

Medea di Lars von Trier – 1988: la dialettica degli opposti*

Basing on a screenplay by Carl Theodor Dreyer, who also draws inspiration from Euripide's *Medea*, Lars von Trier stages a personal view of this same tragedy, setting it in a dark and cold North. Using a wise game of contrasts, water (Medea) and ground (Jason), open spaces and closed environments, landscapes and breathless close-ups, the Danish director presents Medea as a real tragic heroin. The *fil rouge* of the whole plot is water, conceived as a symbol of the unconscious; it is water that, from the opening credits on, seeks to drive the audience into a kind of dreamlike and floating state, without even mitigating the rawness and tragicalness of the portrayed events.

La figura di Medea, da sempre oggetto di interesse da parte di studiosi e letterati, assume nel '900 un particolare rilievo, anche grazie all'influenza di nuove scienze che reinterpretano l'antico, come l'antropologia e la psicanalisi e di altri generi artistici, come il cinema.

Alla natura propria del mito, che permette di estrapolare temi differenti, che a loro volta innescano diversi nuclei semantici, non fa eccezione la vicenda di Medea: eros, magia e barbarie, tutte forme di alterità, sono i tre nuclei tematici basilari di questo mito, che si sono alternati nella storia della sua ricezione.

Gli autori del '900, nel trattare il mito di Medea, spesso sono ricorsi a quella tecnica ipertestuale che Genette definisce «trasformazione eterodiegetica», che consiste nel fornire un'ambientazione in una cornice spazio-temporale differente dall'originale,

* Il testo di seguito riportato era integrato da immagini e sequenze del film che davano completezza al discorso e ne favorivano la comprensione. Per ovvie ragioni, in questa sede non è possibile riprodurre i filmati. Mi auguro, tuttavia, che l'inserimento di alcune fotografie possa essere d'aiuto al lettore per calarsi nel mondo che Lars von Trier ha creato intorno a Medea. Tutte le immagini sono state selezionate dalla pellicola originale.

utilizzata soprattutto in campo cinematografico¹, proprio come ha fatto Lars von Trier. Alcuni autori, perlopiù anteriori al '900, sul modello di Seneca, hanno tratteggiato una Medea invasa dal *furor*, demonica e “fattucchiera”, puntando l'attenzione sull'aspetto magico della vicenda, peraltro poco evidenziato da Euripide; altri, invece, sottolineando il lato “barbaro” del personaggio, hanno dato all'opera un taglio antropologico e politico, rappresentando lo scontro fra barbaro e civilizzato, fra terzo mondo e capitalismo, fra maschile e femminile, fra etnocentrismo e relativismo



culturale e anche, come Pasolini, psicanalitico (Pasolini, *Medea* – 1969); altri, ancora, hanno tentato di alleggerire la responsabilità della protagonista, facendole compiere l'assassinio dei figli per difenderli da peggior morte per mano dei nemici, trasformando quindi l'efferato gesto in atto di protezione e amore (Corrado Alvaro, *La lunga notte di Medea* – 1949). In una delle più moderne rivisitazioni del mito, quella di Christa Wolf (*Medea, voci* – 1996), i figli sono uccisi dai Corinzi e Medea viene completamente scagionata², anzi, risulta ella stessa vittima dell'ordine sociale in cui prevale la ferocia di una cultura patriarcale.

Distaccandosi completamente dai classici temi dibattuti da critica e letteratura, Lars von Trier, eccentrico e controverso regista danese, nel 1988 realizza *Medea*³, basata su una sceneggiatura del 1965 mai messa in pellicola di Carl Theodor Dreyer, altro grande regista scandinavo, che a sua volta, ispirandosi fedelmente al testo euripideo, aveva concepito un'opera dal taglio decisamente classico. Lars von Trier fornisce un'interpretazione del tutto particolare, come peraltro egli stesso afferma nei titoli di testa del film:

Questo non è un tentativo
di girare il suo film,
ma con il dovuto rispetto,
è una personale interpretazione

¹ Esempio recente e molto significativo di trasformazione eterodiegetica viene offerto dal regista messicano Arturo Ripstein che nel 2001 ha girato il film *Así es la vida*, ambientato ai nostri giorni nei bassifondi di Città del Messico. Pur cambiando i nomi dei personaggi e il contesto storico-culturale, le dinamiche narrative e i messaggi del testo rimangono gli stessi della *Medea* euripidea.

