

K

ISSN : 2609-2484

Éditeur : Université de Lille

16 | 2026

"Clorinde: les obscurités d'une guerrière"

A proposito del film-opera *Rivale*. Amore e guerra: l'ultimo canto di Clorinda, "progressiva ribellione di una donna che lotta con un destino impossibile"

Conversazione con Lucia Ronchetti e Giulio Boato a cura di Melinda Palombi

Lucia Ronchetti, Giulio Boato et Melinda Palombi

 <https://www.peren-revues.fr/revue-k/1769>

Référence électronique

Lucia Ronchetti, Giulio Boato et Melinda Palombi, « A proposito del film-opera *Rivale*. Amore e guerra: l'ultimo canto di Clorinda, "progressiva ribellione di una donna che lotta con un destino impossibile" », *K* [En ligne], 16 | 2026, mis en ligne le 01 juillet 2026, consulté le 20 juillet 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/revue-k/1769>

Droits d'auteur

CC-BY

A proposito del film-opera *Rivale*. Amore e guerra: l'ultimo canto di Clorinda, "progressiva ribellione di una donna che lotta con un destino impossibile"

Conversazione con Lucia Ronchetti e Giulio Boato a cura di Melinda Palombi

Lucia Ronchetti, Giulio Boato et Melinda Palombi

TEXTE

K : Vorrei parlarvi del vostro lavoro intorno al personaggio tassiano di Clorinda, nel film-opera *Rivale*

.
Questo film nasce da un percorso. Lei, Lucia Ronchetti, compone nel 2016 l'opera da camera *Rivale*, a partire dal libretto di Antoine Danchet scritto nel 1701 per l'opera *Tancrède* di André Campra. La sua opera è una condensazione del libretto di Danchet, il quale già riscriveva uno dei passaggi più famosi della *Gerusalemme liberata*, ovvero il combattimento tra Tancredi e Clorinda, che aveva ispirato, come sappiamo, già Monteverdi.

La sua *Rivale* viene rappresentata per la prima volta allo Staatsoper Unter den Linden di Berlino l'8 ottobre del 2017, come opera da camera per voce femminile, viola, ensemble di ottoni e ensemble di percussioni metalliche. Invece il film, diretto da Giulio Boato, nasce in un secondo momento: c'è stato tutto un processo tra questa première all'opera e il vero e proprio passaggio ad un'altra forma, con il film. Vorrei sapere come è avvenuto questo incontro, dapprima con il personaggio di Clorinda, e poi tra voi due, e com'è nata questa idea di trasformazione dell'opera in film.

Giulio Boato : Il film è arrivato successivamente alla creazione dell'opera di Lucia, che è un'opera d'arte in sé, e non è stata composta per il film. Il film ne è una ramificazione. Quindi Lucia, se vuoi cominciare tu, volentieri.

Lucia Ronchetti : Normalmente compongo su commissione per una produzione nell'ambito di una istituzione operistica. In questo caso

Rivale

era una commissione molto importante per me, perché era l'inaugurazione della sala da camera della Staatsoper Unter den Linden a Berlino, appena restaurata. Come tutti compositori spero sempre che la partitura che compongo abbia un futuro davanti a sé con diverse riprese e produzioni, e invece le mie opere il più delle volte sono come treni che finiscono in un bosco, perché dopo la prima esecuzione data dalla commissione e tutte le repliche che sono già organizzate, non c'è mai una nuova produzione, una ripresa.

In questo caso il film di Giulio è stato molto importante, perché per me ha rappresentato una nuova produzione, una nuova visione di questa partitura, più rappresentata dell'opera stessa, nel senso che ci sono stati diversi film festival che hanno accolto questo progetto, che era anche online sul canale della RAI.

K: Quindi lei non avrebbe lavorato su *Clorinda* senza questa commissione? Le è stato imposto il tema?

