

Una poetica dell'estremismo tragico: La "Medea" di Lars von Trier
di Massimo Fusillo

Sullo schermo il mito di Medea è associato ad un'icona assoluta della passionalità melodrammatica e della recitazione espressionistica: Maria Callas, ovviamente. Il film di Pier Paolo Pasolini estremizza un tratto comune alla maggior parte delle Medee novecentesche: l'identificazione con la barbarie di Medea, che diventa in questo caso metafora di un modello antropologico di lunga durata (la civiltà contadina), fagocitato dal razionalismo borghese e neocapitalista. Secondo lo studioso tedesco Albrecht Dihle sono tre le motivazioni base con cui nei secoli gli artisti hanno motivato l'atto abnorme dell'infanticidio: la Medea innamorata, e quindi lo spossessamento del sé creato da eros; la Medea demonica, e quindi il carattere sovranaturale legato alla magia; e infine la Medea barbara, e quindi la sua condizione di straniera. Eros, magia e barbarie (tre forme diverse di alterità) sono dunque i tre nuclei tematici del mito, che possono essere diversamente dosati e che corrispondono ai tre momenti principali nella storia della sua ricezione: il prototipo di Euripide, in cui l'eros è comunque implicito (diventerà esplicito nei rifacimenti del melodramma); Seneca e con lui la tradizione rinascimentale e barocca affascinata da magia e stregoneria; e infine l'Otto-Novecento (da Grillparzer in poi). La vera e propria esplosione di nuove Medee che si è avuta nel Novecento e che si protrae ai giorni nostri, investendo anche il teatro musicale (basta pensare alle opere di Xenakis, Liebermann, Guarnieri) sembra incentrarsi infatti sul nucleo tematico della barbarie, che si incrocia con alcuni momenti fondamentali della cultura contemporanea; e cioè soprattutto il contrasto fra etnocentrismo e relativismo culturale, e il dibattito postcoloniale.

Mentre il film di Jules Dassin, dal titolo shakespeariano *A Dream of Passion* (1978) punta sull'identificazione fra un'attrice tragica greca (Melina Mercouri) che torna in patria per impersonare il ruolo di Medea, e una donna americana infanticida, e dunque sull'infanticidio come evento reale della cronaca nera, il film più recente di Arturo Ripstein, *Así es la vida* (2001), è un'ulteriore attualizzazione del mito, ambientato nei sobborghi poveri del Messico (Giasone è innamorato della figlia del boss locale, Medea pratica malefici e aborti clandestini, mentre la nutrice è una vecchia folle e misantropa). Questa pratica, definita da Genette «trasformazione eterodiegetica», è particolarmente diffusa nella storia novecentesca di Medea: da *Asie* di Lenormand, dramma anticolonialista ambientato in Indocina, al dramma antirazzista *The Wingless Victory* di Maxwell Anderson, dalle svariate Medee di colore (i drammi di Hanns Henny Jahnn, Willy Kyrklund, Jim Magnuson, o il romanzo di Perceval Everett *For Her Dark Skin*) alle Medee balcaniche, per non parlare delle innumerevoli messinscene modernizzanti. In tutte le operazioni di questo genere

c'è sempre una tentazione didascalica e banalizzante: il rischio di ridurre la densità simbolica del mito a manifesto ideologico. Il film di Ripstein riesce a non cadere in questo errore grazie a uno stile essenziale, a una recitazione intensa e a uno straniamento di fondo (il coro, ad esempio, è sostituito da un vecchio televisore e dal canto di un gruppo di Mariachi). Spiccano la vendetta sulla rivale resa, come già in Pasolini, tramite una fantasia allucinatoria; e soprattutto l'inizio con Medea che monologa: da Euripide ad Apollonio Rodio, da Corneille a Heiner Müller, il monologo caratterizza infatti da sempre questo personaggio, in quanto mezzo più adatto a formalizzare il suo tragico solipsismo⁴.

