

L'arte di sfiorare *

Ovvero: l'ironia nella musica



Ludwig van Beethoven: *Sinfonia Pastorale* (mis. 1-2)



Alban Berg: *Wozzeck* (mis. 4)

Definire l'ironia è impresa impossibile. Nel preciso istante in cui la si circoscrive esattamente, essa finisce di essere, forse si sposta in un altro luogo, forse è già alle nostre spalle e sta per colpirci!

Se ne può parlare, però, in maniera seriamente ironica o ironicamente seria, descrivendone l'assetto esteriore, cioè la sua dimensione *allegorica* (il pensiero che diverge dal messaggio).

Potremmo sostenere che l'ironia colpisce maggiormente nel nostro tempo, molto più che nel passato. Per il semplice motivo che la nostra epoca è quella della massima ambiguità: dei messaggi, delle funzioni, delle destinazioni, delle intenzioni... Come in qualsiasi mercato: potendosi trovare tutto, ogni cosa è travestita con gli stessi abiti incantatori. Così l'orecchio del mercante spesso non distingue, anche se ne è il destinatario, il messaggio ambiguo, e l'ironia lo colpisce implacabilmente.

Molto è stato scritto sull'ironia, il più sottile, ambiguo e sotterraneo fra gli inganni umani... e anche divini: gli dei delle saghe nordiche e quelli dei miti ellenici usavano spesso l'arma dell'ironia verso i loro simili e verso gli uomini. Lo stesso Dio biblico, nelle sacre scritture, si serve a volte dell'ironia in uno dei suoi aspetti più terribili. L'uomo, dal canto suo, avendo coscienza della propria finitudine, essendo incapace di dire la verità, ironizza a sua volta.

Vladimir Jankélévich, filosofo e musicologo, ha scritto che l'ironia è *l'arte di sfiorare*¹. Tastare gli armonici artificiali di uno strumento a corda (sfiorandole, appunto) ci dà un suono che elude l'altezza fondamentale, un timbro che non è quello abituale dello strumento, qualcosa di ambiguo, a volte di inquietante.

Socrate, per certi versi, è *l'inventore* dell'ironia, il primo ad

* Prima versione pubblicata in "Musica & Dossier", Giunti, n. 48 del marzo 1991.

interrogare l'ironia; è colui che mette a disagio le frivolezze degli ateniesi, facendo dell'ironia uno strumento etico, contrapposto alla libertà senza limiti dei suoi concittadini. All'opposto c'è l'ironia dionisiaca, meno crudele quanto più superficiale e al tempo stesso più innocente. Il gioco dell'estetica classica di Schiller, sostiene Jankélévich, nel passaggio all'estetica dionisiaca di Schlegel, non è più *otium*, ma si trasforma in mero ozio. L'ironia, per altro verso, è un espediente per restare immuni agli estremismi: le grandi passioni, le esaltazioni, i grandi sentimenti (quale innamorato ironizzerebbe mai sull'amore?). *L'eroico* Beethoven (non quello cameristico) o il *missionario* Wagner avevano poca domestichezza con l'ironia.

L'ironista non vuole essere profondo, afferma sempre Jankélévich, *e quando guarda lo fa alla maniera di Erik Satie, "a fior d'occhi"*². L'ironista crea però una complicazione comunicativa, un ostacolo artificiale dovuto alla finzione.

La *litote* è la forma dell'ironista: una formulazione attenuata mediante la negazione del contrario. In tal senso l'ironia è sempre lieve, mai invadente. L'ironista non è un delinquente, uno smargiasso, un furfantello dell'intenzione, semmai un ladro gentiluomo, con il vestito da sera ed il sorriso sulle labbra (la silhouette di Stravinsky col monocolo e il sorriso abbozzato).

