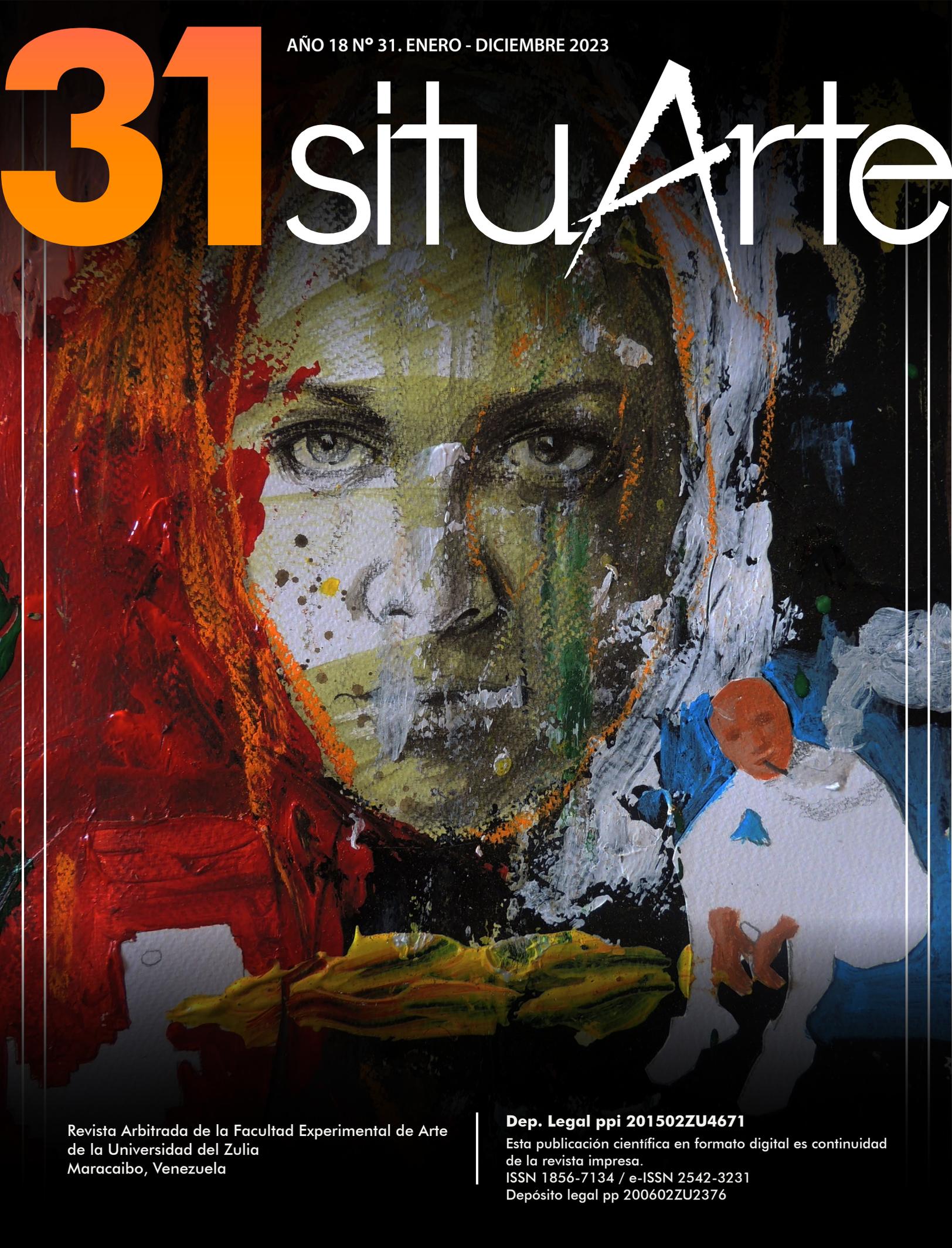


AÑO 18 N° 31. ENERO - DICIEMBRE 2023

31 situArte



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad
de la revista impresa.

ISSN 1856-7134 / e-ISSN 2542-3231

Depósito legal pp 200602ZU2376

Tra avanguardia e postmodernità: *L'Amour de loin* di Kaija Saariaho

Entre vanguardia y posmodernidad: *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho

Recibido: 03-11-22
Aceptado: 18-12-22

Simone Marino

Università degli Studi di Palermo
Palermo, Italia
simonemarino19.99@gmail.com

Riassunto

Avanguardia e postmodernità sono i pilastri su cui si fonda *L'Amour de loin*, opera in cinque atti della compositrice finlandese Kaija Saariaho su libretto dello scrittore libanese Amin Maalouf, rappresentata al Festival di Salisburgo il 15 agosto 2000. Frutto di lunga maturazione, questo dramma ha visto Saariaho muoversi da una concezione materica della musica verso una poetica musicale più "aerea", nella quale trovano spazio arte, letteratura e poesia. La trattazione vuole mostrare come, nel panorama musicale contemporaneo, sia possibile percorrere una via alternativa agli estremismi. Saariaho, difatti, riprende in maniera deliberata canoni estetici ormai del tutto superati, riesumandoli tramite mezzi musicali ancor più moderni di quelli utilizzati da autori coevi. A tal fine verrà brevemente analizzata la concezione estetica della compositrice, per poi esaminare i principali elementi che hanno reso *L'Amour de loin* l'anello di congiunzione tra l'avanguardia e la postmodernità.

Parole chiave: Opera contemporanea, avanguardia musicale, musica postmoderna, musica finlandese, Kaija Saariaho.

