

MONTEVERDI

IL BALLO / IL COMBATTIMENTO

ANAGOOR

Il Ballo delle Ingrate et *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* sont deux œuvres de Claudio Monteverdi qui se distinguent dans l'origine moderne du ballet et de l'opéra. L'extraordinaire génie monteverdien fût de fusionner les genres de la Renaissance avec ceux de la tradition du théâtre antique, pour aboutir à un genre nouveau à travers la création musicale. C'est l'étoile sombre de la tragédie, qui, après la longue hibernation médiévale, déploie sa terrible lumière sur la renaissance théâtrale. Cependant, au regard des codes antiques, les formes de représentation sont nouvelles, inédites, les genres hybrides, et pour ainsi dire *borderline*.

En quoi consistait la représentation dansée célébrée devant le couple de jeunes mariés du duché de Mantoue, pour laquelle la première œuvre de ce diptyque a été composée?

Sous quelle forme et puissance cette représentation théâtrale s'est-elle produite devant les yeux des participants, lors des fêtes des Mocenigo à Venise au cours du carnaval de 1624, pour lequel *Il Combattimento* a été conçu?

Il ne subsiste en effet plus aucune trace de la chorégraphie et la mise en scène a été perdue, mais il reste, dans la tragédie musicale de Monteverdi, l'histoire d'une femme condamnée à l'enfer de l'obéissance et au prix du sang.

Devant l'impossibilité de récupérer les formes perdues de ces deux *événements performatifs* du début du XVIIème siècle, la compagnie Anagoor va s'inspirer de leurs natures originales pour les reproduire sur scène.

Le fantôme de la danse et le fantôme du combat sont le centre, le sujet et la forme d'une grande installation vidéo qui devient un contrepoint à la musique.

MONTEVERDI

IL BALLO / IL COMBATTIMENTO

ANAGOOR

IL BALLO DELLE INGRATE
IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA
de CLAUDIO MONTEVERDI

Projet artistique ANAGOOR
Mise en scène, vidéo, scènes, costumes SIMONE DERAÏ
Assistants à la mise en scène MARCO MENEGONI, MONICA TONIETTO
Assistant scénographe FREDDY MASON
Vidéo concept, mise en scène, montage SIMONE DERAÏ
Direction de la photographie GIULIO FAVOTTO
Consultants pour le mouvement LAURA MORO, PIERO RAMELLA
Consultant pour l'escrime GIUSEPPE TAGLIARIOL

avec en vidéo
IOHANNA BENVENGA
FEROLE STEBANE DONGMO NOUMEDEM
ROBERTO LAI
LAURA MORO
PIERRE NICOLI
PIERO RAMELLA
ARIANA ROSSETTO
ANNA SAMARIA
ANNA TROTTER
MARIAGIOIA UBALDI
GIULIA VIDALE
GIOIA ZANARELLA

Direction musicale FRANCESCO CORTI
Exécution musicale ORCHESTRA IL POMO D'ORO

Lumières FIAMMETTA BALDISERRI

Direction technique Théâtre Ponchielli PAOLO CHIAPPANI
Assistant de production ANNALISA GRISI
Art manager MICHELE MELE
Relation avec la presse et communication ROSALBA RUGGERI

IL BALLO DELLE INGRATE

«*On installe d'abord une scène dont la perspective forme la bouche de l'Enfer* ». C'est par ce préambule qu'est décrite la scène du *Ballo* composé pour le mariage de la très jeune Marguerite de Savoie, fille du duc Charles Emmanuel Ier, avec Francesco Gonzaga, descendant des Grands Seigneurs de Mantoue, au printemps 1608.

Cette *mascarade*, un madrigal en style représentatif, composée pour cette occasion par Claudio Monteverdi sur un livret d'Ottavio Rinuccini, faisait partie des nombreux spectacles comprenant des manèges, des parades, des comédies et de somptueux intermèdes mis en scène pour les célébrations organisées sur les berges du Mincio à la cour de Mantoue.

Il ne reste pas de mémoire de la chorégraphie en elle-même, et on ne peut dire avec certitude si elle s'inspire du *ballet de cour* à la française ou de la tradition italienne avec des accents grecs à l'ancienne. Ce dont nous sommes sûrs, c'est qu'une foule de danseurs descendait de la scène pour aller dans la salle, conduite par le duc Vincenzo lui-même et son fils Francesco. Un cortège de femmes, condamnées en Enfer pour ne pas avoir obéi à l'amour et conduit par le beau-père et le mari, se dirigeait en dansant vers la jeune Marguerite de Savoie, tandis que les divinités de l'Amour et de la Mort, par de longs récits, avertissaient les femmes présentes à la fête – en premier lieu la mariée de moins de vingt ans - de renoncer à l'orgueil et de céder au mariage.