Godiamo dell'ironia solo se siamo sicuri che c'è qualche vittima, qualcuno che non ne gode. Essa si manifesta con innumerevoli volti, come sottolineava Guido Almansi³, ed è portatrice, proprio per questo, di un'enorme ricchezza comunicativa. L'habitat naturale della menzogna (ironica) è, per Almansi, la poesia e, quindi, aggiungiamo noi, la sua estrema decantazione: la musica. La musica esprime sempre ciò che non è vero, anche quando si veste di presunta "realtà": tutto nell'opera sembra essere messo fra le virgolette dell'ironia. Chi è più falso di Don Giovanni, di Turandot, del Barone Ochs, di Wothan, di Rigoletto, di Figaro...?

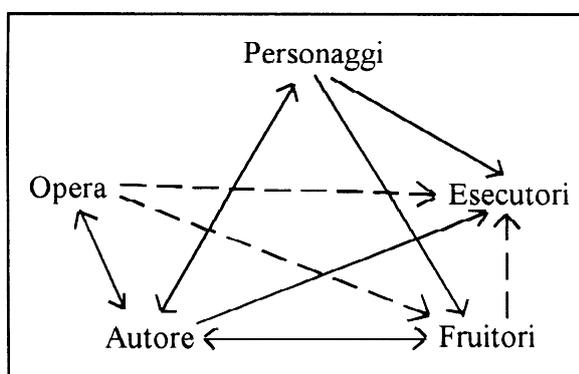
Ma la quintessenza dell'ironia risiede laddove nessun paio di virgolette la sottolinea: nella musica strumentale, nella "musica assoluta", nell'assolutamente ambiguo.

Non citeremo i casi più ovvi di ironia: Rossini (le opere, i *Péchés de vieillesse*, il suo atteggiamento verso il genere sacro), Mozart operistico, Offenbach, lo Stravinskij più evidente. Sono casi di ironia fin troppo palesi, non sono ironici ai danni di alcuno. Forse lo erano verso gli ascoltatori dell'epoca, forse riescono a configurarsi come tali per gli ascoltatori e gli interpreti moderni, ma questi sono messi sull'avviso, sono pronti a parare il colpo, e l'ironia non esiste senza l'"ironizzato".

Dal punto di vista semantico, un messaggio ironico segue lo schema classico - emittente/canale/destinatario -, con la differenza che la buona

riuscita della comunicazione non consiste nella capacità di fare arrivare il messaggio al fruitore, ma di farne giungere uno fittizio, che non riveli le sue vere intenzioni. Bisognerebbe anzitutto precisare che tale messaggio, in musica, ha parecchie direzioni e versi, che si potrebbero formalizzare nello schema che segue.

Connessioni del messaggio ironico:

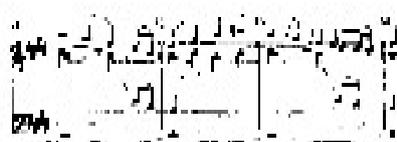
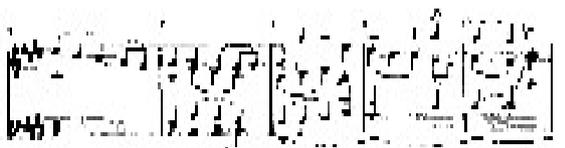


Nello schema si può notare che molte frecce hanno una doppia direzione. Succede spesso che l'ironia si ritorca verso gli stessi personaggi (nel caso del teatro musicale), o addirittura verso lo stesso autore che, inconsapevolmente, dà vita ad una costruzione che rivela una potenzialità autoironica imprevista⁴. Ciò viene "letto", più che altro, dal fruitore di epoche successive, attraverso ricezioni differite; a volte sono gli stessi personaggi di un'opera che si rivelano ironici ai danni del compositore. Vi sono poi i casi in cui l'intento ironico è talmente cosciente e voluto, che l'opera è una mera occasione, un accidente dell'autoironia.

L'ironia diretta verso gli esecutori ha invece un unico verso: difficilmente gli esecutori sono in grado di restituire un atteggiamento ironico, e spesso sono vittime della scrittura dell'autore.