² Come attestato da alcune fonti preeuripidee, ricordate da Apollodoro, *Biblioteca* I 9 e Pausania II 3, 6-7.

³ Il film è stato realizzato per la televisione danese e mai doppiato in altre lingue.

e un omaggio all'autore.
(Lars Von Trier)

La fotografia sgranata, il color seppia delle immagini⁴, l'uso frequente della camera a mano sono precise scelte registiche⁵.

A differenza di Dreyer che aveva immaginato un coro, un'ambientazione nelle solari campagne della Grecia e l'uccisione dei figli con una pozione dolce avvelenata, Lars von Trier ambienta la sua *Medea* nelle fredde e desolate lande dello Jütland,



regione della Danimarca, fra paesaggi nebbiosi, deserti, sconfinati e disabitati, in un ipotetico medioevo nordico, che conferisce alla narrazione una



dimensione di atemporalità.



Gli elementi naturali, l'acqua, il vento, le maree, gli arcobaleni e la

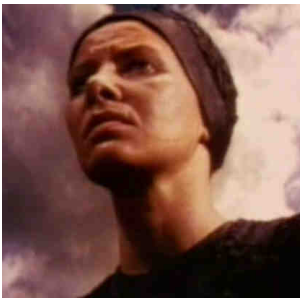
pioggia, la nebbia, le onde e le nuvole, sempre presenti e in perenne agitazione, rappresentano una sorta di "coro", che, testimone degli eventi, alza o abbassa il livello di tensione di ogni singola sequenza.

⁴ Attraverso l'utilizzo delle retroproiezioni, tecnicamente *chroma key*, il regista ottiene l'attenuazione della gamma dei colori, fornendo immagini decolorate e, in certe inquadrature, addirittura monocromatiche.

⁵ Le modalità e la tecnica utilizzate per girare la pellicola sono un'anticipazione di quello che sarà "Dogma '95", collettivo di registi fondato a Copenhagen per l'appunto nel 1995, con lo scopo di contrastare il cinema dell'epoca troppo individualistico e commerciale. Con la redazione del "Voto di castità" i registi aderenti stabiliscono una sorta di decalogo recante le regole tecniche da seguire per girare un film; sono tutte indicazioni che tendono al minimalismo, come l'utilizzo della sola luce naturale, il suono in presa diretta, la telecamera a mano, etc.



Lars von Trier propone una Medea «metafisica»⁶, completamente isolata e predestinata, paradigma dell'essenza tragica, che si muove sullo schermo con gesti misurati, lenti e rituali. Non siamo più di fronte a una narrazione costituita da personaggi ed eventi che si intrecciano, ma assistiamo al lento e inevitabile cammino interiore di una donna verso il suo destino tragico, tema tanto caro al regista danese, vissuto dalle protagoniste di altri suoi film, come Bess in *Le onde del destino* (1996), Selma in *Dancer in the dark* (2000), Grace in *Dogville* (2004), affrontato con tutta la consapevolezza e accettazione tipica dei personaggi tragici della classicità. Infatti, tutta l'opera del regista è caratterizzata da una visione del mondo vissuto come un inferno in terra.



Il resto è sfondo su cui scorrono le immagini di una Medea vestita di nero spesso ripresa dal basso o in primissimo piano, dai contorni nitidi e decisi, rinchiusa in abiti aderenti al corpo e con i capelli avvolti da una sorta di turbante, quasi a voler costringere tutta la tragicità del personaggio nell'involucro del suo corpo, senza creare "sbavature".

L'isolamento e la tragicità della protagonista vengono percepiti fin dalla prima immagine del film che rappresenta Medea sdraiata nell'acqua del mare, immagine che si dissolve in una vorticoso spirale con ripresa dall'alto, quasi a preannunciare la circolarità e l'ineluttabilità degli eventi che stanno per accadere (sequenza 0:37/0:58).

