

Alice Bonandini

Recitare le Troiane, riscrivere le Troiane
Dialogo con Angela Demattè

Abstract

After first debuting as an actress and playing Andromache in Syracuse (*The Trojan Women*, 2006), Angela Demattè turned to playwriting and in 2020 produced a stage adaptation of the same *Trojan Women*. Her approach to Greek tragedy is shaped by the interplay of these perspectives, which forms the focus of this dialogue.

Angela Demattè è approdata alla professione di drammaturga dopo aver esordito come attrice e dopo essere stata Andromaca a Siracusa nelle *Troiane* (2006). Il suo sguardo sulla tragedia greca – e in particolare sulle stesse *Troiane*, di cui ha curato un adattamento per la scena nel 2020 – risente quindi di questa doppia prospettiva, a partire dalla quale si è sviluppato questo dialogo.

Angela Demattè si è diplomata nel 2005 all'Accademia dei Filodrammatici e ha approfondito i suoi strumenti attoriali con Lucilla Morlacchi. Dopo aver lavorato come attrice, ha esordito come autrice teatrale nel 2009, con “Avevo un bel pallone rosso” (Premio Riccione; Premio Golden Graal), dedicato alla figura della brigatista Mara Cagol. Successivamente ha vinto altri premi importanti, come il Premio Palmarès du théâtre nel 2013, il Premio Scenari nel 2015, il Premio Le Maschere del Teatro nel 2024.

Nella sua carriera si è misurata più volte con le protagoniste del mito classico: del 2015 è il monologo, scritto per Elisabetta Pozzi, “Clitennestra o la morte della tragedia” (Teatro Due di Parma); del 2017 “Ifigenia, liberata” (LAC Lugano - Piccolo Teatro Milano), entrambi con la collaborazione registica di Carmelo Rifici; del 2024 l'adattamento, insieme a Serena Sinigaglia, di *Elettra* di Hugo von Hoffmannsthal (Teatro Stabile del Veneto).

È però nel caso delle *Troiane* che lo sguardo di Angela Demattè ha caratteristiche uniche, dal momento che ha affrontato quest'opera da due punti di vista diversi, come attrice e come drammaturga: se nel 2006 è stata Andromaca a Siracusa, per la regia di Mario Gas e la traduzione di Laura Pepe, nel 2020 ha adattato il testo di Euripide per una produzione del Centro Teatrale Bresciano, con la regia di Andrea Chiodi.

Ne abbiamo discusso con lei a margine della masterclass “Mettere in scena, riscrivere (e recitare)”, che si è tenuta a Trento il 17 e 18 marzo 2025 nell'ambito del progetto “Dialogue in the Classical Age between Scene and Literature: Forms, History, Echoes, Reception” (PRIN 2022).

Sei ritornata sulle *Troiane* a distanza di quasi quindici anni, con un ruolo differente: dopo aver dato la voce ad Andromaca come attrice nel 2006, nel 2020, in piena emergenza pandemica, ne hai scritto le parole. Il tempo trascorso – durante il quale, tra l’altro, sono nati i tuoi figli – e la differente prospettiva hanno cambiato il tuo punto di vista sul testo di Euripide?

Sicuramente. Quando ho recitato la parte di Andromaca a Siracusa ero una giovane ragazza di 26 anni, molto più preoccupata della sua prestazione attoriale che dei contenuti profondi del testo. Soprattutto non ero ancora diventata madre. *Troiane* è un testo di “madri”.

L’esperienza della maternità mi ha insegnato tutto. Penso, talvolta, di non essere molto brava ad immedesimarmi in situazioni che non ho vissuto. Ma quando le ho vissute, mi incidono e mi cambiano totalmente. Così è stata l’esperienza della maternità, che mi ha permesso di lavorare in modo profondo su questo testo. Prima sarei stata totalmente inadatta.

Troiane è un testo di donne che devono accudire altre donne ma che da nessuno sono accudite. Il dialogo tra Ecuba e Andromaca risente molto di questo mancato accudimento, di questa disperazione. Altre cose di questo scambio ho capito meglio (o forse ho accettato) crescendo: nella disperazione, tra Andromaca ed Ecuba germina anche l’invidia.