Fra i compositori con pulsioni ironiche, oltre a quelli già citati, un posto d'onore spetta al quieto Franz Joseph Haydn. La sua propensione all'ambiguità ironica si manifesta, spesso, nella musica strumentale, a livelli squisitamente musicali. In Haydn l'ironia non risiede in dettagli circoscritti, ma nella totalità, come in Shakespeare o in Cervantes. Le difficoltà esecutive dell'apparentemente semplice musica haydniana (causa delle cattive esecuzioni che ci vengono spesso propinate) derivano da una mancata lettura in diagonale dei meccanismi ambigui e a volte perversi insiti nelle maglie musicali del "protetto di Esterazha". Tralasciamo i casi più eclatanti di alcune sinfonie (*La sorpresa*, *Gli addii*) in cui

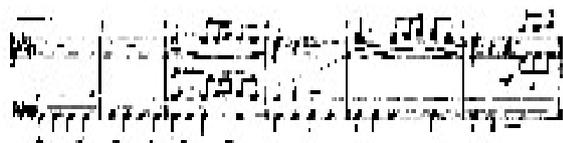
l'intento ironico si manifesta attraverso espedienti "teatrali", pur se facenti parte della struttura musicale, e prendiamo ad esempio alcuni *Quartetti*, una forma, quindi, il più possibile astratta. Il quartetto, a differenza della sinfonia, come si sa, era un genere non tanto rivolto al pubblico, quanto agli esecutori, non era una forma spettacolare, quanto un'arte della conversazione. Tale conversazione a quattro, nell'*Op. 54 n. 3*, si trasforma in un dialogo degno della migliore commedia dell'arte. Citeremo una parte dell'analisi che ne ha fatto Charles Rosen: "*Il secondo violino e la viola iniziano una melodia, ma vengono subito letteralmente interrotti dal primo violino, che prende il sopravvento. Nella quarta e nella quinta misura le due parti intermedie fanno un nuovo tentativo, e nuovamente vengono interrotte, ... alla fine dell'ottava misura il secondo violino e la viola, rassegnati, si arrendono, abbandonano la loro melodia e accettano quella del primo violino; la iniziano ... e vengono comicamente interrotti ancora una volta. Il punto di più arguto umorismo è forse a misure 9-10, dove il primo violino questa volta rimbecca con il frammento conclusivo della propria melodia iniziale (misure 3-4) trasposto alla nona superiore, e con il raddoppio del tempo originale [...]*"⁵.



F. J. Haydn: *Quartetto in Mi maggiore, op. 54, n. 3*

E che dire del primo movimento dell'*Op. 50 n. 1*, costruito su elementi poverissimi: l'esposizione è un *Si bemolle* ribattuto del violoncello per due battute, seguito da un tema di sei note al violino. Niente di strano se non fosse che questo quartetto è il primo di quelli dedicati al

Re di Prussia, che era un violoncellista, il cui virtuosismo Haydn voleva ironicamente mettere a dura prova.



F. J. Haydn: *Quartetto in Sib maggiore, op. 50, n. 1*

E i glissandi presenti nel Trio del quartetto *Op. 33 n. 2*? L'innocente glissando diviene l'espressione dell'ambiguità dell'altezza assoluta: non più un intervallo, ma un lento clivio con tutti i passaggi intermedi. Il concetto stesso di intervallo è annullato.

Lo spirito di Haydn, maschera inespressiva e apparentemente superficiale, ci restituisce il piacere della scoperta attraverso la levità della lettura in trasparenza: la *profondità che si nasconde spesso in superficie*, come diceva Hofmannsthal. *Rimanere al di qua di quello che si vuol dire: nascondersi dietro una maschera inespressiva per meglio esprimere*, ha scritto Jankélévich a proposito dell'ironia⁶.

Paradossalmente è necessario essere fraintesi per essere meglio intesi. Lo "stile" haydniano, il suo spirito, è spesso lontano dalla "lettera", dai segni tramite i quali lo stile si esprime: l'ironia ci fa intendere non tanto quello che si dice, quanto quello che si pensa ... se non se ne resta vittima. *Capirà sempre colui che deve capire*, scrive Tolstoj⁷.

E veniamo a Bach, al serio (ma sarà poi vero?) Bach, e a Schönberg, al severo calcolatore (ma sarà poi vero?) Schönberg.