Una recitazione scarna ed essenziale, dai toni sussurrati e intimi non disturba mai lo scorrere degli eventi. Un significativo esempio di essenzialità è costituito dal brano in cui Medea riflette sulla condizione della donna, citazione diretta del testo di Euripide⁷. Attraverso brevi e pacate frasi la protagonista del film riesce a trasmettere

⁶ FUSILLO (2009), nel suo saggio *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, nel *Libretto di presentazione del XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche*, I.N.D.A., la definisce «forse la più bella del '900».

⁷ Eur. *Med.* 228-66: «Di tutte le creature che hanno anima e cervello, noi donne siamo le più infelici; per prima cosa dobbiamo, a peso d'oro, comperarci un marito, che diventa padrone del

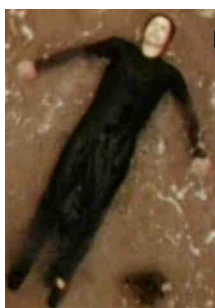
concetti profondi e ineludibili sulla sorte cui ogni donna è destinata (sequenza 18:30/20:00).

Magari fossi morta!
La morte porterebbe pace.
La mia vita è vuota come questo letto... che dividevamo quando gli ero ancora
utile.
Era tutto per me.
Perché una donna deve sopportare tanto?
Così silenziosamente sottomessa nel corpo e nelle azioni?
Quali diritti ha una donna?
Se un uomo si annoia può cercare nuovi amici.
Lei non ha che lui. Lui dice che lei gode di sicurezza, mentre lui è sul campo di
battaglia
Preferirei sanguinare dietro uno scudo che partorire i figli di un uomo.
Sei una straniera qui, come me: ma tu hai me.
Io non ho più l'uomo che ho aiutato. Ero solo la sua preda. Vorrei tornare indietro. Mi
manca la mia terra natale. Mi manca mia madre. Mi mancano le mie sorelle... tutti.
Mi vendicherò.

Medea e l'acqua. Elemento che ossessivamente fa da *leitmotiv* di tutto il film è infatti l'acqua, quasi sempre presente. Che simboleggi il «principio e la fine di tutte le cose», come sosteneva Talete, o che, secondo le teorie psicanalitiche, sia raffigurazione dell'inconscio, il viaggio di Medea avviene attraverso l'acqua, elemento da sempre

nostro corpo – e questo è il male peggiore. Ma c'è il rischio più grande: sarà buono o cattivo? Separarsi è un disonore per le donne, e rifiutare lo sposo, è impossibile. Se poi vieni a trovarti fra nuove usanze e abitudini diverse da quelle di casa tua, dovresti essere un'indovina per sapere come comportarti con il tuo compagno. Se ci riesce e le cose vanno bene e il marito sopporta la convivenza di buon grado, la vita è bella, se no, meglio morire. Quando si stanca di stare a casa, l'uomo può andarsene fuori e vincere la noia, [in compagnia di coetanei o di amici]: noi donne invece dobbiamo restare sempre con la stessa persona. Dicono che viviamo in casa, lontano dai pericoli, mentre loro vanno in guerra; che follia! È cento volte meglio imbracciare lo scudo piuttosto che partorire una volta sola. Ma questo vale per te e non per me; tu vivi nella tua città, nella casa paterna, hai una vita serena, l'affetto dei tuoi cari; io sono sola, senza patria e l'uomo che da terra straniera mi ha rapita come una sua preda, ora mi oltraggia; non ho una madre, un fratello, dei parenti da cui trovar rifugio in questa mia sciagura. Da te vorrei un cosa sola: se mai trovassi un modo, un mezzo per far pagare a quell'uomo il male che mi ha fatto, [a lui, alla fanciulla che ha sposato e all'uomo che gliel'ha data in sposa], tu non parlare, taci! Di solito una donna è piena di paura, non sa usare la forza, trema al vedere un'arma; ma quando è offesa nei suoi diritti di moglie, non vi è cuore che sia più sanguinario del suo» (trad. M.G. CIANI [1997]).

carico di simbologie. L'acqua, che trasporta in una dimensione primordiale e ancestrale, rappresenta l'elemento che dà continuità e ritmo alla narrazione: l'acqua del mare che accarezza, l'acqua che tutto sommerge⁸, l'acqua che cade dal cielo sotto forma di pioggia, l'acqua della palude nella quale crescono le piante con le bacche velenose, l'acqua calma sulla quale Medea e Egeo si incontrano, l'acqua alta del mare che, sulla nave di Egeo, la allontanerà dal luogo del suo crimine alla fine del film.