Nel monologo successivo di Andromaca si gioca certamente un senso profondo di ingiustizia: io che sono stata corretta e morale, perché vengo punita così? Ma si sente anche il suo far parte di una classe privilegiata, viziata, che non ha visto, fino a quel momento, le tragedie del mondo.

Questo è accaduto a noi in pandemia: mai ci aveva toccato la tragedia, mai ci eravamo confrontati così da vicino con essa. C’è poi un altro elemento che è emerso durante la fase pandemica: mai avevamo capito quanto la letteratura e la poesia fossero importanti per elaborare qualcosa di assurdo, di mai sperimentato. Perciò, nel nostro adattamento del 2020, abbiamo scelto di inserire dei “resti” di parole, presi da quelle poesie, quasi forzandoli a darci senso. Un pezzo fra tutti di Quasimodo:

E come potevamo noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull’erba dura di ghiaccio al lamento
d’agnello dei fanciulli
all’urlo nero della madre che andava
incontro al figlio...

Le tue drammaturgie sono sempre concepite in strettissimo rapporto con una precisa idea registica. In che modo il setting ha influito sul tuo adattamento del testo, anche pensando alla differente dimensione spaziale che hai sperimentato a Siracusa?

La tragedia greca è stata scritta come partitura di un rituale da collocarsi nello spazio immenso e sacro del teatro greco. Farla in un teatro borghese, pensato per un'altra comunità, un'altra dimensione rituale, un altro linguaggio teatrale è tutt'altra cosa. Eppure nel 2020 vivevamo una condizione particolare: il contesto mondiale in cui stavamo vivendo era "tragico" e misterioso, dunque bisognoso di una risposta rituale. I teatri si erano svuotati durante la pandemia. Quando li abbiamo riabitati tutti noi artisti li abbiamo sentiti più "antichi", si erano come riappropriati della loro antica genetica.

In quel periodo, poi, feci una ricerca – confluita nel documentario *Un rito di passaggio*, prodotto dal LAC di Lugano, molto artigianale, per forza costruito con materiale raccolto su Zoom – sulle conseguenze della mancanza di rituali funebri: durante la pandemia moltissime persone non hanno salutato i propri cari, non hanno potuto compiere rituali né religiosi né laici. Ciò le ha devastate, le ha fatte sentire in colpa loro malgrado. Certamente questo mio lavoro di ricerca ha influito sull'adattamento di *Troiane*: in esso sono confluite la rabbia verso le responsabilità del caos vissuto (responsabilità dell'uomo e degli dèi anche!), ma anche la compassione verso tutti noi, il bisogno di far rispecchiare una comunità sbandata e sofferente. Per questo abbiamo inserito parole diverse, poesie ma anche pezzi di cronaca, venuti dai nostri ricordi collettivi: parole talvolta caotiche e ripetute perché tutti insieme potessimo riconoscerci. Certamente eravamo persi, tristi e rabbiosi, eravamo nel caos. Bisognava dirselo per poterne uscire insieme.

Le due *Troiane* sono molto diverse sul piano della resa scenica. Se la scenografia di Antonio Belart, come spesso accade a Siracusa, appariva sospesa in una evocativa dimensione atemporale, con oggetti scenici di forte impatto simbolico, nelle *Troiane* del 2020 avete scelto di puntare sul registro della contemporaneità – o, meglio, dell'attualità – con una scena di interno popolata di oggetti quotidiani familiari all'esperienza del pubblico, che raddoppiava lo stesso spazio domestico nel quale in quei mesi di confinamento tutti noi ci eravamo abituati a muoverci.

L'idea scenica va sempre di pari passi con l'idea drammaturgica. I due piani si contaminano perché, se concepiamo la drammaturgia come un'architettura – ogni drammaturga/o è un Dedalo, insieme al/alla regista – è inevitabile che anche scena, costumi e direzione degli attori debbano partecipare a costruire quell'architettura. Perciò

abbiamo lavorato insieme – regista e drammaturga e tutti i collaboratori – per costruire il labirinto in cui lo spettatore potesse entrare. Un labirinto dove il mostro (la nostra paura, il nostro nero) fosse vicino e temibile. A cosa serve un racconto se non per attraversare la paura? Perché mettere in scena una tragedia greca – che per sua natura è politica – se non le avessimo dato una funzione fortemente e chiaramente comunitaria?