La possibilità di riconoscere l'ironia o di restarne vittima (non riconoscendola) è legata all'universo affettivo delle nostre conoscenze, alla nostra capacità di decodificare i codici, i simboli che l'altro utilizza, e di coglierne, quindi, anche i messaggi più fugaci. O di non riuscire a coglierli, pur essendo nelle condizioni di farlo (ed è lì che scatta la trappola ironica). L'ironia non si esercita mai contro colui che ignora, ma ai danni di chi, pur non ignorando, o per abilità dell'interlocutore o per propria pochezza, in quel momento non coglie.

Bach e Schönberg stanno ai limiti di un universo linguistico, percettivo e culturale che finisce per costituire il nostro fondamentale referente affettivo. Questi due compositori che si danno, come si sa, per tanti versi la mano, aprono e chiudono un'epoca che va, per intenderci, dal *Vohltemperierte Klavier* alla *Suite op. 25*, dalla legittimazione di un ordine al tentativo di legittimazione di un altro ordine che esclude il primo. Se la modestia remissiva di Bach è forse un residuo di "ironia socratica",

la protervia di Schönberg è un residuo di “ironia romantica”: il romantico, negando l’oggettività del mondo, prefigura solo l’esistenza estetica, agisce secondo un mero arbitrio. L’autoironia è autodissoluzione, l’universo è una *sublimazione favolistica della fantasia*⁸.

L’autoriciclaggio di Bach è sempre un passaggio dal profano al sacro: al testo profano viene sostituito un testo sacro, e l’ineffabile sonoro acquista valenza opposta. Il rapporto di Bach con Picander non è casuale: un “librettista” che compone i versi per la *Kaffee-Kantate* e, al tempo stesso, per la *Matthaus-Passion*, per la deliziosa (e misconosciuta) operina comica *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (“Il combattimento tra Febo e Pan”) e per parecchie Cantate sacre (*Il Dio biblico, quando entra in relazione con gli uomini nello spazio storico, diventa ironico*, dice Salvatore Natoli⁹). Bach è spesso un tramite fra queste due dimensioni. Nel *Combattimento...* i due personaggi, Febo (Apollo) con la lira e Pan con l’aulos, rappresentano, rispettivamente, la purezza e l’allegria sfrenata (l’apollineo e il dionisiaco, appunto). Essi sono allegorie di due opposti generi musicali. Le arie con cui i due personaggi “gareggiano” sono molto diverse. Quella di Febo è seria, solenne e molto estesa (quattro riprese): Bach sembra ironizzare su se stesso e sulle grandi arie degli Oratori. La breve aria di Pan è invece agile, mutevole ed in tempo ternario. Il materiale musicale delle due arie è tratto (per una volta la tendenza si inverte) da precedenti composizioni sacre di Bach.

Anche nel caso del compositore di Eisenach è soprattutto nel puro genere strumentale che si manifesta l’atteggiamento ironico. Si pensi ai tranelli ed agli enigmi della *Musikalisches Opfer*: chiavi capovolte, righe da leggersi con più chiavi, retrogradi, melodie a specchio. La quintessenza dell’ironia è nel gioco tonale e nel rapporto che Bach stabilisce con la tonalità: il motivo del Canone, ad esempio, incomincia in DO minore e termina in RE minore (*Con la modulazione ascendente aumenti la gloria del Re*, è l’epigrafe). Dopo sei di queste modulazioni, si ritorna al DO minore, ed il canone si conclude, come “per magia”, nella tonalità iniziale. In tal modo il canone è rotatorio anche a livello tonale, e ricorda le *scale di Escher* o l’*anello di Moebius*.