La pellicola si apre appunto sulle immagini di Medea distesa in riva al mare con l'acqua che cerca di sommergerla (sequenza 1:14/2:23).

Elemento per tradizione legato a Giasone, navigatore dei mari verso la Colchide, costruttore della nave Argo, è ora il regno in cui Medea si muove perfettamente a suo agio.

Giasone è, peraltro, legato alla terra, connotato da von Trier, e così anche da Euripide, come uomo pragmatico e razionale, pronto per opportunismo a negare il passato con Medea: l'incontro con il re Creonte avviene in un luogo sotterraneo e buio, il matrimonio fra Giasone e Glauce avviene in una caverna, Giasone corre spesso a cavallo sulla terra e, infine, muore disteso su un prato, a terra.

Molto fedele nella narrazione all'originale euripideo del quale mantiene intatti i momenti salienti (tranne che per il suicidio di Giasone⁹), nonché ai personaggi, Lars von Trier, preferisce alle *parole*, fondamentali nel teatro dell'Atene del V secolo a.C., le *immagini*, mantenendo scarni e brevi dialoghi e utilizza la macchina da presa in tutte le sue potenzialità per creare un'atmosfera diradata e onirica ed emotivamente coinvolgente: immagini sgranate e riflesse, sfondi trasparenti, un'infinità di sovrimpressioni¹⁰, immagini sfocate, carrellate aeree, oggettive irreali, inquadrature fisse e insistenti, campi lunghi e totali, ma soprattutto gioca con i contrasti, servendosi di quello che in linguaggio tecnico si chiama "montaggio alternato".

⁸ Frequenti sono le inquadrature sott'acqua o a pelo d'acqua. Da notare che l'acqua rappresenta una delle fobie del regista.

⁹ In realtà dalle immagini non si vede il gesto del suicidio di Giasone. Tuttavia, che si sia ucciso con la spada o meno, la sequenza mostra un uomo disperato che ha perso tutto e che non ha più né la forza né un motivo per continuare a lottare.

¹⁰ Come fa notare Massimo Fusillo nel saggio citato (FUSILLO [2009]), la stessa tecnica nell'utilizzo delle sovrimpressioni che Pasolini impiegava per trasmettere il senso allucinatorio delle visioni di Medea, viene qui usata in forma decisamente visionaria e antinaturalistica.



Per l'intera pellicola si contrappongono e si susseguono sequenze con valenza opposta che contribuiscono a mantenere alto il *pathos* e a evidenziare i momenti di maggior tensione della narrazione. A immagini fisse si alternano inquadrature in movimento; a esasperati e chiusi primi piani, campi lunghi e aperti¹¹; al silenzio legato alla staticità, il suono sulle immagini di movimento; alle onde del mare, l'erba mossa dal vento; a sequenze drammatiche, i rumori dolci della natura¹².

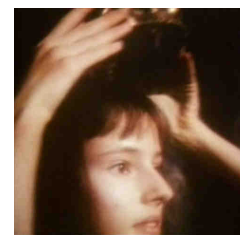
Per la comprensione di questa dialettica, analizzerò alcune sequenze particolarmente significative.

L'avvelenamento (sequenze 48:17/48:35 e 50:27/52:43)

Mentre Giasone fa scendere da cavallo il figlio più piccolo, quest'ultimo inavvertitamente tocca con la corona avvelenata, che teneva fra le mani e destinata a Glauce, un altro cavallo legato nelle scuderie.



Inizia la folle corsa del cavallo ferito che si contrappone ai movimenti lenti e sereni di Glauce, la quale, indossando la corona avvelenata, si punge un dito. Il cavallo va a morire in riva al mare (acqua). La scena si chiude su un'inquietante inquadratura di uno stormo di



uccelli in volo.