L R.: No, assolutamente. La Staatsoper mi ha commissionato un'opera da camera in collaborazione con la regista Isabel Ostermann e io ho proposto l'idea di lavorare su questo libretto di Danchet che avevo letto e che mi aveva colpito per il trattamento straordinario del personaggio di *Clorinde*. La principessa guerriera musulmana ideata da Tasso ha dato luogo a tante diverse realizzazioni musicali, ma è in Danchet che per la prima volta *Clorinde* parla della sua esperienza e si auto-analizza in modo da sviluppare il personaggio e renderlo contemporaneo. *Clorinde* esplora il problema insolubile in cui si viene a trovare nei confronti di *Tancredi*, l'amore impossibile che la lega al suo nemico, l'invasore della sua terra con il quale non si sente di accettare compromessi. Tutto quello che passa in silenzio nella versione di Tasso, in Danchet diventa elaborazione verbale complessa e tortuosa della progressiva ribellione di una donna che lotta con un destino impossibile.

K : Poi torneremo su queste questioni perché corrispondono a domande che volevo farvi, però da un punto di vista pratico, com'è successo? Come siamo passati da un'opera a un film-opera?

G. B.: L'idea di fare un film a partire dall'opera *Rivale* era di Lucio Scarpa, produttore veneziano della società Kublai Film, e di Alessandro Taverna, collaboratore della Sagra Malatestiana. La sagra, in

associazione con la Summer School di San Marino, proponeva concerti di musica classica e contemporanea, e nel 2018 avevano programmato una ripresa dell'opera da camera *Rivale*, in versione concerto.

Il budget a nostra disposizione era molto limitato, ma il produttore mi ha dato carta bianca. Con la mia equipe, abbiamo lavorato su tre fronti: una prima sessione diciamo "documentaria" durante le prove dei musicisti che ci ha permesso di avere molte ore di riprese dell'esecuzione musicale dell'opera, che abbiamo potuto filmare da molti angoli diversi, concentrandoci sui dettagli degli strumenti scelti da Lucia. In seguito, una seconda sessione di riprese per creare le parti messe in scena con la cantante, Hsiaopei Ku, che ha incarnato con gran talento d'attrice e performer il personaggio di Clorinda.

Prima di girare queste scene, ho discusso con Lucia sulla struttura dell'opera. Mi ricordo che è lei mi parlò dei tre colori principali del film: aveva immaginato un inizio molto caldo per il primo atto che si svolge nel deserto, una parte notturna più fredda per il secondo atto nella foresta, e una parte finale rossa per la battaglia. Avendo a disposizione un solo spazio, abbiamo fatto un uso creativo di luci e fumo per mettere in scena delle parti che potevano, non illustrare, ma in qualche modo incarnare la musica.

E infine, con Lucia abbiamo registrato un'intervista sui temi dell'opera. In fase di montaggio, abbiamo fatto alcuni test con più o meno spezzoni di intervista, e alla fine abbiamo convenuto che due estratti sarebbero stati sufficienti a situare il contesto dell'opera a segnare lo stacco tra i tre atti.

K: Ed è quello che ne fa un oggetto molto particolare, perché c'è una composizione di diversi punti di vista, cioè al contempo una parte proprio documentaria, una parte filmica di fiction, una parte intervista, però in realtà c'è un'unità, c'è un senso compiuto alla fine.

G. B.: I film sull'arte, l'*art vivant*, la scena, sono proprio la mia specialità. Mi affascina il passaggio dalle performance al cinema. E quindi mi sono basato un po' sulle mie esperienze precedenti e poi ci siamo anche lasciati molto portare da cosa ci suggeriva la musica. Sul set c'era una grande libertà, una voglia di sperimentare, di fare qualcosa che ci divertisse, anche.

K: E questo mi ha colpita, sinceramente, vedendo il film, perché ho visto diverse interviste vostre e ho letto, per esempio, come Lucia spiegava le sue modalità di lavoro, di scrittura, la mattina all'alba, e parlava di questa foresta di segni che sono le note scritte. Questo motivo della foresta è molto presente nel film. Ciò che colpisce per uno che vede il film per la prima volta è che entriamo in materia proprio come in una specie di documentario, non ce l'aspettiamo, siamo in mezzo ai musicisti e c'è veramente un *décalage* tra questa parte e poi l'inizio di una specie fiction. Eppure la musica già c'è, quindi non siamo dentro ma siamo già dentro, siamo come trascinati dentro l'opera. Io ci vedo una corrispondenza con ciò che diceva Lucia in quell'altra intervista, con questo passaggio nella sua testa dalla foresta dei segni all'universo musicale che immagina, cioè dalla materialità della partitura, degli strumenti, dei musicisti, alla musica che lei ha nella sua testa, questo mondo immaginario che poi diventa vera musica.

