

Francesco Padovani

*Ritualizzare l'indicibile, spezzare le forme:
una riflessione su Riten di Ingmar Bergman e Le Baccanti di Euripide*

«History no doubt repeats itself: but it is only ritual that repeats itself exactly».

Eric Dodds

Abstract

L'articolo ripercorre la riflessione sulla tragedia greca, in particolare sulle *Baccanti* di Euripide, sviluppata da Bergman nel corso degli anni '60. Il focus non riguarda le messinscene teatrali delle *Baccanti*, ma si sofferma sui modi più sottili in cui il paradigma tragico influisce sulla sceneggiatura del lungometraggio per la televisione *Il rito* (1969). Ne emerge uno scavo approfondito dell'antichità classica da parte del regista, che attraverso la lente degli studi antropologici sul mondo antico affronta nel film il problema della persistenza del classico nella società contemporanea, da lui stesso indicato come un tema cruciale per la sua concezione dell'arte all'inizio degli anni '60.

The article aims to reconstruct Bergman's attitude towards ancient Greek tragedy focusing on the case study represented by the TV-movie *The Ritual* (1969). According to Bergman's view of contemporary art as a parasite living in the snakeskin of ancient art, *The Ritual* shows a profound debt to Euripides' *Bacchae*. The numerous allusions to the Euripidean tragedy lead to a peculiar appropriation of Greek drama. It corresponds to Bergman's own artistic and theological idea about the limits of human condition when facing the divine: *Videmus nunc per speculum et in aenigmate* (1Cor. 13, 12).

1. *Introduzione*

L'influenza de *Le Baccanti* di Euripide sulla produzione cinematografica degli ultimi decenni, da *Teorema* (1968) di Pier Paolo Pasolini fino alla scoperta citazione contenuta in *La Vénus à la fourrure* di Roman Polanski (2013)¹ è un dato noto alla critica. Non è un mistero che la tragedia euripidea abbia costituito un termine di confronto e una fonte d'ispirazione ricorrente anche per il cineasta svedese Ingmar Bergman (1918-2007). La sua passione per *Le Baccanti* è documentabile già a partire dagli anni Cinquanta, quando Bergman, in veste di direttore artistico del teatro di Malmö², tenta un primo

¹ Il film è l'adattamento cinematografico della *pièce* del drammaturgo americano David Ives *Venus in fur* (Off-Broadway, Classic Stage Company 2010; Broadway 2011) ispirata all'opera di Leopold von Sacher-Masoch *Venus im Pelz* (1870).

² BERGMAN (2009, 151).

allestimento moderno della tragedia, senza che il progetto conosca un esito positivo. La consuetudine con il testo euripideo dà i suoi frutti più maturi nella sua messa in scena in chiave operistica sul palco dell'Opera di Stoccolma nel 1991, su libretto di Daniel Börtz³, e nella produzione teatrale delle *Baccanti* del 1996, sempre a Stoccolma⁴: un addio emblematico al teatro, più di dieci anni dopo il congedo dalla cinepresa rappresentato da *Fanny och Alexander* (*Fanny e Alexander*, 1982). Lo studio del teatro greco e de *Le Baccanti* in particolare influenza il suo lavoro di drammaturgo e regista teatrale, ma segna anche la produzione cinematografica di Bergman nella seconda metà degli anni '60. Il lungometraggio per la televisione *Riten* (*Il rito*)⁵, andato in onda per la prima volta il 25 marzo del 1969, ma concepito e girato nel 1967⁶, rappresenta il culmine della sua riflessione sul teatro greco che è possibile documentare, seppure in forma frammentaria ed episodica, almeno a partire dal 1965. Tale ricostruzione consente di precisare i contorni del 'dionisismo' presente nel film, già rilevato da Massimo Fusillo nella scena finale del lungometraggio⁷. Non si tratta di assumere l'interpretazione metateatrale del dramma euripideo⁸, che è stata tentata a proposito delle riprese bergmaniane de *Le Baccanti*, come se si trattasse della chiave di lettura del dramma riconosciuta dal regista stesso, ma di comprendere le dinamiche del rapporto creativo che si instaura tra la tragedia greca e il suo interprete moderno, specialmente quando ci si trova di fronte alla trasposizione dell'opera teatrale antica in un codice

³ Una puntuale analisi del rapporto tra testo euripideo e messinscena teatrale si trova in LEGANGNEUX 1998 e, più recentemente, in FUSILLO (2006, 144-51). Alla messinscena teatrale de *Le Baccanti* seguirà, due anni più tardi, la versione televisiva dell'opera, con il titolo *Backanterna* (1993).