Resumen

Vanguardia y posmodernidad son los pilares fundantes de *L'Amour de loin*, ópera en cinco actos de la compositora finlandesa Kaija Saariaho sobre libretto del escritor libanés Amin Maalouf, representada en el Festival de Salzburgo el 15 de agosto de 2000. Fruto de una larga maduración, este drama vio a Saariaho pasar de una concepción material de la música a una poética musical más "aérea", en la que arte, literatura y poesía encuentran su lugar. Este estudio pretende mostrar cómo, en el panorama musical contemporáneo, es posible una vía alternativa al extremismo. En efecto, Saariaho retoma deliberadamente cánones estéticos hoy completamente superados, exhumándolos a través de medios musicales aún más modernos que los utilizados por los compositores contemporáneos. Para ello, se analizará brevemente la concepción estética de la compositora y se examinarán los principales elementos que hicieron de *L'Amour de loin* el vínculo entre la vanguardia y la posmodernidad.

Palabras clave: Ópera contemporánea, vanguardia musical, música postmoderna, música finlandesa, Kaija Saariaho.

Introduzione

Eros e Thanatos, queste le tematiche fondanti di uno dei più celebri e suggestivi drammi del nostro millennio. Un'opera costruita sul cristallo, un immenso duetto amoroso che, nonostante i nefasti esiti, celebra ed erge a modello spirituale l'amore puro e antifinalistico. Un capolavoro che si regge solo grazie alla potenza espressiva ed emotiva dei due protagonisti, il trovatore e principe di Blaye Jaufre Rudel e la contessa di Tripoli Clémence.

Tutto questo e altro ancora è l'opera postmoderna *L'Amour de loin* [L'Amore da lontano] della compositrice finlandese Kaija Saariaho (1952-2023) su libretto dello scrittore libanese Amin Maalouf, rappresentata per la prima volta al Festival di Salisburgo il 15 agosto 2000 con la regia dell'*enfant terrible* Peter Sellars. Il dramma in cinque atti inaugura la felice carriera operistica di Saariaho, facendosi emblema del suo linguaggio e della sua evoluzione stilistica, frutto delle esperienze maturate alla Musikhochschule di Friburgo in Brisgovia e al lavoro di ricerca svolto presso l'IRCAM di Parigi (Burton, 2006).

Prima di sei opere, *L'Amour de loin* ha visto crescere il proprio successo ed è stata rappresentata nei più grandi teatri di tutto il mondo, tra i quali il Metropolitan di New York (Saariaho, *L'Amour de loin*, 10 dicembre 2016) e la Finnish National Opera, riscuotendo ampi consensi da parte del pubblico e della critica. Il successo arriso all'opera d'esordio è servito da stimolo per la creazione di altri straordinari lavori, tra i quali *Adriana Mater* (2005), *Émilie* (2008) e la più recente *Innocence* (2018).

Le ragioni della grande fortuna dell'opera – le cui rappresentazioni sono ancora molteplici in tutto il mondo – possono essere rintracciate nella potenza espressiva della poetica musicale di Kaija Saariaho, fondata sulla dicotomia tra avanguardia e postmodernità. Le due più grandi tendenze che hanno caratterizzato e caratterizzano tutt'oggi la musica contemporanea si fondono alla volta di una nuova e originale interpretazione del linguaggio musicale: le estremizzazioni tipiche dell'avanguardia e l'approccio talvolta reazionario della postmodernità sono, difatti, i pilastri sui quali si fonda l'estetica saariahana e la poetica sulla quale la compositrice ha eretto *L'Amour de loin*.

Kaija Saariaho e la poetica del sensibile

Sin dalla gioventù, Saariaho si è distinta per la volontà di tracciare un proprio sentiero e per la messa in discussione di ogni caposaldo del linguaggio musicale contemporaneo. Un'importante riflessione della compositrice, difatti, è proprio quella sul ruolo dell'arte musicale all'interno della nostra esistenza. Scrive:

Qual è la funzione o il significato della *musica d'arte*¹? Il punto di vista dell'estetica tradizionale

è che la musica aiuti gli uomini a scoprire delle nuove sfaccettature della loro coscienza, che possa destare dei nuovi sentimenti, o ancora che essa permetta di distaccarci dal concreto. Tutto vero, ma insoddisfacente. Una cosa però resta in ogni caso valida, ossia l'idea che la routine del quotidiano non possa razionalmente permetterci di raggiungere un alto livello di realizzazione – ciò di cui invece la musica è capace. Questo preciso aspetto della vita e del pensiero umani è spesso trascurato all'interno delle nostre società razionali; peraltro esso non è semplicemente ignorato, ma per di più continua a rimanere un potenziale inesplorato. Qualche volta mi domando se le musiche che componiamo siano il risultato dell'attrito tra musica e mondo esteriore, o piuttosto quello dell'energia dell'ambiente, la stessa che ritroviamo nella natura e nelle arti, o quella che ci trasmettono gli altri. (Saariaho, 2013, p. 207)

Il legame intrinseco tra musica, arte e mondo si profila come il perno dell'estetica saariahana; l'espressione di derivazione adorniana "*musique d'art*" (Adorno, 2002, p. 15), più volte utilizzata negli scritti, è sintomo del crescente avvicinamento della compositrice finlandese a una concezione sempre più astratta e "aerea" della musica²: la musica è pura arte del tempo, e il musicista – compositore o meno – costruisce e regola l'esperienza del flusso del tempo. In musica il tempo si fa materia, e da ciò deriva che comporre vuol dire esplorare il tempo sotto tutte le sue forme: il tempo come materia regolare, irregolare. Comporre vuol dire catturare il tempo e dargli una forma" (Saariaho, 2013, p. 184).