Volevo sapere se Lucia ha ritrovato nel film qualcosa del suo procedimento di composizione, cioè d'immaginazione dell'opera. Non so se mi spiego.

L. R.: Mentre compongo rincorro le immagini acustiche che si generano nella mia mente a partire dal progetto drammaturgico e dal testo e cerco di fissarle in partitura in tutti i dettagli, un lavoro intenso che non mi lascia spazio per l'immaginazione della possibile realizzazione visiva. Cerco di scrivere una musica il più teatrale possibile e a volte anche scrivo delle indicazioni interpretative nella partitura che sembrano registiche ma riguardano soprattutto la regia del suono, chiedendo agli esecutori di decodificare la partitura, rendendola scenica, nel senso di un teatro del suono. Ogni volta che mi trovo a collaborare con un regista è veramente difficile per me immaginare la proiezione del mio lavoro compositivo nella profondità del campo visivo e mi trovo di fronte ad un linguaggio che è per me molto difficile da capire. Quando ho visto il film di Giulio ho avuto invece l'impressione che fosse un film molto composto, che Giulio percepisse il flusso sonoro con lo stesso timing di come io stessa l'avevo immaginato. È evidente che il film nasce da un lavoro specifico su ogni frammento, come un accostamento di lesene, un'alternanza di prospettive diverse che nell'insieme generano un'architettura che si svolge lungo la stessa freccia temporale della musica. Quindi anche se

è difficile per me mettere in relazione il materiale visivo che Giulio ha elaborato con il materiale sonoro che ho composto, ho la sensazione che ci sia stato un lavoro di elaborazione linguistica molto simile e che le due esperienze linguistiche così diverse come la composizione musicale e quella filmica abbiano generato un progetto originale e indipendente.

K: Vorrei che voi tornaste sul titolo dell'opera, perché è cruciale. Tancredi, come sappiamo, è l'eroe cristiano, combatte per la conquista di Gerusalemme, mentre Clorinda, guerriera musulmana, difende le terre dove è cresciuta. Potremmo supporre che da lì sia stato pensato il titolo *Rivale* che lei propone. Eppure la vicenda è un po' più complessa in termini di rivalità, dei diversi livelli di rivalità nell'opera. Ce lo può spiegare? Come l'ha pensato lei?

L. R.: Mi ha colpito molto questa parola, *rivale*, che emerge ripetutamente dal libretto di Danchet, esasperata nella voce straziata di Clorinde, quando si accorge di amare il suo rivale. Mi è piaciuto molto il fatto che questa parola è molto simile in italiano, in francese e in tedesco, le lingue che univano i protagonisti della prima produzione. È una parola che rappresenta un blocco granitico che permane attraverso il passaggio tra lingue diverse, e ho pensato che fosse molto bello prendere questa parola così criptica, così costante e rappresentativa e farne il titolo.

Continuo a pensare che sia un titolo molto bello e molto sintomatico della situazione contemporanea, perché dopo tutti questi secoli noi siamo ancora al punto in cui era Tasso, cioè continuano ad esserci delle invasioni a sfondo religioso nel territorio musulmano e una impossibilità di dialogo. Se tutti noi studiassimo l'arabo e se fossimo educati nelle due religioni, ci sarebbe un dialogo possibile. Quando ho scritto *Rivale* era proprio quel periodo drammatico per la Siria, costretta tra la durezza di un regime esasperatamente violento e l'invasione dell'Isis e a tutti è sembrato che il plot di *Rivale* parlasse o commentasse la situazione attuale di ricorso alle armi e alla violenza, rinunciando al dialogo diplomatico.