⁴ L'analisi più recente e dettagliata delle due messinscene teatrali e della produzione televisiva *Backanterna* è offerta da SCHIRONI 2016.

⁵ Per la precisione, *Il rito* è il primo soggetto originale per la televisione redatto da Bergman. Sulla compenetrazione tra l'attività teatrale, cinematografica e televisiva di Bergman, cf. STEENE (2005, 409): «Ingmar Bergman's TV productions represent a very individual authorship for the *medium*, one that it is difficult to separate from his total artistic *œuvre*. As one critic (Linde, *DN*, 23 January 1960) observed very early, the TV medium lay "at a borderline between theatre and film, and Ingmar Bergman as the *virtuoso* he is in both, must be especially well equipped also for the amphibious area between the two"».

⁶ Le riprese durano dal 13 maggio al 20 giugno 1967. Il cast vanta nomi illustri: Ingrid Thulin, Anders Ek, Gunnar Björnstrand, Erik Hell e lo stesso Ingmar Bergman nei panni del sacerdote nella scena del confessionale. La fotografia è curata dal fedelissimo e sempre geniale Sven Nykvist. La sceneggiatura televisiva nasce sul crinale tra cinema e teatro; cf. STEENE (2005, 417): «*Riten/The Ritual* began to take shape in manuscript form in the summer of 1967 when Bergman was filming *Shame* on Fårö. His friend and colleague at Dramaten, Erland Josephson, wanted to stage the manuscript at Dramaten, but Bergman wanted to present his work in close-ups, at first as a full evening film but later as a TV film». L'accoglienza della critica in Svezia e nei Paesi scandinavi al momento della messa in onda, nel 1969, non fu tenera: Bergman venne accusato di autocompiacimento, sadismo e blasfemia.

⁷ FUSILLO (2006, 144-45).

⁸ La lettura metateatrale delle *Baccanti* di Euripide è stata inaugurata dal saggio di FOLEY 1980, poi ampliato in FOLEY (1985, 205-258); nel frattempo, Charles Segal sposava le tesi di Foley nel suo saggio del 1982; sullo stesso argomento, si veda il celebre saggio di BIERL (1991, 177-218). *Contra* cf. KULLMANN 1993.

espressivo differente. Posizioni come quella di Legangneux, che postula un'ipotetica equivalenza tra il ruolo di Bergman quale grande illusionista e la figura di Dioniso in veste di burattinaio del $\mu\theta\omicron\varsigma$ tragico⁹, adottano una prospettiva d'analisi che si innesta sulla lettura metateatrale de *Le Baccanti*, ma lascia in secondo piano la specificità della visione bergmaniana dell'arte drammatica greca e dei problemi che discendono dall'interpretazione del rituale dionisiaco da parte del regista.

2. Il serpente e la maschera

Nella prefazione alla seconda edizione de *La gaia scienza*, Friedrich Nietzsche scriveva: «Oh questi Greci! Loro sì sapevano *vivere*; per vivere occorre arrestarsi animosamente alla superficie, all'increspatura, alla scorza, adorare l'apparenza, credere a forme, suoni, parole, all'intero Olimpo dell'apparenza!», e concludeva: «Non siamo esattamente in questo – dei Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? Appunto perciò... artisti?»¹⁰. Bergman, attento lettore di Nietzsche¹¹, trae forse da queste pagine lo spunto per riflettere sul rapporto tra mondo antico e moderno attraverso il tema delle forme artistiche¹². Nel 1965 Bergman viene insignito dell'*Erasmus Prize*. A ritirare il premio in sua vece è l'attore e regista svedese Kenne Fant, che ha il compito di leggere il discorso scritto da Bergman per l'occasione, dal titolo *The Snakeskin* («la pelle del serpente»). L'arte contemporanea è come la pelle che il serpente ha abbandonato dopo la muta: una sostanza morta, che tuttavia brulica della vita dei parassiti che vi si stabiliscono. La pelle del serpente è l'arte dei secoli passati, di cui rimane soltanto l'involucro, poiché se ne è persa la sostanza vitale. I parassiti sono gli artisti contemporanei, la cui creatività fermenta a contatto con le forme vuote tramandate da chi li ha preceduti. Bergman addita implicitamente un rischio insito nella venerazione della sola forma: se l'artista contemporaneo non è disposto ad abitare in maniera parassitaria la pelle del serpente, a trasfondere in essa la vita che gli è propria, riconoscendone tuttavia la diversa natura, l'involucro si sbriciolerà tra le sue mani. L'esito sarà l'impossibilità di comunicare. D'altro canto, l'afasia può configurarsi come presa di coscienza di un'alterità irriducibile, da cui lasciare germogliare nuovi frutti¹³.