Per Kaija Saariaho, le dimensioni espressive della musica, qualsiasi esse siano, possono sempre essere riconducibili a due caratteri opposti e complementari della nostra psiche: l'immaginazione e la fisicità, quest'ultima intesa al suo livello più primitivo. L'arte è quindi frutto della tensione che si viene a creare dal duplice movimento del pensiero dagli stati della psiche più primitivi – e quindi inconsci – a quelli più consapevoli, tra i quali la fa da padrone quella che Carl Gustav Jung definì "immaginazione attiva" (Jung, 1969, p. 49).

Il punto fondante della riflessione saariahana, rappresentato dall'autenticità e dall'utilità dell'opera d'arte, trova riscontro in quella che la compositrice definisce "necessità di comporre" (Saariaho, 2013, p. 222), ossia il sentimento e la propulsione a trasferire su carta colori, idee e suoni. Benché esistano differenti tipi di questa necessità, la più importante è indubbiamente quella che trae le proprie origini dall'affermazione "compongo, quindi

1 Testo originale: "*musique d'art*" (questa e tutte le traduzioni sono dell'autore).

2 *Aérienne et terrestre* è il titolo di uno degli articoli di Saariaho, pubblicato nel 2005 e contenuto nella raccolta *Le passage des frontières* (Saariaho, 2013).

sono” (Saariaho, 2013, p. 222): concretizzare e sviluppare le proprie idee musicali è qualcosa che deriva da un ordine superiore, da un’esigenza esistenziale, senza il cui ardore non è possibile pervenire alla propria intimità compositiva. L’asserzione, di indubbia derivazione cartesiana, risulta essere la concettualizzazione filosofica del bisogno di terminare un’opera che caratterizza la vita dell’artista propriamente detto, e che in Saariaho si affianca all’esigenza morale – derivante dalla propria formazione protestante – di creare.

L’approccio simil-romantico al pensiero artistico e la visione a momenti eterea e astratta dei principi dell’arte non sono però da considerarsi come le caratteristiche di una personalità avulsa dal concreto e tendente solamente all’ideale. La concezione estetica delle arti di Saariaho si pone, al contrario, come un concetto incarnato e radicato all’interno di un panorama musicale alquanto variegato, dove immaginazione e razionalità vengono frequentemente concepiti come concetti tra loro in contrasto.

Del resto, negli anni in cui la compositrice iniziava a produrre le sue prime opere il panorama musicale vedeva polarizzarsi, da un lato, il puro intelletto – con compositori come Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen –; dall’altro, il sentimento – in quello che quasi con disprezzo veniva definito “neoromanticismo”, rappresentato da Wolfgang Rihm e George Rochberg –. Nella visione estetica saariahana le due tendenze confluiscono, interpolandosi a vicenda:

La musica è diventata per me una forma di comunicazione: un mezzo di mediazione e di meditazione, piuttosto che uno strumento per erigere delle strutture intellettuali. Ma vorrei allo stesso tempo aggiungere [...] che non tralascio in alcun modo il versante intellettuale della mia arte. Si tratta senza dubbio di una fase essenziale durante la definizione delle strategie compositive, al momento della costruzione del materiale o quando si pianificano le strutture formali. [...] Io cerco di guidare il materiale e i miei pensieri in funzione di criteri musicali reali, i quali non possono essere unicamente determinati dall’intelletto. (Saariaho, 2013, p. 195)

Nel suo approccio espressivo alla musica, che di fatto non rinnega l’impiego di intellettualismi, Saariaho propende per la commistione delle arti e la mutevole simbiosi tra di esse (Michel, 2000, p. 19). Ne sono un esempio opere come *Lichtbogen* (1985/86, per 9 strumenti ed elettronica), dove l’aurora boreale viene ridipinta dai suoni, *Stilleben* (1987/88, per nastro magnetico) dove – tra paesaggi e luci osservati attraverso il finestrino – ci viene descritto un viaggio in treno, e ancora in *Verblendungen* (1982-1984, per orchestra e nastro magnetico), dove trapela l’idea che un semplice tocco di pennello su un foglio generi l’andamento generale del brano, o infine *Nymphaea* (1987, per quartetto d’archi e live electronics), che riprende le celebri ninfee dipinte da Claude Monet. Anche il rapporto

tra musica e letteratura ha da sempre influenzato il pensiero estetico e compositivo di Saariaho (Saariaho, 1999, pp. 116-119). L’artista è riuscita a mantenere il legame con il testo anche nelle sue musiche strumentali, sia sotto forma di testi recitati o addirittura integrati nel gesto musicale – di cui sono esempio *Laconisme de l’aile* (1982, per flauto solo), *Nymphaea* e *Dolce Tormento* (2004, per ottavino solo) –, sia tramite allusioni a determinati mondi letterari – come nel caso di *Amers* (1992, per violoncello, ensemble ed elettronica) e *Près* (1992, per violoncello ed elettronica), entrambi ispirati al poeta francese Saint-John Perse, o *Graal théâtre* (1994/97, per violino e orchestra), il cui titolo è preso in prestito da un’opera dello scrittore Jacques Raubaud, o ancora *Du cristal* (1989, per orchestra) e *...à la fumé* (1990, concerto per flauto contralto, violoncello e orchestra) –, brani che rimandano allo scritto *Entre le cristal et la fumée* del biologo francese Henri Atlan.