In questo intervento mi occuperò invece di una Medea cinematografica che va in controtendenza rispetto alla linea dominante delle riletture novecentesche, focalizzate, come abbiamo appena visto, sugli aspetti etnici, politici, antropologici del mito: su quel conflitto fra culture su cui Pasolini ha costruito l'intero suo film. La *Medea* di Lars von Trier mira invece a un'assolutizzazione metafisica, mettendo in secondo piano la barbarie di Medea, come anche il suo conflitto interiore. Ma vediamo prima la sua genesi complessa.

Tutti sanno che Carl Theodor Dreyer è stato uno dei maestri ispiratori del cinema pasoliniano; pochi sanno però che anche il grande regista danese si era rivolto al mito di Medea, giungendo nel 1965 a scrivere una sceneggiatura (in collaborazione con Preben Thomsen) e a contattare Maria Callas (si spiega così che una copia dattiloscritta della sceneggiatura dreyeriana si trovi fra le carte di Pasolini)⁵. Il progetto fallì a causa dello scarso interesse mostrato dai produttori: la sceneggiatura⁶ rappresenta quindi l'ultima opera⁷ di Dreyer, che morì tre anni dopo⁸. Il testo, pubblicato solo nel 1986⁹, ricalca nelle grandi linee il modello euripideo, ma mostra nello stesso tempo un profilo assolutamente originale. Il procedimento dominante di riscrittura è una rigorosa scarnificazione, in accordo con la poetica dreyeriana dell'essenzialità e con il suo gusto arcaicizzante. Le trasformazioni più consistenti dell'intreccio riguardano la rivale Glauce, che assume un rilievo autonomo, come in molte Medee moderne (da Corneille ad Alvaro): ossessionata dalla gelosia, nella prima notte di nozze (che qui hanno effettivamente luogo, a differenza che in altre Medee) si rifiuta di avere rapporti con Giasone finché Medea resta ancora a Corinto. L'eliminazione della rivale avviene tramite un vetro che attira il sole sull'abito da sposa donatole da Medea, provocandone la combustione: come nel finale, gli elementi soprannaturali sono totalmente eliminati, con una scelta 'realistica' dichiarata nel paratesto¹⁰. L'altra grande manipolazione riguarda la scena a due fra Giasone e Medea, che delinea una tenerezza affettuosa e una nostalgia dell'innamoramento del tutto inedite: è l'unica scena che sembra aver influenzato direttamente Pier Paolo Pasolini (a parte ovviamente la scelta di Maria Callas), il quale la trasformerà comunque in un rapporto sessuale, in accordo con la fisicità di tutta la

sua narrazione. Dal personaggio di Medea Dreyer elimina tutti i tratti magici e demonici della tradizione senecana, rendendola il più possibile simpatetica: anche l'infanticidio è compiuto in una forma 'morbida' che ricorda Lenormand, e in cui l'amore materno è plasticamente percepibile: i bambini sono avvelenati con una pozione zuccherata, mentre Medea canta loro una ninna nanna (un elemento, quest'ultimo, che torna nella sceneggiatura pasoliniana, poi eliminato nel film). Se da una parte è cancellata la Medea demonica, dall'altra è messo in grande rilievo il suo orgoglio di donna barbara: sono amplificati infatti tutti i passi 'profemministri' di Euripide. Anche la consapevolezza della sua condizione di straniera è sottolineata, ad esempio in questo scambio di battute con la nutrice:

MÉDÉE: C'est mon mari qui m'a quitté, l'homme en qui j'avais foi. Le Grec qui m'a pris dans les mailles des ses rêves, dans son filet de paroles creuses, et je l'ai suivi. Et désormais je n'ai plus de patrie, plus de maison, aucun endroit où chercher refuge.

NOURRICE: J'ai connu cela depuis longtemps car j'ai toujours été une étrangère telle que tu l'es maintenant. Pas un seul ami ne t'assistera lorsque tu en auras besoin.

Questa Medea è quindi molto vicina ad altre eroine dreyeriane vittime del potere, come Giovanna d'Arco, ma con in più una nota di autoconsapevolezza combattiva che ricorda da vicino l'ultima creazione del regista danese, *Gertrud*.