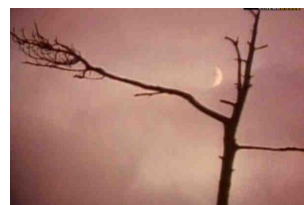
¹¹ Da notare che, talvolta, nonostante il campo lungo, la sensazione di claustrofobia è accentuata dal taglio dell'orizzonte, espediente che crea nello spettatore l'impressione di pesantezza e schiacciamento.

¹² Questo contrasto è esasperato nell'agghiacciante lunghissima scena dell'impiccagione dei figli, interamente accompagnata dal soave cinguettio degli uccelli.

Dopo aver trascinato i bambini addormentati su una lettiga attraverso paesaggi desolati, mentre sullo sfondo, con la consueta tecnica di sovrimpressioni, si vede Creonte che sta morendo fra atroci dolori (sequenza 53:38/51:10), Medea giunge ai piedi di una brulla altura con l'erba mossa dal vento, sulla cima della quale si staglia contro il cielo un esile e spoglio alberello. Medea si ferma ai piedi della collina sulla quale avverrà l'assassinio dei figli.

L'impiccagione dei figli (sequenza 1:00:10/1:04:52)

Una collina coperta d'erba mossa dal vento, un'esile pianticella con due rami altrettanto esili fanno da scenario alla tremenda e intensa scena dell'impiccagione dei bambini, resa ancor più drammatica dalla consapevolezza che si sta per compiere il più tremendo degli eventi. Lars von Trier propone la "morte in diretta", capovolgendo, in questo caso,



le convenzioni del teatro classico che non presentava mai la morte in scena. Una sequenza lunga più di cinque minuti fa vivere allo spettatore tutto lo strazio e la gravità della circostanza. I primi piani esasperati e claustrofobici sul viso straziato di Medea in una sequenza in cui l'azione è estremamente lenta, si alternano alle immagini della folle corsa di Giasone a cavallo per raggiungere il luogo nel quale sta per compiersi la vendetta della donna.

Le sequenze dell'impiccagione dei due bambini sono interrotte da tre inquadrature fisse e insistenti (più di 30" l'una), un campo lungo sulla collina con l'albero da cui pende il bambino più piccolo e un primo piano di Medea in contro luce, chinata fra l'erba agitata dal vento con il figlio più grande che le si avvicina e le porge la corda a lui destinata.



È una sospensione dell'azione e quasi del respiro, che dà modo allo spettatore di riflettere e sprofondare nella tragicità del momento.

La folle corsa di Giasone verso i figli morti e verso la sua morte (sequenza 1:07:15/1:10:18)



Visti i corpi dei figli impiccati, Giasone inizia una folle corsa a cavallo fra praterie e boschi, si perde, come ormai si è persa la sua ragione.

Le immagini all'inizio aeree e poi ravvicinate della frenetica corsa di Giasone si contrappongono a sequenze fisse e statiche della nave di Egeo sulla quale una Medea immobile come il paesaggio intorno attende l'arrivo della marea per fuggire lontano.

L'uomo si ritrova di nuovo di fronte alla collina dell'efferato evento e, questa volta, si perde definitivamente.

La sequenza finale (sequenza 1:11:58/1:14:19)



Acqua e vento spesso confondono la percezione delle immagini: il mare sembra una distesa erbosa e un prato di spighe mosse dal vento sembra un mare con le sue onde. Come la collina dove avviene il feroce gesto è battuta dal vento, così lo è la distesa d'erba sulla quale si chiude la pellicola con Giasone che si uccide con la sua spada¹³, dopo una lunghissima inquadratura fissa sul prato nella quale entra ed esce l'uomo disperato.

Specularmente all'immagine iniziale di Medea distesa a braccia aperte in riva al mare coperta dalle onde, ora Giasone giace su un prato, sulla terra, anch'egli a braccia aperte, e, in sovrapposizione, scorre la nave di Egeo che porta lontano Medea.