«... *une fois le bal fini, elles retournent en Enfer, de la même manière qu'elles en sont sorties, sous des lamentations; une seule d'entre elles reste sur scène, entame une lamentation, puis entre en Enfer. Au lever du rideau, on entendra une symphonie* ». Par cette légende scénique lapidaire, Monteverdi a scellé le vrai sens de l'œuvre.

Pour le rendu scénique de l'œuvre, Anagor conçoit une vidéo sur toile de fond qui reflète les noces de Mantoue. Non pas la perspective de la table des jeunes mariés vers la représentation de la bouche de l'Hadès, mais un point de vue miroir : de la fiction scénique vers le véritable enfer. Un long mouvement de caméra, sur la même durée du concert, se rapproche de la table de la fête au centre de laquelle la jeune mariée reste pétrifiée. Entre architectures réelles et en *trompe-l'œil*, se succèdent les mouvements très lents du tourbillon festif et violent qui entoure Marguerite de Savoie. L'avancée inexorable de la caméra vers le visage de la jeune femme, alors que toute autre forme de mouvement est suspendue dans le lent écoulement du *slow motion*, contribue à faire de ce chapitre du diptyque un discours chorégraphique à tous égards. Un seul, lent pas de danse vers l'enfer.

IL COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA

Le poème *Jérusalem* du Tasso était destiné à devenir un grand succès. On ne sait pas dans quelle mesure les souvenirs de Rousseau à propos des gondoliers vénitiens récitant des strophes de ce poème, ou ceux de Foscolo, écrivant le retour de labeur des forçats de Livourne chantant les litanies des croisés extraites du chant XI, sont véridiques. Mais il est certain que ce sont des confirmations épisodiques d'une diffusion de ce poème au sein des classes sociales habituellement peu touchées par la production poétique. Les « histoires » du Tasso, d'ailleurs, pouvaient aussi être lues indirectement dans la tradition picturale, qui a puisé à pleines mains à la source du poème (sans oublier les fresques du Tintoret ou de Tiepolo, on peut dire que toute l'Italie est marquée par des tableaux, des retables et des fresques d'inspiration tassesque).

Et la musique ne pouvait manquer de participer largement à la diffusion de cette poésie du Tasso. *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* de Claudio Monteverdi est le premier exemple le plus remarquable et le plus significatif d'une longue lignée de chefs-d'œuvre musicaux inspirés de la légende de la *Jérusalem délivrée*.

Une fois de plus, à travers la *mise en scène* de ce *Combattimento*, Anagor affronte une autre des pierres angulaires sur lesquelles repose le système culturel de l'Occident. L'époque du Tasso (empreinte de la tradition tragique et épique classique – Homère, Euripide, Virgile, Ovide...) renferme et en même temps révèle une série de questions cruciales, voire problématiques, sur l'identité européenne, la ferveur religieuse, l'utilisation abusive de l'idéal chrétien, les élans de conquête, l'amour et les questions de genre, l'incapacité de reconnaître et d'accueillir l'autre, le sacrifice de la jeunesse.

Le com-battimento des deux paladins, en ce sens, devient paradigmatique d'un affrontement (de l'amour et de la haine) qui va au-delà du choc des civilisations, mais entremêle inextricablement les conflits d'identités. Un com-battimento interne, une rivalité non résolue et violente, dans l'idée que l'Europe se fait d'elle-même.

La force équestre, le choc et les éclats métalliques des armes, la poussière et la blessure, la fuite des énergies vitales par le jaillissement du sang qui imprègne la terre, à l'instar de l'eau baptismale glissant entre les doigts de Tancredi lors de sa course pour la verser sur le front de Clorinda ; tout ceci est déjà présent dans la poésie du Tasso et dans la musique de Monteverdi, ici, retraduit par un épisode cinématographique dans lequel deux jeunes gens, à l'intérieur d'un gymnase d'escrime contemporain, s'affrontent dans une escalade dépassant le sport. La reconnaissance inattendue du visage de la jeune femme sous le casque d'escrime, à la fin du madrigal, appelle à des questions sur l'identité masculine et le lexique même de la violence.