Secondo Pasolini la sceneggiatura è «una struttura che vuole essere altra struttura»: un testo virtuale che è orientato verso la realizzazione in un'altra opera ma che mantiene nello stesso tempo una propria autonomia espressiva. La sceneggiatura di Dreyer possiede una sua compiutezza drammaturgica, in quanto libera e fascinosa reinterpretazione di Euripide, ma si proietta di continuo verso il dato visivo, soprattutto nell'incipit e nel finale, in cui vuole ricreare le danze rituali del coro (Dreyer pensava di affidarle a Martha Graham o a Birgit Cullberg). Come accennavo prima, la sceneggiatura non è mai stata girata per motivi di produzione; ha avuto però una realizzazione molto peculiare e molto affascinante (a mio parere la più bella *Medea* sullo schermo, una delle più belle del Novecento...) da parte di un altro geniale regista danese, Lars von Trier. Si tratta di un film per la Tv del 1991, quindi prima che von Trier raggiungesse la notorietà internazionale con la vittoria a Cannes de *Le onde del destino*. Nella sede paratestuale dei titoli di testa il regista dichiara in gran rilievo che il suo scopo non era certo fare un film di Dreyer, ma solo rendere omaggio al grande maestro con una libera ricreazione della sua sceneggiatura. Si tratta a tutti gli effetti di un film di von Trier, girato con il suo stile onirico e manierista, con la macchina da presa mossa a mano e con una fotografia sgranata, color seppia (le regole del famoso Dogma 95

non erano state comunque ancora formalizzate)¹⁴; anche quando è più chiaro l'influsso del Maestro danese, come nella scena dei dignitari corinzi, in cui i primissimi piani dei volti richiamano alla mente i giudici di *Giovanna d'Arco*, si nota sempre una differenza sostanziale: come nota Margherita Rubino, von Trier non cerca idealità politiche, resta invece fedele alla sua poetica di «interpretare il mondo come un inferno». Dreyeriana è comunque la recitazione scarna, spesso sussurrata, e la preferenza per i primi piani di volti espressivi, inquadrati obliquamente dal basso: quasi a citare le tecniche del muto.

Dreyer avrebbe voluto fare le riprese in Grecia; il film ha invece un'ambientazione nordica e spettrale, in una serie di pianure desertiche, paludi e acquitrini, ripresi in frequenti campi totali e in panoramiche dall'alto. Si ritrova quella fascinazione per un paesaggio indistinto e infinito, quel gusto per spazi come isole e deserti che caratterizza tanto cinema di ricerca (soprattutto Antonioni). L'elemento acquatico, che nel mito è associato da sempre a Giasone e al suo ruolo di conquistatore (Pasolini ha costruito tutto il film sull'antitesi acqua/fuoco legata ai due protagonisti) è presente in modo ossessivo in tutto il film, anche a proposito di Medea: come nelle due scene in cui incontra Creonte e Giasone all'aperto, vicino a un telaio, in un acquitrino nebbioso. Von Trier vuole ricreare così una dimensione primordiale e ancestrale, in cui dominano la natura selvaggia e l'animalità: una delle trovate più riuscite riguarda per l'appunto un animale sempre associato a Giasone, il cavallo, che viene colpito dalla corona avvelenata destinata da Medea come dono nuziale alla rivale. Sfruttando tutte le potenzialità espressive del montaggio alternato, ampiamente usato anche da Dreyer in *Giovanna d'Arco* e in *Dies Irae*, von Trier racconta il primo atto della vendetta di Medea tramite uno spostamento figurale e prolettico, raggiungendo una singolare concitazione emotiva: si alternano infatti le inquadrature del cavallo imbizzarrito che corre a morire verso il mare, quelle di Glauce che si aggiusta la corona, ancora ignara della prossima fine, e infine quelle assai inquietanti di stormi di uccelli.