Nel contesto della visione di Danchet

Clorinde emerge quale eroina che combatte per una giusta causa. Tancredi è pronto a qualsiasi compromesso, ma Clorinde non vede possibili soluzioni se non quello di affrontarlo in un duello che già prevede per lei mortale. La bellissima scena finale del sacrificio di Clorinde, che si veste con l'armatura di Argante, il combattente più valoroso, l'unico che può essere a livello di Tancredi nelle fila musulmane. Clorinde lascia che Tancredi la annienti e solo quando è ormai morente si leva l'elmo per farsi riconoscere da Tancredi che capisce di aver ucciso la donna che ama.

In Danchet queste tensioni diventano simboliche di tutti i conflitti interiori generati da culture diverse a confronto e Clorinde diventa un personaggio simbolico che ha il diritto di avere uno sviluppo profondo drammaturgico, una donna che è in incessante dialogo con se stessa.

K:

Lucia, ha parlato in diverse interviste, appunto, dell'attualità di questa opera. Lo diceva già dieci anni fa, al momento della prima. Ora sono passati dieci anni e questa attualità è ancora più preoccupante. Il vostro film è un lavoro molto profondo sul questionamento del personaggio a proposito della guerra.

È importante ricordare che Tasso ambienta questi combattimenti tra musulmani e cristiani proprio in Palestina. La morte tragica di Clorinda avviene per mano del suo stesso amante che appartiene al campo opposto, ma secondo me l'intelligenza del Tasso risiede proprio nel fatto che lui fa di Clorinda un'eroina saracena, musulmana, che poi però scopre di esser stata battezzata. Lei lo viene a sapere proprio all'inizio del canto XII, in cui sarà uccisa, pertanto morendo chiede i sacramenti cristiani e in fin di vita si converte. L'intelligenza di Tasso è di fare di Clorinda una figura a mio avviso quasi sacra, luminosa, interreligiosa, perché al contempo musulmana e cristiana, che pone la questione della distinzione tra sé e altro, e quindi dei fondamenti non solo di quella guerra, ma di ogni guerra.

L. R.: Sì, ci sono delle "forzature" da parte di Tasso, ma come dice lei, delle forzature molto intelligenti che rendono il personaggio complesso e rappresentativo di vari conflitti interiori. Già Monteverdi, quando decise di mettere in musica questa parte della *Gerusalemme Liberata*, creando il madrigale rappresentativo *Il Combatti-*

mento di Tancredi e Clorinda, si rese conto del fatto che effettivamente Tasso non fa parlare i due protagonisti. Tasso descrive questi incontri in combattimento come un *carnage* ricercato dai due combattenti che vogliono eliminarsi a vicenda, fino al momento in cui si scorgono senza elmo e si innamorano. È molto interessante che Monteverdi, in questo progetto in cui due cantanti rappresentano i due personaggi principali, abbia introdotto un terzo personaggio, che descrive quello che sta succedendo nel duello e lo chiama Testo

.
Questo Testo è il primo materiale testuale che diventa personaggio e canta, un personaggio concettuale la cui funzione è di spiegare gli eventi in corso. Nello stesso tempo è un testo molto coinvolto nel dramma, che accelera, rallenta, si appassiona, si impaurisce di fronte alla furia distruttiva dei due personaggi, quindi è una personificazione.

Nella mia versione, al contrario, tutto si concentra sulle riflessioni di Clorinde che rimane sola in scena ed immagina quello che Tancredi potrebbe pensare, proiettando il suo panico e il suo sentimento di amore su personaggi immaginari che vivono solo nella sua voce. Anche la scena in cui Tancredi è preso prigioniero nella foresta incantata dal mago Ismenor, Clorinde va a salvarlo da questi incantesimi, perché non accetta che lui muoia così, è tutta realizzata attraverso la voce di Clorinde che evoca questi ricordi e questa tragica realtà.

G. B.:

Quando Lucia parlava del personaggio di Testo che sembra molto partecipe e che accelera o segue, mi faceva pensare che la regia cinematografica assume anche questo ruolo. La regia in questo film, pur senza parlare, dice la sua, accompagnando con il ritmo, con il tipo di immagini, con la scelta delle scene ricreate. Quindi è una sorta di commento a margine della musica. La difficoltà in questi casi è nel non illustrare, cioè non dire quello che l'opera dice già, ma di andare un po' oltre, senza uscire dal sentiero.