Su una vela spostata dal vento che copre Medea ripresa a mezza figura, rendendo lo schermo scuro per un breve attimo, si chiude la tragedia della donna, la quale si spoglia del turbante e libera i lunghi capelli all'aria del mare. Ormai tutto il dolore e la sofferenza delle azioni che è stata costretta a compiere hanno completato il loro corso, non c'è più nulla da trattenere e rimane l'espressione di devastazione impressa



¹³ Vd. *supra* n. 8.

sull'ultima immagine del suo volto (sequenza 1:11:21/1:11:56).

Euripide, con una formula abbastanza tipica del suo teatro, chiudeva la tragedia di Medea su un commento del coro (*Med.* 1415-19):

Zeus, nell'Olimpo, è arbitro
di molti eventi; e molti
si compiono, per volere degli dèi,
contro ogni speranza.
Ciò che è atteso
non si avvera,
per ciò che non è atteso
un dio trova la strada.
Così questa vicenda si è conclusa.

Allo stesso modo, con un evidente richiamo al testo del tragediografo, Lars von Trier conclude la sua narrazione con lo stesso messaggio inquietante e profondo sul destino dell'uomo e sulle forze arcane che agiscono nel suo animo, spesso non controllabili dalla sola ragione:

La vita umana
è un cammino nel buio,
dove solo un Dio
può trovare la via.
Quello che nessuno
osa credere,
Dio può farlo accadere.

Rimane nello spettatore un'inquietudine maturata nell'intimo poco alla volta. Insieme a Medea è stato trascinato nella profondità dell'animo, dell'inconscio, in un luogo di "non ritorno", attraverso sequenze oniriche, paesaggi in dissolvenza, immagini sovrapposte, che solo il mezzo cinematografico poteva permettere di realizzare.

E la ricomparsa dello stesso fotogramma iniziale con il titolo del film, con la "D" che rappresenta l'albero e i due bambini impiccati, ora acquista una valenza del tutto nuova agli occhi di chi guarda, disvelando tutto il peso delle vicende appena viste e vissute.

Alla fine di questa proiezione, lo spettatore



rimane profondamente turbato e annichilito di fronte alle immagini e agli eventi che ha visto scorrere sullo schermo e neppure l'immagine della nave di Egeo che si allontana pacatamente sulle acque tranquille del mare riesce a rasserenare il suo animo.

In conclusione, Lars von Trier ha saputo raccontarci una Medea antica, carica di tutta la potenza tragica dell'originale euripideo, fedele anche alla trasmissione dei messaggi del testo, utilizzando un'ambientazione assolutamente diversa e un mezzo così moderno com'è il cinema, mezzo che il regista ha saputo impiegare in tutta la sua potenzialità di moltiplicatore di significati.

Università di Siena

MARIAPIA IACOPINO
elettra_01@yahoo.it

riferimenti bibliografici

BONO 1993

F. Bono (a cura di), *Danskfilm. 10 anni di cinema danese*, Roma.

CARRARA 1999

G. Carrara, *Medea e la tragedia d'avere un destino*, in A. Addonizio et al. (a cura di), *Il dogma della libertà. Conversazioni con Lars von Trier*, Palermo, 73-79.

CASETTI – DI CHIO 1990

F. Casetti – F. Di Chio, *Analisi del film*, Milano.

CIANI 1997

M.G. Ciani (a cura di), *Euripide. Medea*, Venezia.

FUSILLO 1993

M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, Firenze.

FUSILLO 2009

M. Fusillo, *La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito*, in *Libretto di presentazione del XLV Ciclo di Rappresentazioni Classiche*, Siracusa.

GIROLDINI 1999

P. Giroladini (a cura di), *Lars von Trier. Il cinema reinventato*, Parma.

MORSIANI – CHIESI 2003

A. Morsiani – R. Chiesi (a cura di), *Lars da 1 a 10. Von Trier e Dogma*, Torre Boldone (BG).

PORCELLI 2002

T. Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Milano.

SANDRINI – SCANDOLA 1997

L. Sandrini – A. Scandola (a cura di), *La paura mangia l'anima. Il cinema di Lars von Trier*, Verona.

STEVENSON 2002

J. Stevenson, *Lars von Trier*, London.