Lo scarto più vistoso riguarda il nucleo portante del mito, l'infanticidio: invece della scena dolce e materna immaginata da Dreyer, troviamo una delle realizzazioni più conturbanti nella storia della ricezione moderna di questa tragedia. La sequenza inizia con un'inquadratura spettrale, di grande forza drammatica: Medea trasporta su di un carro i due figli, come se stesse arando la terra (c'è forse un'allusione a una ritualità agraria), come se questo fosse l'ultimo giogo da sopportare per ottenere una liberazione. È un'alba di un rosa livido: sullo sfondo si vede un acquitrino ghiacciato, mentre la macchina da presa isola, con un'inquadratura obliqua dal basso molto dreyeriana, il volto espressionista di Medea. Dopo questo primo ritratto segue una serie di inquadrature con un colore che va verso l'ocra, mentre in sovrimpressione si

vedono flash della morte di Creonte, e nella colonna sonora si odono i suoi rantoli violenti, emessi in una caverna dal colore rosso cupo. La tecnica della sovrimpressioni era stata usata da Pasolini nelle sue valenze magiche e oniriche per sottolineare il carattere allucinatorio della visione con cui Medea immagina la propria vendetta. Von Trier usa la stessa tecnica in una forma più radicalmente visionaria e antinaturalista, che può ricordare la pittura di Füssli: è una sequenza quasi di *horror*, genere che von Trier riscriverà liberamente nel serial *The Kingdom*. Medea raggiunge alla fine un albero isolato al centro di uno sconfinato campo di grano, su cui splende una luna sinistra (è fra l'altro il logo del film). Ai due lunghi rami impiccherà i due bambini con la collaborazione attiva e suicida del primo, che ha capito e sembra approvare il gesto terribile della madre, in una scena dominata dal silenzio, dai dettagli e dai primissimi piani sul tormentato volto di Medea.

Anche in questo caso von Trier va in controtendenza rispetto alla linea dominante delle Medee novecentesche, che attenuano la violenza dell'infanticidio per amplificare l'identificazione con Medea: da Lenormand che immagina un avvelenamento con una marmellata di manghi a Pasolini che cala la scena in una calma rituale, in cui l'atto non viene mostrato direttamente, ma mediato da figure retoriche, come la metonimia del coltello insanguinato (tecnica usata anche da Dassin). Anche nelle versioni in cui l'infanticidio è più diretto ci sono forme di distanziamento: nello spettacolo di Bob Wilson *Deafman Glance*, poi diventato anche video, l'atto muto è ripetuto all'infinito, con un rallentamento tipico del teatro immagine che elimina ogni crudezza naturalistica; nell'opera di Tony Harrison, in cui è messo in parallelo con quello di Eracle, è comunque reso con un forte straniamento brechtiano¹⁵. Tutti sanno che il culmine di questa tendenza è il romanzo con cui Christa Wolf recupera una tradizione preeuripidea ampiamente attestata¹⁶, secondo la quale i figli di Medea furono lapidati dagli abitanti di Corinto: una tradizione adombrata nella *Lunga notte di Medea* di Alvaro; per una singolare coincidenza l'infanticidio è eliminato in un'altra *Medea* apparsa nello stesso anno di quella di Wolf, una «tragedia alla maniera attica» dello scrittore cubano Reinaldo Montero, ricca di echi politici e di giochi metaletterari; e poi in quella bella e originale¹⁷ di Darko Lukic, questa volta su influsso diretto di Christa Wolf¹⁷. Si tratta certo di un'operazione 'rivoluzionaria', presentata un po' troppo però come il ristabilimento di una verità originaria del mito che certo non esiste. Alla fine il risultato inevitabile è un indebolimento della tensione tragica. Al contrario, la scena del film di von Trier è dettata da una poetica dell'estremismo tragico, che può ricordare Seneca o Artaud, anche se è trascritta in una cifra simbolica ed onirica peculiare di un autore così controverso, eccessivo ed eccentrico.

