*, scritto molti anni prima, nel 1854. Tutti sanno che Hanslick fu accanito sostenitore di Brahms contro Wagner, o meglio, contro il Wagner successivo a *Tristan und Isolde*, ma la verità, detta così, suona troppo rozza. In ogni caso, come tipicamente *wienerisch* fu il culto di Wagner fiorito in città dopo la morte dell'odiosamato compositore (si pensi all'incondizionata passione wagneriana di Bruckner, Wolf, Mahler, Rott, Krzyzanowski), così, paradossalmente, fu molto viennese il coltivare le bellezze olimpiche, un po' malinconiche, illusoriamente gaie e perciò nobili di una nobilissima tradizione che si richiamava a Mozart, Beethoven e Schubert. (Già: eppure Mahler, per fare un esempio, non assunse forse Beethoven a modello supremo, non fu forse un diretto erede di Schubert nella creazione di *Lieder*, tanto da essere battezzato «Schubert» in gioventù dai compagni del Conservatorio di Vienna? Non fu forse «Mozart!» l'ultima, straziante parola di Mahler morente al sanatorio Löw di Vienna, mentre ormai in coma tamburellava chissà quale musica sul lenzuolo?)

La civiltà musicale viennese della *Jahrhundertwende* fu dunque una civiltà analitica: fu musiliana e schnitlzeriana. Ma un connotato di massimo rilievo, che si associa all'analisi e la drammatizza, è la discesa nel profondo, negli abissi della memoria, della reminiscenza, della rimozione cui segue un possibile ritorno di un trauma e una possibile sublimazione. Nume celato nel santuario è, per il senso ultimo della musica nata a Vienna nella *fin de siècle*, Sigmund Freud. Le pagine sui sogni d'angoscia e sui risvegli per mezzo del sogno, che si leggono nel capitolo settimo della *Traumdeutung*, sembrano saggi di filosofia della musica perfettamente applicabili ai compositori

⁸ F. VON HAUSEGGER, *Musik als Ausdruck*, Wien 1885.

allora attivi a Vienna che realizzarono la propria secessione rispetto al nobile e gaiamente malinconico passato. Dall'ultimo Brahms, quello del trio Op. 114, del quintetto Op. 115 e delle due sonate Op. 120, sino a Zemlinsky, Mahler, Schönberg, Berg, al primo Webern di *Im Sommerwind*, dall'onirismo nordico e tardo-romantico, la musica «nuova» nasce a Vienna *sub specie Sigismundi*.

Qui è d'obbligo chiudere questa chiacchierata introduttiva e passare alla più utile e sensata esemplificazione. Lo scrittore viennese che più si occupò di psicoanalisi fu Arthur Schnitzler, lo testimonia il suo carteggio con Sigmund Freud e Theodor Reik⁹, ma Schnitzler era un viennese non musicista di professione che appena uscito dall'adolescenza amava suonare a quattro mani insieme con la propria madre le riduzioni pianistiche di alcune sinfonie di Mahler, fra cui la gigantesca *Terza*. Mahler, a sua volta, è una figura legata alla psicoanalisi freudiana da molteplici legami diretti e indiretti, a lui contemporanei, oppure postumi. È noto che Mahler, quando nel 1910 si fece visitare da Freud a Leyden per scoprire le cause della propria impotenza sessuale che lo poneva in terribili difficoltà con la moglie Alma, narrò al medico un episodio della propria infanzia: la triviale canzonetta viennese *Ach, du lieber Augustin* che irruppe nelle sue orecchie nel momento in cui egli, bambino a Iglau, usciva di corsa sulla Pirnitzergasse, o Wienergasse che dir si voglia, dopo essere fuggito di casa e avere disceso a rompicollo le scale in seguito a una spaventosa lite tra i genitori. Mahler si spiegò così (tale il racconto di Freud a Marie Bonaparte nel 1925) il perché di un suo costante connotato inventivo: la consistenza d'ispirazioni alte e tragiche e di melodie banali e spesso volgari, da caserma o da bettola. Sappiamo, poiché lo narra la stessa Alma, che Freud espose a Mahler una complicata teoria sulla sua impotenza coniugale: la *Marienbindung*, il *Mutterkomplex*. Sappiamo anche come Theodor Reik, in *The Haunting Melody*, abbia spiegato la misteriosa reminiscenza della *Seconda Sinfonia* mahleriana nel momento in cui, la sera di Natale del 1950 in un hotel del Semmering, aveva ricevuto da Vienna una telefonata con la triste notizia della morte dello psicoanalista Karl Abraham. Ma se vogliamo verificare l'effetto autentico della musica, estendendo la riflessione a Zemlinsky, Schönberg, e ad altri, è meglio passare dal *Wort* al *Ton*.

⁹ Ci riferiamo al volume in lingua italiana A. SCHNITZLER, *Sulla psicoanalisi*, a cura di L. REITANI, Milano 1987, che raccoglie pagine dal *Tagebuch* dello scrittore viennese e da A. SCHNITZLER, *Briefe 1913-1931*, hrsg. von P.M. BRAUNWARTH - R. MIKLIN - S. PERTLIK - H. SCHNITZLER, Frankfurt a.M. 1984.