L’esempio più astratto di ironia è forse quello presente in *Die Kunst der Fuge*. Natoli sostiene che l’ironia è *lo spettro delle articolazioni possibili*¹⁰. Un caso di estrema ambiguità, in musica, consiste nel non contaminare il puro pensiero musicale con la destinazione ad uno strumento, con la trasformazione in “prodotto da esecuzione”. Nella sua ultima opera Bach evita tale destinazione, e *Die Kunst der Fuge* diviene, appunto, lo spettro delle articolazioni possibili, una pura musica per la mente, più possibile di qualsiasi articolazione reale, di qualsiasi esecuzione. Non è forse questa la suprema ironia? L’incompletezza del finale apre al massimo il discorso, crea il massimo di ambiguità. Una fuga è

un “motore perpetuo”, un meccanismo che non ha ragione di arrestarsi, se non per un intervento forzato e artificioso. Bach tronca in maniera netta tale moto, dopo avere annunciato un nuovo controsoggetto (quattro note che nella grafia tedesca formano B.A.C.H.) che crea aspettative di nuovi slanci del discorso musicale. Il solo modo di far finire qualcosa sarebbe quello di farla morire, come si suol dire, “di morte naturale”, mentre il troncarne l'esistenza è il miglior modo per sentirla ancora vivere. Chi completa opere e sinfonie incompiute, dipinti, sculture, romanzi, rimane la principale vittima (postuma) dell'ironia dell'opera. *Un'opera finita è appunto finita*, dice John Cage, uno degli apostoli dell'incompiutezza.

Le relazioni fra Bach e Cage sono del resto piuttosto strette, come fa “innocentemente” osservare Douglas R. Hofstadter¹¹. Se prendiamo il noto frammento:



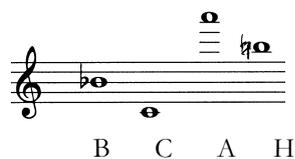
con rapporti intervallari $-1/+3/-1$, e moltiplichiamo gli intervalli per

3 e $1/3$ (arrotondando al numero intero più vicino), otteniamo:



con rapporti intervallari $-3/+10/-3$.

Moltiplicando gli intervalli di C.A.G.E. ancora per 3 e $1/3$ ritorniamo a un deformato Bach (B.C.A.H., per l'esattezza), con gli intervalli dilatati di un'ottava ($-10/+33/-10$):



L'ironia di Bach si è arricchita, in maniera inquietante, con quella di Cage!

Due esempi da Schönberg: il primo, l'opera comica *Von heute auf morgen*, è un caso di ironia teatrale e musicale; il secondo, l'*Ode to Napoleon*, è un sottile esempio di ironia crudele e di ammiccamenti autoironici.

Von heute auf morgen (“Dall’oggi al domani”), scritta negli anni 1928-29, su libretto redatto dalla stessa moglie di Schönberg, è un esempio di sferzante ironia ottenuta utilizzando il mezzo musicale per sua natura meno indicato: la tecnica dodecafonica. Non esamineremo in questa sede i rapporti con il testo, ma accenneremo alla parte conclusiva dell’opera, quando il bambino, figlio della coppia protagonista dell’opera, dice: *Mamma che vuol dire “uomini moderni”?* A parte l’omaggio al discepolo/amico Berg (si rammenti il finale del *Wozzeck*), lo strale è lanciato a Stravinskij ed al neoclassicismo, con un precedente nelle *Drei Satiren* op. 28 per coro (“Moderniskij” era stato definito il compositore russo dal polemico, forse invidioso, Schönberg). L’assunto dell’opera mette in evidenza il contrasto fra interiorità ed esteriorità (habitat tipico dell’ironia), concetto, a livello contenutistico e formale, ripreso e portato al massimo livello nell’opera *Moses und Aron*. Le parodie e i rimandi sono molteplici: valzer, musica jazz, perfino una citazione musicale e testuale da Wagner.