Per ogni film bisogna trovare un nuovo equilibrio, non è mai scontato. Nel caso di *Rivale*, la povertà di mezzi mi ha anche permesso di dare il giusto spazio alla musica. Perché il rischio, in un film musicale, è che la musica diventi illustrativa. In questo lavoro, la musica era la

colonna portante e le immagini dovevano accompagnarla, viverle accanto. E credo che in questo caso ci siamo riusciti.

K: Clorinda è un personaggio cruciale della *Gerusalemme liberata*, però lo è tra i molteplici personaggi di Tasso. Invece l'evoluzione di Danchet è di concentrarsi su Clorinda e su un suo dialogo, come dicevate perfettamente, con Tancredi, cosa che non avveniva in Tasso perché i due quasi non parlavano, si scambiavano a malapena qualche battuta.

Lei, Lucia, nella scia di Danchet opera quindi un'ulteriore focalizzazione su Clorinda, ce l'ha spiegato benissimo, e soprattutto sulla sua parola, sulla sua voce. E crea un vero e proprio monodramma in cui solo Clorinda ha voce. Ci potreste spiegare entrambi come avete potuto fare in modo che la voce di Clorinda possa rendere la presenza di tutti gli altri personaggi?

L. R.:

Ci sono tanti personaggi che parlano con Clorinde, che domina il gruppo di soldati musulmani che sono in campo aperto per difendere il loro territorio dai crociati. La sala della Staatsoper di Berlino dove abbiamo fatto la prima è una sala aperta dove l'ensemble di percussioni metalliche e gli ottoni, occupavano tutto lo spazio scenico, rappresentando le armi dei guerrieri e Clorinde rivolgendosi a loro ed incitandoli, attraversa questi spazi e reticoli creati dagli strumenti. I musicisti le rispondono spesso nascondendosi dentro il padiglione dei corni o dentro le trombe o dietro alle percussioni evocando voci lontane ed agitate dal combattimento che potrebbero essere voci che Clorinde immagina.

E Tancredi non è un personaggio ma è comunque presente perché Clorinde ne parla e lo evoca attraverso i tre episodi, le tre scene dell'azione teatrale. C'è poi la presenza di un violoncello, unico strumento ad arco, che lo rappresenta acusticamente. Il cellista suona delle sequenze melodiche che Clorinde capisce, entrando in dialogo con questa voce strumentale che il pubblico non può decodificare. In questo senso Clorinde si dimostra capace di attraversare le barriere linguistiche che dividono il linguaggio verbale da una elaborazione strumentale. Clorinde è talmente sola nella mia versione che effettivamente la prima idea della regista di Berlino era di rappresentare tutto in un ospedale psichiatrico, e fare del personaggio di Clorinde una malata mentale che inventa o riflette un vissuto drammatico. La nascita di quella psicologia francese che si percepisce già in preludio nel testo di Danchet.

Giulio ha creato la sua interpretazione filmica di questo personaggio che ho amato tantissimo perché la protagonista, la soprano taiwanese Hsiao Pei Ku, all'inizio ascolta musica in cuffia e sembra quindi ancora più isolata e autoreferenziale e sembra proiettata in un'altra realtà. Mi sono chiesta cosa potesse significare dal suo punto vista, quale era la sua interpretazione di Clorinda.

G. B.:

Le cuffie a inizio film pongono l'accento sull'atto di ascoltare. E suggeriscono anche che tutti gli avvenimenti che seguono sono forse un sogno innescato dalla musica... è un modo per portare lo spettatore dentro l'universo musicale e sonoro dell'opera, che trasporta la cantante/ascoltatrice assieme a noi. La messa in scena successiva ha un carattere onirico, che rimanda anche all'idea di un labirinto mentale in cui Clorinda si perde.