Dopo gli studi con Brian Ferneyhough e Klaus Huber alla Hochschule für Musik di Friburgo (tra il 1980 e il 1982), Saariaho intraprende una collaborazione con gli spettralisti Gérard Grisey e Tristan Murail presso l’IRCAM di Parigi, soprattutto per ciò che concerne l’analisi sonora tramite strumenti informatici (*Kaija Saariaho. Biographie*, 2019).

I primi brani, tra i quali spicca *Verblendungen*, adottano difatti un linguaggio fortemente strutturato e complesso, nel quale l’elettronica occupa un ruolo di rilievo. L’opera sopra citata è uno degli esempi più limpidi di una Saariaho alla ricerca dell’estremo: il brano si fonda su un’esplosione iniziale ricreata musicalmente tramite l’uso simultaneo di tutti e dodici i semitoni, destinata pian piano ad affievolirsi.

In questa fase il lavoro della compositrice si basa soprattutto sull’uso di fasci sonori e timbri cangianti, che riflettono a pieno la ricerca tipica dello spettralismo. Nonostante ciò, la personalità poliedrica di Saariaho l’ha sempre portata a tracciare un proprio percorso, indipendente dalle mode e dalle tendenze dell’epoca: “la mia musica non è mai stata spettrale” – afferma Saariaho –, “i miei metodi di lavoro e le mie composizioni sono un miscuglio di più correnti ed estetiche che ho scoperto durante la mia giovinezza e durante i miei studi e che ho sviluppato gradualmente in modo personale” (Szpirglas, 2019).

In un’altra intervista, sempre a proposito del proprio percorso estetico, Saariaho dichiara di non aver “mai fatto parte di nessuna scuola – di certo di nessuna scuola post-bouleziana, e nemmeno dello spettralismo. Non seguo nessuna corrente” – sostiene –, “non mi sono mai posta questioni come «dovrei fare in questo o in quell’altro modo?». Devo scrivere la mia musica, quindi trovo gli strumenti per farlo, e infine lo faccio” (Clark, 12 agosto 2000). La sperimentazione della compositrice, quindi, prende le proprie mosse a partire dall’esigenza di distaccarsi da un linguaggio ormai logorato, per ricercare nuove traiettorie, tramite le quali approdare a nuove e inedite soluzioni (Michel, 2000, p. 20).

Il mio intento di formare e di regolare la tensione musicale mi ha condotta a cercare nuovi mezzi in due direzioni: organizzare il timbro e legarlo all'armonia e costruire un sistema di interpolazioni. Sono consapevole di operare in un ambiente musicale ricco, il quale offre numerose possibilità. Ormai ciò che faccio è provare a cercare delle nuove soluzioni astraendo dei modelli storici ignorando il vocabolario tradizionale della musica (e quindi la gerarchia tonale). Non ho mai impiegato forme precostituite all'interno delle quali ho incastrato la mia musica. Ho cercato di non utilizzare, o almeno non più, vecchie soluzioni divenute ormai schematiche in altri settori della composizione. Sento che un nuovo linguaggio prende forma, il quale potrà essere analizzato e classificato solo una volta che si sarà già definito. (Saariaho, 2013, p. 135)

L'avvicinamento allo spettralismo funge, però, da spunto di riflessione per la propria estetica musicale. Proprio verso la fine degli anni '80 si manifestano i primi germogli di una poetica interamente basata sulla ricerca timbrica (Saariaho & Service, 2016, p. 12): la compositrice vuole ritrovare nella musica contemporanea degli elementi atti a ricreare le relazioni di consonanza e dissonanza su cui si fonda la musica tonale. È così che giunge al cosiddetto "asse suono-rumore", ossia al passaggio da un suono puro, il quale suscita in noi una sensazione di stasi (di consonanza), a un suono non puro (*bruité*), che suscita in noi una sensazione di tensione (come nel caso della dissonanza). Come afferma Saariaho: "nella mia scrittura strumentale ho già iniziato a utilizzare l'asse suono-rumore come parametro timbrico in modo da costruire una forma musicale regolando il grado di

tensione" (Saariaho, 1983, p. 269).

Le sonorità della prima Saariaho, ovvero di una compositrice matura dal punto di vista tecnico ma non dal punto di vista estetico, sono delle sonorità vivide, roboanti, estreme. Pian piano, però, la sua musica approderà verso una riscoperta delicatezza basata su una visione sinestetica di luci e suoni. I tecnicismi costellano le sue prime composizioni, per la gran parte fondate sullo sviluppo perpetuo di un materiale timbrico di base (Grabócz, 2013, p. 11). È il caso di *Verblendungen*, basato sulla transizione dallo "sforzatosissimo" al "niente" con conseguente passaggio dall'arco dal ponticello al tasto (Fig. 1), e di *Amers*, basato su un tremolo del violoncello tra suono fondamentale e quarto armonico, con annesso spostamento dal tasto al ponticello (Fig. 2).

Questo tipo di sonorità sottile ottenuta tramite l'uso degli armonici sarà fondante nella poetica della Saariaho matura, come è possibile evincere in un'opera più tarda, *Cloud Trio* (2009, per violino, viola e violoncello), dove l'uso di passaggi veloci tra fondamentali e parziali dei suoni rende l'atmosfera rarefatta e sospesa (Fig. 3).