La gente a cui parlavamo (noi stessi anche) aveva vissuto momenti in cui non sapeva se fosse giusto vaccinarsi il sangue e l'animo per sopravvivere (al prezzo di cedere parte della propria sovranità), non sapeva se abbracciare o non abbracciare un figlio contagiato, se portare un vecchio genitore al Pronto Soccorso o vederselo morire davanti, senza respiro. Avevamo attraversato una tragedia vera, ma dentro le case, collegati via Zoom e guardando il numero dei morti al telegiornale.

Per questo Troia nell'idea di Andrea Chiodi è diventata un appartamento: non si poteva che ambientare la tragedia nella nostra casa, il nostro spazio interiore, devastato dalla situazione caotica che stavamo vivendo.

A proposito della diversa spazialità che caratterizza le due versioni, colpiscono le modalità dell'ingresso di Andromaca: a Siracusa, entravi in scena su un camion scoperto spinto da soldati con l'elmetto, rilettura attualizzante del "carro straniero" a cui il coro dedica una lunga didascalia scenica ai vv. 568-76. Nella versione del 2020, Andromaca recita su un letto. Come incide un simile cambiamento sulla caratterizzazione del personaggio?

Certamente il regista decide di dare una visione allo spettatore: in un caso siamo in un luogo pubblico, aperto, nell'altro in uno spazio intimo, borghese. La figura è forse, nel secondo caso, resa più "casalinga", chiusa dentro un universo domestico. Devo dire che, però, il testo stesso ci racconta di una donna molto legata alla casa – in un certo senso, diremmo oggi, molto "borghese". Con tutti i limiti di questa mentalità.

Euripide ci propone, nella scena di Andromaca, uno strappo devastante e così doloroso da essere universale e immenso. Le parole e la messinscena lo rappresentano come possono, ma sono insufficienti: in quel momento la tragedia non avviene solo lì, si proietta e allo stesso tempo attinge da un abisso fondo, una ferita sanguinante che viene dall'origine del mondo. Perciò mi viene da dire che l'attrice che lo interpreta deve andare dentro quell'abisso: questo è il suo difficile compito e mai riuscirà a compierlo fino in fondo. In quel momento, che ci si trovi in un'arena o su un letto, cambia poco. Lo spazio interiore di tutti si dilata.

Poi ci sono gli strumenti tecnici del mestiere – corpo e voce – che vanno usati diversamente nelle due situazioni. Ma questo è poco interessante da raccontare qui. Sono cose da vedere in atto, che l'attrice pratica e capisce durante le prove.

Una scelta drammaturgica e registica che influisce sulla connotazione patetica di una tragedia è la gestione dei bambini presenti in scena. Per quanto riguarda l'Astianatte delle *Troiane*, quando hai recitato a Siracusa sei dovuta entrare in relazione con un bambino già grande, mentre nel 2020 tu e Andrea Chiodi avete optato per un neonato, rappresentato da una bambola.

Il testo presenta un bambino inconsapevole, molto piccolo. Era difficile per me avere a che fare con un bambino grande, che capiva quello che stavo dicendo. Ed era anche estremamente doloroso.

Veniamo al tuo specifico ruolo di drammaturga. Anche pensando alla tua doppia esperienza, quali sono le difficoltà e le risorse quando si traduce il testo di Euripide in un copione che deve reggere la prova della scena? Quale è stato il tuo approccio al testo greco e come ti sei misurata con le traduzioni esistenti e con le precedenti messe in scena? C'è qualche riscrittura moderna che è stata per te fonte di ispirazione?

Quando adatto o traduco un testo classico, mi confronto con molte traduzioni, almeno quattro o cinque. Poi, insieme al regista, dobbiamo capire quale chiave vogliamo dare, cosa ci interessa rilevare del testo che abbiamo davanti. Dobbiamo capire anche che attori/attrici abbiamo in scena. Se sono attrici/attori che conoscono bene la tragedia, come Elisabetta Pozzi nel caso delle *Troiane*, è molto interessante e importante ascoltare i loro desideri, soprattutto sulla lingua e sulla chiave da dare al testo. La grandezza di lavorare sui classici è che sono stratificati, possono essere interpretati e letti in molti modi diversi. Poi ovviamente, molto spesso, i personaggi parlano linguaggi diversi, che è interessante individuare. Per questo mi aiutano le traduzioni, nelle quali cerco indizi per capire meglio e per non prendere abbagli, per avvicinarmi il più possibile all'autore che stiamo adattando.