⁹ Così LEGANGNEUX (1998, 186-87).

¹⁰ NIETZSCHE (1967, 19-20).

¹¹ Cf. BERGMAN (2013, 104): «[da adolescente] mi piaceva parlare di Nietzsche, argomento di conversazione d'assai scarsa utilità sugli scogli dove andavamo a fare il bagno. [...] Leggevo ininterrottamente, per lo più non capivo ma ero particolarmente sensibile al tono: Dostoevskij, Tolstoj, Balzac, Defoe, Swift, Flaubert, Nietzsche e, come ho già detto, Strindberg».

¹² All'inizio del Novecento, un altro importante contributo filosofico tematizza la questione a partire da Platone, per muovere verso la contemporaneità più stretta: si tratta di *Die Seele und die Formen (L'anima e le forme*, 1910) di György Lukács.

¹³ Al fondo della produzione cinematografica di Ingmar Bergman c'è il sentimento dell'assenza e della perdita, si tratti dell'innocenza infantile compromessa dall'età adulta, dell'aridità dei sentimenti, del

È quanto avviene alla protagonista del lungometraggio *Persona* del 1966, ambientato in gran parte sull'isola di Fårö, primo film drammatico girato dal regista dopo la così detta *Trilogia del silenzio di dio*¹⁴. La vena esistenzialista propria dei film precedenti si coniuga con la riflessione sulle forme sviluppata nel discorso *The Snakeskin*. Come annuncia il titolo stesso, *Persona* si concentra sul tema della maschera (in latino, *persona*). La protagonista, l'attrice teatrale Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), piomba improvvisamente nell'afasia durante una rappresentazione dell'*Elettra* di Sofocle. Elisabeth rinuncia consapevolmente all'uso della parola. La scelta matura nel corso della messinscena di una tragedia classica: l'attrice interrompe la recitazione e scoppia a ridere. Non si tratta di un dettaglio insignificante. Il silenzio e il riso di Elisabeth di fronte ai versi sofoclei segnano una *impasse* che non è soltanto esistenziale, ma ha una portata più ampia. Come dichiara la dottoressa che invierà Elisabeth a trascorrere la convalescenza sull'isola di Fårö in compagnia della loquace infermiera Alma (Bibi Andersson): «Ogni parola è menzogna, ogni gesto falsità, ogni sorriso una smorfia». Elisabeth ne prende coscienza mentre recita una parte a teatro. La *mise en abyme* del tema della maschera non deve mettere in ombra un dato essenziale: la coscienza della vanità della parola sorge dal confronto con un testo classico. La scena segna il limite inferiore, per così dire, della praticabilità dell'arte classica nel mondo contemporaneo. La ripetizione della pura forma, perduto il contatto con il contesto originario, non è in grado di comunicare nulla in senso positivo. Essa consente tuttavia di prendere coscienza della dimensione fittizia – Bergman avrebbe detto parassitaria – in cui l'arte si muove, nell'epoca della pura ripetizione delle forme. In sostanza, qualcosa si è inceppato nel rassicurante meccanismo della tradizione. L'arte classica non è oggetto di interrogazione critica, ma si dà alla coscienza contemporanea come un'alterità perturbante e indecifrabile, o come un involucro vuoto, privo di senso.

3. *Spezzare le forme*

Il passo successivo della riflessione di Bergman è rappresentato da *Il rito*, in cui il rapporto tra teatro greco e arte contemporanea non si risolve nel silenzio, ma nella rappresentazione di un rituale dionisiaco nella scena finale. Nella messa a punto della sceneggiatura del film, Bergman riconosce, accanto agli spunti derivanti dal rito dell'elevazione cristiana e dai suoi crescenti interessi antropologici, l'apporto della

silenzio di dio. L'uomo è condannato a conoscere 'come in uno specchio' il riflesso illusorio di una dimensione che, se esiste, è confinata nella lontananza inaccessibile ed è percepita e si esprime nei termini dell'assenza.