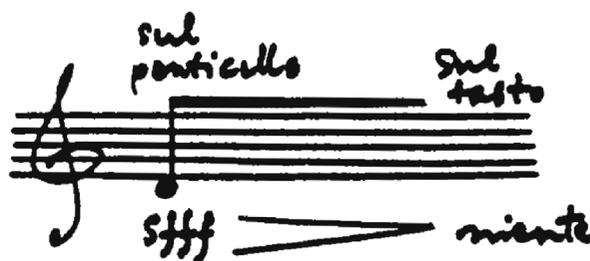


Figura 1

Materiale di base di *Verblendungen* (1982-1984).

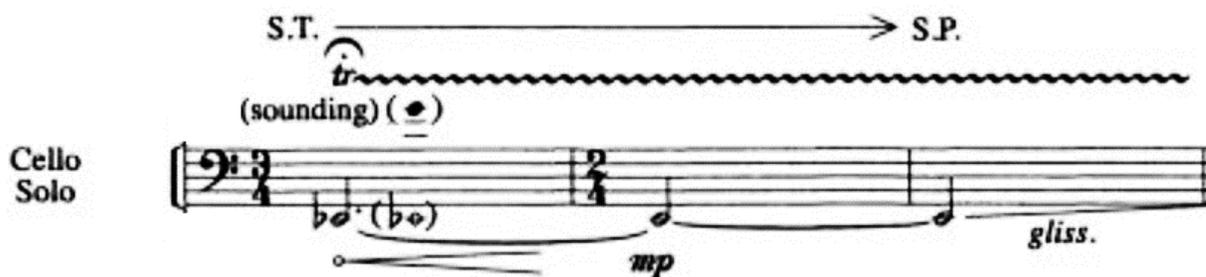


Figura 2

Materiale di base di *Amers* (1992).

L'Amour de loin e la postmodernità

Sono proprio questa rarefatta tensione e questi timbri sfocati a pervadere e a trovare massima espressione ne *L'Amour de loin*, questa suggestiva opera in cinque atti costruita sul cristallo, dal carattere intimista

(Campo, 17 agosto 2000) e dell'orchestrazione sopraffina (Tommasini, 17 agosto 2000). *L'Amour* si è affermato come uno dei drammi musicali contemporanei più conosciuti e apprezzati; quest'opera ha ottenuto diversi riconoscimenti e le sue numerosissime rappresentazioni hanno portato la critica a definirla un "successo trionfale" (Colombo, 17 agosto 2000).

Figura 3

Cloud Trio (2009), II mov., bb. 74-77.

La trama del libretto di Maalouf intreccia la *Vida Breve* del trovatore e principe di Blaye Jaufré Rudel con la sua poesia *Lanquan li jorn son lonc en mai*, testo utilizzato anche in *Lohn* (1996, per soprano ed elettronica). L'opera è ambientata nel XII secolo, epoca in cui visse e fu attivo il poeta. Stanco di un'esistenza unicamente dedita al divertimento e alle frivolezze tipica dei giovani del suo rango, il nobile è mosso dal forte desiderio di un amore diverso e lontano, ma allo stesso tempo è rassegnato all'idea che mai un sentimento così raro possa nascere. Contrariamente alle sue aspettative e a quelle dei suoi compagni, un Pellegrino che viene da terre remote gli narra di una donna straordinaria conosciuta a Tripoli. Ossessionato dall'idea dell'amata, che dipinge continuamente nei suoi componimenti, Jaufré decide di mettersi in mare per poterla vedere (Saamishvili, 2018, pp. 667-668).

A Tripoli, Clémence viene a sapere dal Pellegrino che un principe parla di lei nelle sue poesie. Inizialmente sospettosa, anche la contessa è presto rapita dal sogno di un amore lontano. Durante il viaggio, però, Jaufré si ammala e giunge ormai morente al cospetto della donna. Dopo essersi amati a lungo "da lontano", i due si incontrano per la prima volta. Il pericolo imminente cancella ogni perplessità:

si confessano la loro passione, si abbracciano e promettono di amarsi per sempre. Quando Jaufré, ormai allo stremo delle forze, spira tra le braccia di lei, Clémence protesta contro il cielo, ma, una volta tornata in sé, decide di ritirarsi in convento in quanto si sente responsabile dell'avvenuta tragedia. L'ultima scena la ritrae in preghiera; le sue parole, tuttavia, sono ambivalenti: non è chiaro se, in ginocchio, stia invocando Dio oppure il suo "amore da lontano" (Saariaho, s.d.).

È proprio in quest'ultimo atto che si disvela l'oracolo su amore e morte, tema da cui la compositrice era partita per l'ideazione dell'opera e a cui, alla fine, giunge portando con sé lo spettatore. Con Saariaho e Maalouf, Eros e Thanatos si declinano in una maniera sorprendentemente diversa: se l'amore "lontano" è quello vivificante, motivo di ispirazione e sorgente di vita, l'amore "appagato" non conduce ad altro che a sofferenza, follia e morte.