E infine, mi piaceva che l'elemento contemporaneo delle cuffie contrastasse con l'universo medioevale dell'opera. In questo modo partiamo dal nostro presente, e ci inabissiamo progressivamente nella psiche, nella storia, nel tempo e nell'astrazione. L'uso massiccio del fumo nel terzo atto serve proprio per uscire dal realismo e entrare in un mondo che potrebbe esistere solo nella mente di Clorinda.

K:

Vorrei mi parlaste dell'importanza del corpo in questo vostro lavoro, e poi anche del rapporto tra corpo e voce.

Clorinda è uno dei personaggi più misteriosi della *Gerusalemme liberata*

, fino appunto al canto XII in cui scopriamo la sua storia, ma che è precisamente il canto in cui muore. In tutto il poema lei è spesso ridotta alla sua sola armatura, ermetica, bianca, scintillante, e ai suoi fatti d'armi. Tancredi, innamorato, ne segue le apparizioni, quasi incantate, ogni volta, quasi lunari, abbagliato dal chiarore della sua corazza quanto da ogni pezzo di nudità del corpo di lei, che riesce di volta in volta a scorgere, questi pezzetti del corpo che affiorano dalla corazza, che riescono a liberarsi dalla corazza. La corazza che verrà finalmente trafitta dai colpi sferrati dallo stesso Tancredi, ignaro dell'identità del guerriero che sta combattendo.

Voi, invece, nel film, procedete all'incontrario, e questo è molto interessante. Partite, così sembra, dal corpo di Clorinda, Clorinda "nuda", Clorinda donna, per pian piano arrivare alla guerriera, farle rivestire la sua corazza, e si vede anche il momento in cui lei scopre la corazza, la tocca, la accarezza. C'è questo avvicinamento molto progressivo.

G. B.:

L'idea era di andare verso la battaglia, effettivamente. Nel contesto di economia di mezzi, ho scelto uno sviluppo lineare, poco alla volta, introducendo man mano i diversi elementi dell'armatura, dall'elmo, ai guanti, alla spada, che vengono prima "scoperti" dalla protagonista e infine indossati per la battaglia, come se Clorinda rispondesse a una chiamata, una progressiva presa di coscienza, andando verso il suo destino. Alla fine, quando muore, l'armatura viene lasciata a terra, come un involucro vuoto, il guscio che rimane dopo una metamorfosi. Il significato degli elementi dell'armatura non è univoco: l'elmo che vedi all'inizio è quello che indosserà Clorinda, ma potrebbe simboleggiare il personaggio di Tancredi quando lei lo sfiora, lo accarezza.

L.

R.:

Se posso parlare dell'aspetto fisico, della voce legata al corpo, per me questo progetto è stato molto sperimentale perché ho deciso che tutti i personaggi vivevano proprio dell'apparato vocale di questa unica voce, pensando al fatto che la voce abbia il proprio strumento innestato nel corpo e quindi inscindibile dalla storia fisica dell'interprete. Ho cercato tecniche vocali anche molto violente, per esempio ho ripreso molti effetti del beatboxing e ho lavorato molto nell'area gutturale della voce. Ogni tanto Clorinde ritrova invece la sua voce pura di vergine, di fanciulla bellissima e angelica perché volevo che fosse nell'ascolto della voce che la sua bellezza si evidenziasse al massimo.

Quando Clorinda è colpita a morte, per rappresentare il suo sangue che scorre via ho trascritto una melodia libanese che ho trovato online. Per la rappresentazione di Berlino, la cantante era Amira Elmadfa, una cantante tedesca di origine palestinese che legge benissimo la musica complessa. Quando lei ha studiato la mia trascrizione, che era molto complicata e piena di dettagli, ha trovato un modo per interpretare a livello operistico i microtoni della sua tradizione e lasciare uscire dalla sua voce il suo "sangue sonoro" originario. E in quel momento io ho pensato che veramente la partitura è un mezzo meraviglioso, una delle più grandi invenzioni dell'umanità. Questa complessa simbologia musicale è tramandabile e tutti possono interpretarla ed assorbirla secondo le proprie tradizioni.