¹⁴ La trilogia comprende i lungometraggi *Såsom i en spegel* (*Come in uno specchio*, 1961), *Nattvardsgästerna*, (*Luci d'inverno*, 1963) e *Tystnaden* (*Il silenzio*, 1963). Prima di girare *Persona*, Bergman si cimenta nella commedia a colori *För att inte tala om alla dessa kvinnor* (*A proposito di tutte queste...signore*, 1964).

riflessione sulle *Baccanti* di Euripide¹⁵. La sua valutazione sulle *Baccanti*, formulata anni più tardi in *Lanterna magica*, esprime ammirazione nei confronti del vecchio poeta per «il coraggio di spezzare le forme», cioè per la capacità di rimettere in discussione le proprie convinzioni sugli dèi in un dramma ambiguo, complesso, senza soluzione univoca, che mescola il genere tragico con elementi propri della commedia¹⁶.

Euripide, il costruttore di drammi, è vecchio ed esiliato in Macedonia. Scrive *Le Baccanti*. Furibondo, costruisce il suo muro accostando blocco a blocco: le contraddizioni si scontrano con le contraddizioni, la pietà con la bestemmia, la quotidianità con il rito. Si è stancato di moraleggiare, comprende che il gioco con gli dèi è definitivamente perduto. I commentatori hanno parlato di stanchezza del vecchio poeta. Al contrario. La massiccia scultura d'Euripide rappresenta uomini, dèi e mondo in un movimento spietato e insensato sotto un cielo deserto. *Le Baccanti* testimoniano il coraggio di spezzare le forme¹⁷.

Il giudizio riecheggia le celebri parole di Nietzsche sull'ultima opera dell'ultimo tragico, ma è lontano dai toni di condanna nei confronti di Euripide, il razionalista sconfitto de *La nascita della tragedia*¹⁸. Nella riflessione e nella pratica di Bergman prevale l'interesse per l'ambigua sintesi che il vecchio poeta è riuscito a imbastire nella fase crepuscolare dell'arte tragica, attraverso l'inedita mescolanza di sfere in conflitto tra loro: uomini e dèi, quotidianità e rito. Euripide azzerava le distanze tra queste dimensioni, come mai alcun tragico aveva osato fare. Il tratto dell'ibridazione contrassegna anche la trama de *Il rito*, che Bergman non esita a definire una «black comedy»¹⁹, dietro cui si celano le inquietudini religiose del regista, alla ricerca di una forma espressiva in grado di esprimerne i conflitti irrisolti. La protagonista del film, Thea von Ritt (Ingrid Thulin), il cui nome allude eloquentemente al suo ruolo nel rito conclusivo²⁰, afferma di sentirsi «a volte estremamente tragica, a volte incredibilmente ilare». Thea, figura ambivalente dai tratti mitologici²¹, è a capo del trio di attori *Les*

¹⁵ BERGMAN (2009, 150): «Lessi del rito dell'elevazione in connessione con i miei studi sulle *Baccanti*».

¹⁶ Cf. FOLEY (1980, 109).

¹⁷ BERGMAN (2013, 230).

¹⁸ NIETZSCHE (1972, 78). Sulle contrastanti interpretazioni ottocentesche relative all'immagine di Euripide che emergerebbe dalla tragedia – vecchio scettico convertito o illuminista critico fino all'ultimo verso le forze dell'irrazionale? – cf. la utile sintesi di BIERL (1991, 177-81).

¹⁹ BERGMAN (1973, 240).

²⁰ «La dea del rito», in greco θεά. È possibile che Bergman giochi anche sul termine omografo θεά, «visione», da cui deriva la parola 'teatro'. Cf. TÖRNQVIST (2003, 126): «the part that comes closest to that of Dionysos is that of Thea: the name is not only similar to the female form of the Greek word for god; it is also the first part of the word theatre». Nel film per la TV *After the Rehearsal*, del 1980 (trasmesso nel 1984), il personaggio di Rakel, interpretato ancora una volta da Ingrid Thulin, reciterà il prologo di Dioniso nelle *Baccanti*.