Ma è proprio la morte che, portando via con sé l'esistenza fisica di Rudel sulla terra, ripristina un nuovo amore lontano, quello che sembra palesarsi nella scena con la quale si chiude l'opera, la preghiera di Clémence. Questa interpretazione dei due volti dell'esistenza umana sublima la visione dell'amor cortese e la trasla in un contesto ancora

più puro e sovranaturale: quello dell'eterna celebrazione di un sentimento la cui forza sta nel mancato soddisfacimento. Proprio a proposito della dicotomia tra Eros e Thanatos, in un'intervista concessa all'autore, Saariaho afferma che:

(...) questi elementi sono presenti in ogni vita umana, ed essi sono diventati i temi principali de *L'Amour de loin* in parte per questa ragione. L'amore e la morte sono dei misteri, e io ho voluto provare ad analizzarli tramite la musica, esplorare la loro essenza, laddove i mezzi delle parole non bastano e la nostra comprensione non può arrivare. (Saariaho, 2022)

La genesi dell'opera richiese diversi anni di preparazione. Lavori come *Château de l'âme* (1996, per soprano e orchestra), *Lohn* e *Oltra Mar* (1999, per coro e orchestra) hanno avuto un ruolo fondamentale nell'affinamento della scrittura vocale, e in particolare delle sue sfumature legate al tema della lontananza e dell'amore. Dato che in particolare la produzione di *Lohn*, brano scritto per il soprano Dawn Upshaw, aveva avuto un buon esito, Saariaho si sentì incoraggiata a presentare il suo progetto d'opera a Gerard Mortier, direttore del Festival di Salisburgo. Mortier si entusiasmò immediatamente e si mise subito in moto per far sì che il progetto divenisse realtà.

Il contributo decisivo fu però quello di Peter Sellars, che Saariaho aveva conosciuto tramite le sue messe in scena di opere come il *Don Giovanni* di Mozart (per la compositrice un punto di riferimento) e *Rake's progress* di Stravinskij (con Dawn Upshaw nel ruolo di Anne Trulove), nonché per la ripresa dell'opera *Saint François d'Assise* di Messiaen, rappresentata a Salisburgo nel 1992 in collaborazione con il direttore d'orchestra Esa-Pekka Salonen. Questo "incontro improbabile" (Barrière, 2013, p. 25) con Sellars, regista teatrale figlio di una generazione profondamente influenzata dalle avanguardie e caratterizzata dal bisogno di spezzare con la tradizione accademica, fu di fondamentale importanza per la realizzazione dell'opera: nonostante gli abbozzi inviati dalla compositrice, il regista ha sempre affermato di volere carta bianca. Saariaho si è sempre mostrata molto riconoscente a Sellars, il quale riusciva a stupirla sempre di più con il proprio genio artistico:

(...) a Salisburgo, durante le prove, ho avuto modo di scoprire il suo modo di descrivere la mia musica ai cantanti. Trovava delle spiegazioni straordinarie. Ciò mi ha permesso di sperimentare un nuovo punto di vista, e quindi una diversa prospettiva. Egli non ha voluto parlarci durante il periodo di allestimento. Solamente prima della generale mi ha detto che era quello il momento di dirgli se c'era qualcosa che proprio non mi piaceva... per quello che avevo visto, si trattava proprio delle mie idee, ma formidabilmente interpretate e sviluppate da lui e da George Tsypin, lo scenografo. (Saariaho, 2013, p. 312)

L'Amour è basato su una struttura molto precisa: tredici quadri, più un preludio, organizzati secondo la classica divisione in cinque atti dell'opera francese, così costruita sin dalle sue origini. Se nel primo atto Jaufré Rudel (baritono) e il suo desiderio fanno da protagonisti, nel secondo si tracciano con maggiore definizione i contorni del personaggio di Clémence (soprano). Colui che congiunge i due mondi, Oriente e Occidente, è il Pellegrino (mezzosoprano), una figura i cui tratti surreali vengono accentuati dal ruolo vocale.

La suddivisione in cinque atti è raramente impiegata al di fuori del genere prettamente francese; questo tipo di ampia architettura è difatti tipica di lavori come *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) di Molière e Lully, per poi passare a caratterizzare opere come *Robert le Diable* (1831) di Meyerbeer e fino al *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) di Debussy. *L'Amour* non si limita, però, a emulare una mera forma prestabilita, ma riprende elementi peculiari dell'opera francese: se la mancanza di pezzi chiusi – e il conseguente flusso continuo che ne risulta – segna una netta distanza dal genere tradizionale, punti di contatto con questo sono invece l'elemento mistico-sovranaturale e la presenza dei cori che prendono parte alla vicenda in maniera attiva. Con il *Pelléas* quest'opera condivide anche la suddivisione in *tableaux*, architettura che si ritrova anche nel *Saint-François d'Assise* (1975-1983) di Olivier Messiaen. Inoltre, in materia di motivi ricorrenti Saariaho si rifà alla tradizione wagneriana e novecentesca, nella quale determinati elementi musicali venivano utilizzati ciclicamente per introdurre situazioni analoghe fra loro. I *leitmotifs* saariahani, però, hanno una funzione timbrica piuttosto che strutturale: essi sono in numero ridotto e di breve durata, e vengono impiegati per accompagnare l'ascoltatore verso nuovi mondi espressivi.

In questo primo dramma si rende manifesto il grande equilibrio simbiotico tra avanguardia e postmodernità raggiunto proprio grazie alle esperienze e alle ricerche che hanno accompagnato la compositrice nel percorso fin qui descritto. Uno dei primi ad associare l'opera ai principi estetici della postmodernità è il giornale austriaco *Der Standard*, con un articolo uscito a pochi giorni dalla *première* di Salisburgo dal titolo *Postmoderner Liebestod* (17 agosto 2000); quest'ultimo termine, per altro, sottolinea un rimando al *Tristan und Isolde* (1859) di Wagner, uno dei capolavori, insieme al *Pelléas* di Debussy, che maggiormente hanno ispirato il dramma di Saariaho.