Ode to Napoleon, per voce recitante, quartetto d’archi e pianoforte, è del 1942, e riprende il testo dell’ode che Byron aveva scritto nel 1814, quando Napoleone aveva abdicato nei confronti dei Borboni. Un’ode “al negativo”, che già nelle intenzioni letterarie voleva essere ironica. Schönberg la utilizza con chiari riferimenti a Hitler ed alla barbarie nazista. È una delle rare occasioni in cui la musica di Schönberg ha degli intenti “realistici” (si ricorda l’esempio del successivo *A Survivor from Warsaw*). Anche in questo caso il compositore viennese utilizza delle citazioni: l’incipit della *Marsigliese*, combinato in contrappunto con quello altrettanto celebre del I tema della *Quinta Sinfonia* di Beethoven (gli alleati utilizzavano questo motivo come simbolo della “V” di Vittoria, essendo formato musicalmente da tre suoni brevi ed uno lungo, corrispondenti nel *codice Morse* alla lettera “V”). Schönberg usa alcune procedure atipiche, come il raddoppio d’ottava, fino ad allora escluso dalle composizioni dodecafoniche, per contribuire a rendere la falsa enfasi, mentre il finale conclude su un accordo perfetto di Mi bemolle maggiore, la stessa tonalità dell’*Eroica* di Beethoven, anche quella, in origine, un’ode (al positivo) a Napoleone.

E il tranquillo Alban Berg? Pensiamo a quella risata macabra del corno inglese all’inizio di *Wozzeck* (si vedano gli esempi citati in testa a questo scritto), in cui il compositore austriaco distorce, come in una smorfia, l’innocente tema della *Pastorale* di Beethoven: un bell’esempio di cinismo ironico! E quanto sono ironicamente innocenti, pur presaghe della tragedia, quegli intervalli di quarta che canta il figlio di Marie alla fine della stessa opera, mentre noi spettatori sappiamo che quella innocenza è già stata minata dalla tragedia: un caso in cui compositore e fruitore sono complici ai danni di un personaggio.

Un'analisi approfondita meriterebbe la produzione di Debussy, i brani pianistici apparentemente più semplici, travestiti di innocenza fanciullesca, che celano spesso fra le pieghe un'ambiguità messa in risalto solo da pochi acuti esecutori, quell'ambiguità con pochi mezzi che solo raramente viene fuori nel contemporaneo Ravel. Un'ironia restituita con ritardi, colpi di pedale, fugaci ammiccamenti, chiazze sonore che si dissolvono in linee luminose ... falsi impressionismi. L'ironia è sottrazione, estrema sintesi... quasi niente. "En se perdant", "Perdendosi", "Comme un souffle", sono le indicazioni finali di tante opere, pur diverse, di Debussy: il balletto *Jeux*, parecchi preludi, il primo atto di *Pelléas*, *Mouvements*, *Iberia I*, *Sirénes*... "Bisogna parlare sottovoce adesso", canta Arkel nel *Pelléas*..., "dal nulla al pianissimo al nulla" di Salvatore Sciarrino diventa il moderno paradigma dell'ammiccamento ironico, in contrasto con lo sferragliare rutilante dei tardo wagneriani.

Accanto a Debussy, ma con un segno diametralmente opposto, Erik Satie e, principalmente, il suo *Socrate*, costante rimessa ancora in gioco (il vero ironista, del resto, ha una visione circolare, non retta, della Storia). *La domanda sospesa al punto interrogativo*, scrive Jankélévich, è in Satie un gesto melodico che resta nell'aria in attesa di qualcosa...¹² Forse tale gesto è per il musicista francese un segno della impossibilità o dell'indecidibilità dello sviluppo dell'idea. Satie non si compiace, e in ciò prende realmente le distanze da se stesso, si pone in atteggiamento ironico. Platone dice: *le cose umane non sono degne di grande preoccupazione, d'altra parte è necessario occuparsene seriamente*¹³.

Tanti altri esempi, a prima vista non eclatanti, si potrebbero citare in ambito musicale: la sardonica ironia de *La valse* di Ravel (spesso non compresa dagli interpreti), quella di Liszt della *Totentanz*, del Beethoven della *Wellingtons Sieg* e delle variazioni "swing" dell'*Op. 111*, de *Le Cinesi* di Gluck, tutti autori, diciamo, al di sopra di ogni sospetto, riguardo alla compostezza di intenti.

Nel nostro secolo, uno dei più autentici atteggiamenti ironici rimane comunque quello di Stravinskij, laddove l'ironia si può leggere, ormai lo si è compreso, nei brani più insospettabili. La *Sinfonia di Salmi* è uno di tali esempi, con quel netto strabismo musicale fra il procedere della parte corale, sempre luminosamente austera e spirituale, e la parte strumentale, così pienamente intrisa di elementi vitali e terreni. Un caso in cui l'ascoltatore non è indirizzato in maniera univoca, ma sente una frattura fra la dimensione vocale e quello che dovrebbe essere un accompagnamento.