Von Trier estremizza la scarnificazione del progetto dreyeriano, calandolo in contesto primitivo, anzi atemporale. La barbarie di Medea diventa così una dimensione assoluta e metafisica: quasi una metafora della natura e della terra. Un senso sintetizzato molto bene dalla prima inquadratura del film, che mostra Medea distesa con gambe e braccia aperte a croce sulla riva del mare, in parte coperta dalle onde e con le mani violentemente conficcate nella sabbia: l'inquadratura gira poi vorticosamente su se stessa, fungendo da prologo all'azione. Medea è in attesa dell'alta marea: alla fine della sequenza si rialza, quasi a prefigurare il suo itinerario di liberazione. Nella stessa posizione orizzontale di morte simbolica finirà invece nel finale Giasone, dopo una lunghissima e labirintica corsa all'inseguimento di Medea, accompagnato come sempre dai cani; anche qui, come nella scena del cavallo, la vitalità dionisiaca si trasforma nel suo opposto, in autodistruzione. I temi del corpo e della sessualità – anche Von Trier, come Pasolini, aggiunge il rapporto fisico alla scena del reincontro, subito però troncato, con sullo sfondo un paesaggio quasi astratto e impressionista – contrappuntano tutta l'azione, precludendo alle *Onde del destino*, in cui la protagonista rivive la passione di Cristo attraverso la promiscuità sessuale, così come la liberazione tramite l'omicidio richiama la parabola di *Dancer in the Dark*. Il cinema profondamente antimodernista di Lars Von Trier¹⁸ trova dunque una consonanza piena con la tradizione antioccidentale e antitecnologica della Medea novecentesca, potenziata da un'ambientazione nebbiosa e acquosa, oscura e onirica.

Vorrei concludere ricordando come l'azzeramento della storia di Medea ai suoi elementi primari, e a una dimensione ancestrale, trovi consonanza con una rilettura recentissima che viene dalla sperimentazione teatrale: lo *Studio su Medea* di Antonio Latella, interpretato da Nicole Kehrberger, che lo ha anche¹⁹ coprodotto tramite il Totales Theater International di Berlino. Sono tre episodi che raccontano tutto il mito quasi solo attraverso il linguaggio del corpo, facendo cooperare la nudità della scena, composta da un letto smontabile e da maschere di gomma, con la nudità integrale dei quattro attori (Giasone, Medea e i due figli). Il linguaggio verbale è ridotto a pochi frammenti: ai suoi elementi primari (l'alfabeto ripetuto ossessivamente), o all'inserzione straniante del greco antico. L'infanticidio è un rito carnale: Medea sputa nelle gole dei figli un liquido con cui poi si cosparge tutto il corpo. Pur nelle innegabili e inevitabili differenze espressive (Latella propende per un grottesco brechtiano estraneo certo a von Trier, e che ricorda la Medea di Müller), c'è in comune la fascinazione per la potenza di un mito capace di riattivare pulsioni e passioni tanto violente quanto primarie.

¹ Dihle 1976: 176-178; l'ordine in cui vengono enumerate le tre categorie è diverso, data che è diversa la distribuzione e l'articolazione storica: Dihle considera infatti

«Leidenschaftstragödien» sia Seneca che Corneille, e si concentra soprattutto sulla motivazione dell'infanticidio, mentre qui ne abbiamo estrapolato un modello interpretativo per le intere tragedie.

[2](#) Il primo ha composto in realtà una suite, il secondo un'opera vera e propria, tratta da *Freispruch für Medea* di Ursula Haas, in cui il mito subisce una rivisitazione omosessuale; il terzo un'opera-video in cui il ruolo è diviso fra tre cantanti: cfr. Fusari 2006; in generale su Medea nell'opera cfr. McDonald 1998.

[3](#) È tratto da un dramma greco moderno di Minos Volonakis: cfr. McDonald 1983: cap. 4; MacKinnon 1986: cap. 7; da ricordare anche la *Medea* di Paolo Benvenuti, film d'esordio del regista toscano noto soprattutto per *Confortorio* e per *Gostanza da Lubbianò*, in cui riprende una rappresentazione del Teatro del Maggio di Buti, basata su di un testo ottocentesco del poeta popolare Pietro Frediani; è un documento di forza impressionante, che dimostra come il mito di Medea sia radicato nella cultura popolare toscana, ma non può considerarsi una reinterpretazione di *Medea*.

[4](#) Nei titoli di testa si cita stranamente come fonte Seneca e non Euripide. .

[5](#) Devo questa segnalazione a Walter Siti.