Se, come *L'Amour de loin*, anche opere come *Erwartung* (1909) e *Madama Butterfly* (1904) sono esempi straordinari di "storie di un'attesa" (Mao-Takacs, 2013, p. 37); al contrario, non si sbaglia se si afferma che i legami con la drammaturgia musicale del secondo Novecento siano pressoché assenti. Rispetto a opere come *Le Grand Macabre* (1977) di György Ligeti, *Intolleranza 1960* (1961) di Luigi Nono, *Licht* (1977-2003) di Karlheinz Stockhausen o la recentissima *Amorosa presenza* (2022) di Nicola Piovani, *L'Amour* rappresenta il frutto maturo di un percorso del tutto diverso, profondamente strutturato e caratterizzato

da un'incessante ricerca di un inedito che non sia né reazionario e nemmeno sterilmente rivoluzionario.

Nei confronti della contemporaneità, quindi, la visione di Saariaho rispecchia a pieno i principi della cosiddetta "condizione postmoderna" (Lyotard, 1979). La sua prima opera presuppone, difatti, una rimessa in questione della visione storicistica della storia della musica e del concetto di modernità in generale attraverso una costante preoccupazione per l'intellegibilità del testo e della musica. L'accento viene posto sulla comunicazione, e l'uso di determinati elementi musicali del passato o della modernità concorre a raggiungere questo fine.

La postmodernità musicale elude quindi la questione del linguaggio, evitando come fine l'attività compositiva autoriferita, per concentrarsi, come nel caso di Saariaho, su altri e prioritari aspetti. Questa condizione implica il sottrarsi alla speculazione intellettuale sul materiale musicale e il tenere a distanza l'intellettualismo virtuosistico (Grange, 2000, p. 12).

L'opera vede la contemporanea presenza di due principali aree linguistiche: da un lato, la modalità medievale, sulla quale sono basate soprattutto le linee vocali; e dall'altro, la micropolifonia e le tecniche estese, impiegate nelle parti strumentali, e talvolta in quelle corali. La linearità delle voci che si dispiegano sul palcoscenico ricoperto da uno specchio d'acqua – a richiamare il mare che separa Tripoli dall'Aquitania – riprende, indubbiamente, la naturalezza delle inflessioni modali del canto dei trovatori, mentre i timbri orchestrali e l'elettronica conferiscono all'opera un carattere moderno.

Dopo il preludio *Traversée*, il primo di tredici *tableaux* non è altro che una canzone di Rudel, la cui semplicità, frutto di un immenso studio, offre un esempio del grande successo della fusione tra avanguardia e postmodernità. Mentre l'intonazione del baritono si muove tra il modo di Do# e di Re eolio (Fig. 4), l'orchestra evoca suoni ed effetti lontani grazie all'uso di microtoni, glissando, suoni *bruités* e armonici.

Sempre espressivo

mf molto espressivo, intenso *mp più dolce*

Jaufré

J'ai app - ris à par - ler du bon - heur, — à
 I've learnt how to talk a - bout hap - pi-ness, — but

mf espr. *mp* *mf*

1. *mf dolente*

è - tre heu - reux je n'ai point app - ris.
 how to be - con - tent I have yet to learn.

mp *mf* *p*

Figura 4

L'Amour de loin, Atto I, bb. 90-97.

Simone Marino

Tra avanguardia e postmodernità: *L'Amour de loin* di Kaija Saariaho

This musical score excerpt shows four staves: Piccolo (Picc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), and Alto Flute (A. Fl.). The Piccolo part features a vibrato marking and a dynamic change from *mp* to *p*. The Flute 1 and 2 parts include markings for *mf espr. dolce*, *gliss.*, and *mp*. The Alto Flute part starts with *mp* and includes a triplet marking.

Figura 5

L'Amour de loin, III Atto, bb. 209-212.

This musical score excerpt shows five staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (D.B.). The Violin I and II parts feature a *S.T.* (Sordina) marking and dynamic changes from *p* to *mp*. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts include *N.* (Nasale) markings and dynamic changes from *p* to *mp*.

Figura 6

L'Amour de loin, III Atto, bb. 643-649.

A questa idilliaca scrittura modale vengono interpolati, durante tutta l'opera, timbri rarefatti e momenti di micropolifonia. Ne sono esempi due passaggi di seguito riportati; nel primo (Fig. 5), Saariaho utilizza al flauto contralto un frullato associato alla transizione da suono puro a suono vuoto (quindi semplicemente soffiato), mentre i flauti e l'ottavino eseguono dei glissando; nel secondo (Fig. 6), invece, si rende palese una scrittura di stampo ligetiano – se si pensa a *Lux Aeterna* (1966) o a *Lontano* (1967) – nella quale vengono sfruttati il cluster e la stereofonia, oltre che le fusioni timbriche. A tutto ciò si aggiunge l'uso dell'elettronica, fondamentale nell'opera per ricreare atmosfere, appunto, "lontane". Le tracce sono state realizzate all'IRCAM con la collaborazione di Gilbert Nouno e vengono attivate dal pianista e diffuse nella sala per mezzo degli altoparlanti (Battier & Nouno, 2003).