K.: È interessante che prima ancora del corpo, nel film, scorgiamo, sentiamo la voce di Clorinda. Vediamo prima i musicisti. Lei, la sentiamo, la udiamo, ma non la vediamo. Ed è una voce che sentiamo poi sempre più man mano che il film prosegue, che l'opera prosegue, una voce di cui percepiamo le vibrazioni, la pienezza, la presenza corporea, materiale, sempre più densa, fino a un culmine, credo, con il pezzo dei Led Zeppelin, *Whole lotta love*

. Fino a quel momento avevamo il corpo di Clorinda, e lì invece sentiamo veramente la violenza nel suo corpo, che è la violenza prodotta non solo dai colpi, dalla guerra, ma anche dal sentimento amoroso. C'è questa compresenza, di due violenze. E poi dopo questo crescendo arriva un momento quasi di decadenza nella musica. Cioè il senso dell'inizio di una rovina del corpo, dopo questo culmine. Forse lo spreco assurdo di tutta questa potenza nella violenza, nella guerra.

E quindi la mia domanda è: oltre alla tecnica, alle tecniche di canto adoperate, vorrei sapere quali strategie, quali soluzioni avete pensato per esprimere in modo così sensibile la correlazione tra voce e corpo, o meglio l'incarnazione del corpo nella musica.

G. B.: Per il brano che cita i Led Zeppelin abbiamo creato in montaggio una visione psichedelica, trasformando le immagini dei guanti in un caleidoscopio.

Per quanto riguarda il corpo, è sicuramente uno dei temi che mi interessano di più. Forse all'epoca non ne ero conscio come oggi, ma ho sempre fatto film legati ad artisti che utilizzano il loro corpo in scena, un corpo che può anche avere "qualcosa di storto", a volte, ma che diventa uno strumento di potere, di affermazione di sé.

Nel caso di *Rivale*, abbiamo avuto molta fortuna con Hsiao Pei Ku, che si è rivelata un'ottima performer, oltre che una bravissima cantante. Aveva una grande presenza scenica e la capacità di improvvisare e di prestarsi a un lavoro che non era semplice. Attraverso il suo corpo abbiamo reso delle immagini che potessero accompagnare questo percorso.

L. R.: Durante la composizione cerco di costruire delle scene musicali che possano funzionare anche in assenza di realizzazione visiva, interrogandomi su che cosa nella storia della musica abbia meglio rappresentato la situazione drammaturgica che cerco di esprimere. In questo caso per esempio, come dicevi tu, ho cercato di realizzare il senso dell'aggressione fisica, studiando le sonorità estreme del rock sperimentale progressivo degli anni '70, dove il trattamento della voce è diventato sintomatico di un tentativo di evasione e denuncia. Ci sono in *Rivale* molte altre citazioni, soprattutto citazioni dal repertorio della musica antica per quello che riguarda le diverse forme di "Battaglia" musicale del periodo.

K: Questo nostro numero di K si sviluppa intorno all'idea che vi possa essere in questo personaggio di Clorinda una forza destituente. Questo è il concetto intorno al quale si organizzano tutti i nostri numeri. *Destituente* definisce qualcosa che riesca a rovesciare gli ordini esistenti, a rimettere in questione alcune certezze. Vorrei sapere se secondo voi, alla luce di questo concetto, possiamo considerare che Clorinda sia effettivamente un personaggio desti-

tuente, se voi l'avete scelto come argomento, come figura, proprio in questa prospettiva.

L. R.: La mia interpretazione è stata proprio quella di una Clorinde potenzialmente destituente, che però fallisce nella sua ricerca di dialogo e perde la speranza di una soluzione possibile al dilemma che la dilania. Come la Clorinde di Tasso, Monteverdi e Danchet, penso che l'umanità non sia ancora pronta a questa destituzione. Non c'è ancora la base per la quale si potrebbe dare luogo ad un contatto, un dialogo propositivo tra realtà culturali e religiose diverse. Nel progetto di *Rivale* c'è molta malinconia, molta nostalgia di un'armonia possibile, forse persa o forse mai raggiunta.

G. B.: Sottoscrivo.

AUTEURS

Lucia Ronchetti

Giulio Boato

Melinda Palombi