[6](#) Per una buona ricostruzione delle varie fasi del progetto e della sua mancata realizzazione si può consultare la biografia di Drouzy 1982.

[7](#) Ne aveva trattato comunque già Mimoso-Ruiz (1981a), in un saggio molto pregevole per la comparazione serrata con il dramma di Euripide.

[8](#) In una forma un po' ingenua ma efficace: «Ce scénario n'est pas une adaptation de la tragédie d'Euripide, bien qu'il soit inspiré d'elle. Le film s'efforce de retracer l'histoire réelle qui a pu inspirer le poète».

[9](#) Cfr. Drouzy 1986: 248.

[10](#) N° 95 p. 537: «la madre lo culla, teneramente, e, infine, per riuscire ad addormentarlo comincia a cantare; una vecchia ninna nanna popolare»; l'eliminazione in fase di ripresa derivò dal voler evitare ogni cenno alla fama di Maria Callas come cantante, ogni presenza della sua voce divina.

[11](#) Pasolini 1965.

[12](#) Cfr. Drouzy 1986: 250.

[13](#) Una trascrizione dei dialoghi e un'utilissima analisi delle sequenze, con relativo commento, si può leggere in Rubino – De Gregori, parte 1, che antepongono anche una bella introduzione su Medea e il cinema.

[14](#) Si tratta di un decalogo sottoscritto da un gruppo di registi legati a von Trier, che mira a un cinema il più possibile povero e lontano dalle seduzioni commerciali (perciò suono in presa diretta, colore, luce e ambientazione naturale, niente firma del regista nei titoli, assenza di musiche di commento, ecc.); comunque, in molti prodotti che seguono queste regole – come nel (bellissimo) *Festen* di Thomas Vinterberg, che inizia con un certificato del Dogma – si riscontrano (per fortuna) svariate eccezioni.

[15](#) Su *Medea. A Sex War Opera* di Tony Harrison cfr. MacDonald 1999, cap. VII (al cap. VIII un'intervista con l'autore). Sullo spettacolo di Wilson, poi diventato film, cfr. Rubino – De Gregori 2000, pp. 21-22.

[16](#) Dallo scolio al v. 264 della *Medea* di Euripide, che la attribuisce a Parmenisco, allievo di Aristarco autore di un commento a Euripide; e poi da Apollodoro *Biblioteca* 1.9.28; Pausania 2.3.6; Eliano *Varia Historia* 5.21. Se ne possono rinvenire echi nella *Medea* di Euripide, nei passi in cui la protagonista afferma di non voler lasciare i suoi figli all'oltraggio dei nemici (vv. 1060-1061, e poi soprattutto 1238-1239). La

tradizione è stata ripresa da Robert Graves nel suo romanzo *Il vello d'oro* (Appendice). Sul rapporto tra Wolf e le fonti, e sul suo vezzo di voler ristabilire la verità, cfr. Rubino – De Gregori 2000, pp. 90-95.

[17](#) Ne conosco purtroppo solo una traduzione italiana (Petrilli, L'Aquila 1998; l'originale è indicato come *Medea*, L'Avana 1996), da cui si deduce uno stile volutamente basso. Medea inganna Giasone, facendogli vedere dei resti di agnelli sgozzati e dicendogli che sono i resti dei suoi figli, che invece ha risparmiato. Il tono metaletterario, comune anche a Anouilh, è evidente nella battuta del Pedagogo nel finale, a proposito del carro del sole: «Così lo racconteranno Euripide ed Erodoto. Ovidio lo darà per certo nelle sue *Metamorfosi*, non ci sarà ombra di dubbio in Seneca e Corneille, e sarà commovente nell'opera di Cherubini». Della *Medeja* di Darko Lukić, direttamente influenzata però da Wolf si può leggere la traduzione italiana in Rubini – De Gregori 2000, pp. 191- 222.

[18](#) Per un'introduzione alla sua opera cfr. Bo 1998.

[19](#) Assieme al Festival delle Colline torinesi, dove è andata in scena la prima assoluta nell'edizione 2006, e al Teatro Stabile dell'Umbria.