“Tradurre” nel contemporaneo significa anche “tradire”, talvolta. Non siamo solo adattatori o artigiani, siamo anche artisti chiamati dai produttori e dal pubblico a raccontare una visione del mondo. Le traduzioni che mi hanno più “liberata” sono state quelle di Sanguineti e di Sartre, l'una molto fedele ma con una lingua molto personale, l'altra legata a un momento storico preciso, eppure plausibile.

Pensando in particolare al personaggio di Andromaca, in che modo l'averne vestito i panni come attrice ha influito sulla caratterizzazione che hai dato al personaggio?

Diciamo che avere la possibilità di tradurre il personaggio con le mie parole – e dunque il mio pensiero e il mio vissuto – è stato molto appassionante, mi sono sentita molto privilegiata. Spesso scrivo pensando di recitare io quella parte, perché ciò mi dà gusto. Mi dà ancora più gusto sentirla poi recitata da un'attrice più brava di me.

Una questione centrale nella resa drammaturgica del teatro greco è senz'altro il coro, che se da un lato rappresenta l'elemento più caratteristico del dramma attico, dall'altro pone notevoli problemi di adattamento alle forme e agli spazi del teatro moderno, imponendo una continua scelta tra *domestication* e *foreignization*, per dirla con Venuti, ovvero tra l'adattamento a forme espressive più vicine all'esperienza moderna, con esiti spesso minimalisti, e il mantenimento di strutture coreutiche e musicali stranianti: una scelta che chiama in causa anche la questione della dicibilità, o *speakability*. Le *Troiane* del 2020, nelle quali – in un momento in cui anche a teatro vigevano regole strettissime sul distanziamento – il coro non compariva sul palco, ma in collegamento Zoom, hanno rappresentato una soluzione originale a questo problema.

Certamente l'uso di Zoom è stata una soluzione registica originale e pratica per risolvere certi problemi concreti dati dal momento, ma è stata soprattutto una soluzione pensata coerentemente all'idea architettonica complessiva dello spettacolo. Come dicevo prima: volevamo che tutti si rispecchiassero, rivivessero e cominciassero così ad accettare e digerire l'incubo vissuto.

Adattare il teatro antico per la scena significa anche stabilire cosa, nella rete fittissima dei riferimenti culturali presenti nell'originale, debba risultare comprensibile al pubblico contemporaneo: come ebbe a dire Edoardo Sanguineti, le “note a pie’ di anfiteatro” non esistono.

Questo è un grandissimo tema. Vale anche, in ogni modo, per la scrittura di un testo originale. Oggi abbiamo davanti un pubblico molto variegato, con estrazioni culturali molto diverse. Non sappiamo quali siano le conoscenze di base di chi abbiamo davanti. Per Euripide era molto diverso: si trovava a riscrivere la sua versione, la sua visione di una storia mitica, partendo da un repertorio che tutti conoscevano.

Noi facciamo una cosa simile con il suo testo, ma non tutti lo conoscono. Si rischia perciò, talvolta, di essere didascalici per qualcuno e criptici per qualcun altro. Credo sia un problema che non ha soluzione definitiva. Credo però che non si possa avere una pretesa di comprensibilità assoluta. Possiamo schiudere alcuni punti che ci sembrano veramente troppo elitari, ma per il resto sarebbe come, davanti ad un quadro

di Caravaggio, dover spiegare chi è la Madonna o chi è quell'uomo sulla croce: dobbiamo sperare che ci sia un alfabeto comune. Ci auguriamo che, se uno spettatore viene a vedere *Troiane*, abbia una minima idea di chi sia Ecuba, per esempio. Ma mi contraddico subito dicendo che forse non è strettamente necessario. La cosa veramente necessaria è la disponibilità dello spettatore (e la serietà dell'artista).