In ambito contemporaneo gli atteggiamenti ironici sono molteplici: il brano più "scandaloso" e rarefatto del nostro tempo, *4'33"*, sicuramente la composizione più famosa del già citato John Cage, non è costruita su alcun suono. *4'33"* proietta la sua ironia in tante direzioni: il pubblico,

la "Composizione", lo stesso compositore, l'esecutore, l'ambiente...

Gli aforismi musicali di Webern non sono forse un distillato di ironia? Quella stessa ironia di cui i "serialisti" postweberniani non sono riusciti a fare tesoro, intenti a leggere fra le trame quantitative.

Un piccolo sommario del Novecento ironico? Ci proveremo, evitando i luoghi comuni dell'ovvio: i *Songs* di Ives, la *I sinfonia* di Prokofiev, *Hymnen* e il ciclo *Licht* dell'austero Stockhausen (un residuo di ironia romantica, vetero-wagneriana), *Fanfara* per due trombe, piccolo ma significativo pezzo del pacifista Stravinskij, gran parte della produzione di Šostakovič, tutta la produzione (seppur in diversissimi modi) di Kagel, Donatoni, Berio, Bussotti, Clementi, Sciarrino, Ligeti...

Benché molteplici, i rimandi ironici della Nuova Musica sono in realtà poco identificabili. "La musica contemporanea non conosce l'ironia", dice infatti il comune fruitore. E c'è del vero (dal punto di vista dell'ascoltatore), per un semplice ma importante motivo: quando non c'è alcun rimando alla tradizione, l'ironia non si può mettere in moto, resta al massimo tra le righe, un fatto privato del compositore, poiché non vi sono referenti riconoscibili per il fruitore, che non può instaurare un "dialogo" con ciò che già si conosce, che già esiste, per cui, rimanendo non interpretato, il messaggio assume i caratteri del "negativo", poiché gli è negata ogni ambiguità.

Larga parte della produzione musicale, lo si sarà compreso, diventa a questo punto portatrice del messaggio ironico, di quell'ambiguità linguistica, espressiva, contenutistica il cui tratto è racchiuso in maniera esemplare in quelle fugaci quattro note "con grande sentimento" che stanno al centro del jazzistico *Golliwogg's Cake-Walk* di Debussy, cinica citazione del tema di *Tristano*. Ma l'ironia, storicizzata, è anche in quell'accordo di apertura dello stesso *Tristan*, intorno al quale i "tassonomisti" dell'armonia hanno fatto a gara (vittime, appunto, di una storica ironia) per stabilire una sua formalizzazione... giustamente impossibile.

Note

1. Vladimir Jankélévich, *L'ironia*, il melangolo, 1987.
2. V. Jankélévich, *Op. cit.*
3. Guido Almansi, *Amica ironia*, Garzanti, 1984.
4. In Rossini sono frequenti gli strali ironici verso le convenzioni operistiche e verso la sua stessa musica. Si pensi alle autocitazioni dal repertorio drammatico nel *Duetto dei gatti*, o a quell'elegia su una nota sola, *Adieux à la vie*, in cui il personaggio che sta per suicidarsi non è certo vicino alle volute belcantistiche della Lucia donizettiana, ma si esprime tramite una sorta di "sbadiglio" musicale.

5. Charles Rosen, *Lo stile classico*, Feltrinelli, 1979, p. 163.
6. V. Jankélévich, *Op. cit.*
7. Lev Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ic.*
8. V. Jankélévich, *Op. cit.*
9. Salvatore Natoli, relazione al convegno *L'ironia e la musica*, Arcore, 16-1-1988.
10. S. Natoli, *Ibidem.*
11. Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach*, Adelphi, 1984, pp.169-170.
12. V. Jankélévich, *Op. cit.*
13. Platone, *Leggì*, VII.