Conclusione

Come si è potuto constatare, l'aspetto straordinario di quest'opera sta nel fatto che tutto il materiale "avanguardistico" non ha un mero fine virtuosistico, bensì risulta essere semplicemente uno strumento tecnico-

compositivo per creare atmosfere e trame sonore molto suggestive. Difatti, e qui emerge l'aspetto postmoderno, il dramma risulta immediato e lineare all'ascolto, capace di trasportare il pubblico e condurlo in un viaggio tra Oriente e Occidente, oltre che fargli esperire il vero nucleo tematico dell'opera, ossia la dialettica amore-morte. Difatti, come sostiene Georgina Born parlando proprio di Saariaho, "il postmodernismo implica un superamento della storica divisione tra cultura dotta e cultura popolare" (Born, 1995, p. 46).

L'opera riflette *in toto* la concezione della postmodernità esposta da Umberto Eco nelle *Postille a Il nome della rosa*: "la risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può più essere distrutto deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente" (Eco, 1984, p. 528). È proprio questo che ricrea Kaija Saariaho – Leone d'Oro alla carriera della Biennale di Venezia (2021) – nella propria musica, riesumando, tramite mezzi attualissimi (come le tecniche estese, l'elettronica e la ricerca spettrale) canoni estetici ormai considerati desueti, al fine di erigere un dramma nel quale tradizione e innovazione convergono in un modo del tutto inedito.

Referenze

- Adorno, T. L. W. (2002). *Filosofia della musica moderna*, con introduzione di Antonio Serravezza e con un saggio di Luigi Rognoni. Torino: Einaudi.
- Barrière, A. (2013). Théâtre musical, théâtre de la musique. Le rencontre de Kaija Saariaho et Peter Sellars. *Tempus perfectum*, 11, 25-32.
- Battier, M.; & Nouno, G. (2003). L'électronique dans l'opéra de Kaija Saariaho 'L'Amour de loin'. *Musurgia*, 10(2), 51-59.
- Born, G. (1995). *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press.
- Burton, A. (2006). *Kaija Saariaho - biography*. Chester Music. Disponibile in: <https://saariaho.org/wp-content/uploads/2021/03/210224-Bio-ENG-KS.pdf>
- Campo, J. A. V. d. (17 agosto 2000). Salisburgo applaude una nueva ópera de tono intimista. *El Pais Digital*, no. 1567.
- Colombo, F. M. (17 agosto 2000), Salisburgo, trionfa la lirica «rosa». Applausi per «L'amour de loin» della compositrice finlandese Kaija Saariaho. *Corriere della Sera*.
- Clark, A. (12 agosto 2000). Anything but conventional. *Financial Times*.
- Eco, U. (1984). *Postille a 'Il nome della rosa'*. Milano: Bompiani.
- Grabócz, M. (2013). Conception graphique de la macrostructure dans les œuvres de Kaija Saariaho et Magnus Lindberg. In *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel : images et formes expressives dans la musique contemporaine*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Grange, A. (2000). Kaija Saariaho : esquisse d'un portrait. In *L'Amour de loin*, [programma di sala del Festival di Salisburgo], 11-13.
- Jung, C. G. (1969). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (R. F. C. Hull, trad.). Princeton: Princeton University Press.
- Kaija Saariaho. Biographie* (2019). B.R.A.H.M.S. Ircam. Centre Pompidou. Disponibile in: <https://brahms.ircam.fr/kaija-saariaho>
- Kaija Saariaho. Leone d'oro alla carriera* (2021). La Biennale di Venezia. Disponibile in: <https://www.labiennale.org/it/musica/2021/leone-d%E2%80%99oro-alla-carriera>
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Minuit.
- Mao-Takacs, C. (2013). 'L'Amour de loin' ou la traversée des apparences. *Tempus perfectum*, 11, 33-40.
- Michel, P. (2000). Musique pour les oreilles. In *L'Amour de loin* [programma di sala del Festival di Salisburgo], 18-29.
- Postmoderner liebestod* (17 agosto 2000). Der Standard.
- Saamishvili, N. (2018). Some Features of Libretto and Musical Composition in "L'amour de loin" by Kaija Saariaho. *2nd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2018)*. Paris: Atlantis Press.
- Saariaho, K. (1983). Using the Computer in a Search for New Aspects of Timbre Organisation and Composition. *International Computer Music Conference Proceedings*, 269-273.
- Saariaho, K. (1999). Dans l'inspiration des images. *Revue des Deux Mondes*, 115-119.
- Saariaho, K. (2022). Intervista con Simone Marino. Inedita.
- Saariaho, K. (2013). *Le passage des frontières. Écrits sur la musique*, textes réunis, présentés et traduits sous la direction de S. Roth. Paris: Éditions MF.
- Saariaho, K. (s.d.). *L'Amour de loin*. Disponibile in: <https://saariaho.org/works/l-amour-de-loin/>
- Saariaho, K.; & Service, T. (2016). Meet the Composer: Kaija Saariaho in Conversation with Tom Service. In T. Howell; J. Hargreaves; & M. Rofe (a cura di). *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*. New York: Routledge.
- Saariaho. L'Amour de loin* (10 dicembre 2016). Programma di sala del Metropolitan Opera. Disponibile in: <https://www.metopera.org/Season/On-Demand/opera/?upc=811357018828>
- Szpirglas, J. (2019). *Le primat de l'écoute et de la perception. Entretien avec Kaija Saariaho* [note de programme des concerts du 12 juin 2019 dans la Grande salle du Centre Pompidou]. B.R.A.H.M.S. Disponibile in: <https://brahms.ircam.fr/documents/document/21580/>
- Tommasini, A. (17 agosto 2000). A Prince Idealizes His Love From Afar. *The New York Times*.