Quando entra Cassandra con le fiaccole, per esempio, possiamo rassegnarci al fatto che non tutto il pubblico conosca il ruolo sacro della fanciulla. Ma la potenza evocativa della scena stessa supplisce a questa informazione mancata. Anzi, talvolta potrebbe far nascere curiosità, destare stupore. Come tanti artisti teatrali hanno detto, lo spettacolo avviene dentro lo spettatore, il quale interpreta i segni in modo misterioso e secondo il suo vissuto. Ciò è appassionante ed è il motivo stesso per cui si lasciano dei segni ambigui, complessi, non lineari sia nel testo che nella messinscena.

Si ha a volte la pretesa, a teatro, di capire tutto: ma questo atteggiamento può ostacolare la comunicazione. Se ci pensiamo, spesso ci emozioniamo per qualcosa che non capiamo fino in fondo, quando ci lasciamo attraversare da qualcosa di sconosciuto. Nell'arte figurativa ciò è più chiaro. A teatro è un concetto che non sempre si riesce a trasmettere, ma che deriva dalla sua storia e dalla sua funzione comunque rituale, politica e popolare.

Con questo non voglio scusare gli artisti che lasciano dei segni indefiniti o criptici solo per il gusto di farlo. L'artista deve essere consapevole di quello che sta facendo, non sul piano della logica, ma come necessità profonda.

Parlando del tuo lavoro di drammaturga, hai fatto ricorso all'idea di "schiudere" un testo. Puoi spiegarci cosa intendi?

Continuando la riflessione della domanda precedente: penso che un testo classico vada minimamente schiuso, cioè vadano mostrate agli spettatori alcune chiavi per accedervi. In modo un po' semplificatorio direi che va mostrato al pubblico che un testo non è solo "letteratura", o anticaglia museale, ma è vita vibrante, sono riflessioni profonde sull'uomo, traguardi di pensiero di una certa epoca che sono stati condensati e giocati dall'autore in una situazione scenica geniale. Dico "geniale" perché quando un testo arriva a diventare un classico c'è per forza del genio. Questo non vuol dire che l'autore voglia dare un messaggio, ma che sta giocando dei dilemmi, ci sta mostrando ciò che si nasconde nei meccanismi umani.

Parlo spesso di 'dilemmi' e contrappongo questa parola a 'messaggi' perché penso fortemente che il teatro non sia un luogo di messaggi chiari e lineari. È un luogo dove uomini e donne dovrebbero avere una coscienza precisa: l'unica via per placare la violenza e la paura è quella di sopportare la nostra condizione umana, fatta di posizioni

diverse, ognuna con le sue ragioni, spesso complesse e dolorose. In teatro possiamo cioè ritrovarci miseri, colpevoli, immedesimarci nei buoni e nei cattivi e perciò sentirci uniti nella nostra fragilità e dunque capaci di supportare una speranza di cambiamento.

I classici, come tutti i grandi racconti, ci permettono di giocare questo. Si tratta di fare in modo che queste scoperte arrivino al pubblico e dunque di lavorare per far sì che si schiudano.

Nelle tue *Note di drammaturgia* alle *Troiane* scrivevi: “c’è qualcosa di nascosto da trovare in quei resti di parole sacre che Ecuba pronuncia”. Le hai infine trovate, quelle parole nascoste?

Ho trovato che le cose nascoste sono molteplici e sempre nuove. Si tratta di ritornarvi sempre e periodicamente, nello stare in compagnia di grandi menti, grandi parole, grandi umanità. Bisogna sentirsene degni, ritrovare la regalità dell’essere umani, far lavorare le scoperte dentro di sé, non avendo paura dell’emozione che si sente, che sia di rabbia o di tenerezza.

Euripide, *Troiane* (2020)

adattamento e traduzione: Angela Demattè

regia: Andrea Chiodi

con Elisabetta Pozzi (Ecuba), Graziano Piazza (Taltibio), Federica Fracassi (Cassandra), Francesca Porrini (Andromaca), Alessia Spinelli (Elena)

scene: Matteo Patrucco

costumi: Ilaria Ariemme

luci: Cesare Agoni

musiche: Daniele D’Angelo

produzione: Centro Teatrale Bresciano

dossier informativo: www.centroteatralebresciano.it/spettacoli/2020/troiane