²¹ Nella fotografia su cui la telecamera si sofferma nel corso della prima inquadratura, l'attrice appare in tutto il suo fascino androgino, in preda al riso e agghindata come la signora delle belve mediterranea; i

Riens («I niente»), accusati di oscenità per la *pièce* teatrale che si apprestano a inscenare nel paese (verosimilmente la Svezia, ma non viene specificato)²², prima di proseguire il loro tour. Sul caso indaga il giudice Abrahamsson (Erik Hell), che reca nel suo nome il destino sacrificale cui è votato²³ e rappresenta l'ingenuo razionalismo dell'autorità posto di fronte al regno multiforme e cangiante dell'arte teatrale. Anche il nome di Penteo nelle *Baccanti* alludeva alle molte sofferenze a cui il sovrano sarebbe andato incontro nel corso del conflitto con il dio del teatro Dioniso²⁴. Il giudice Abrahamsson ne costituisce il corrispettivo nel film di Bergman.

Abrahamsson non riesce ad afferrare la verità rispetto alla condotta dei tre teatranti. Gli altri due membri del gruppo, Hans Winkelmann (Gunnar Björnstrand) e Sebastian Fisher (Anders Ek), mettono in atto un gioco delle parti assieme a Thea, che confonde le convinzioni del giudice istruttore. In particolare Hans, il cui cognome allude al teorico del neoclassicismo Johann Joachim Winckelmann, incarna il principio apollineo, che per una via misteriosa è consustanziale al dionisiaco e se da un lato ne contempera gli ardori, dall'altro è inscindibile da Dioniso, come riconobbe Nietzsche ne *La nascita della tragedia* (1872). Come afferma Hans al termine della quinta scena (*Una stanza dell'interrogatorio*), i tre sono «una unità»²⁵. A turno illudono il giudice di essere suoi

suoi capelli sono intrecciati di serpi, che richiamano alla mente l'immagine della Gorgone. Nella messinscena teatrale delle *Baccanti*, Bergman affiderà il ruolo di Dioniso a un'attrice. La scelta radicalizza il dato tradizionale dell'effeminatezza di Dioniso, incrementandone il potenziale erotico secondo la sensibilità della società contemporanea.

²² La didascalia conclusiva informa che gli attori non rimisero più piede in quel paese a seguito delle vicende narrate.

²³ La denominazione «figlio di Abramo» lo inserisce nella linea patrilineare attraverso cui è tramandata la legge, ma reca anche l'ambiguo segnacolo della sorte sacrificale di Isacco. Alla stessa conclusione arriva SETTIS (2020, 125).

²⁴ Eur. *Ba.* 507-8 Πενθεύς, Ἀγαυῆς παῖς, πατρός δ' Ἐχίονος. / Δι. ἐνδυστυχῆσαι τοῦνομ' ἐπιτήδειος εἶ «Penteo, figlio di Agave e di Echione, mio padre. / D. Stando al tuo nome, sei adatto a patire sciagure». Le citazioni euripidee sono tratte dall'edizione oxoniense curata da James DIGGLE (1994). KERÉNYI (2010, 84-85), ravvisa nell'interpretazione etimologica del nome di Penteo il tema del dolore, centrale per l'essenza stessa della tragedia greca: in un gioco di specchi, in esso riaffiora la natura del dio Dioniso, il dio che soffre, muore e rinasce (GUIDORIZZI 2020, 204).

²⁵ Nella sceneggiatura, il giudice si rivolge a Thea con queste parole: «Deve essere veramente meraviglioso vivere in una tale trinità» (BERGMAN 1979, 210). È significativo l'impiego del paradigma trinitario in questa proiezione simbolica dell'anima del regista (BERGMAN 2009, 154: «Più o meno coscientemente, ho distribuito me stesso in tre personaggi»): cristianesimo e dionisismo si confondono, secondo una radicata tradizione che tende a identificare Cristo e Dioniso. Sulla strutturazione del film sul numero 3 e sul suo derivato 9, cf. le penetranti osservazioni di ROBERTI (2010, specie 69). Per quanto riguarda la fluidità dei personaggi, si potrebbe ricordare che nella scena finale, secondo la sceneggiatura originale, Sebastian avrebbe dovuto indossare un paio «di enormi tette posticce» (BERGMAN 1979, 222), mentre nel film è addobbato da satiro come Hans. Nell'intervista a Torsten Manns del 24 febbraio 1969, Bergman schematizza i caratteri dei personaggi: «Ingrid Thulin stands for the most dangerous, the most irrational, the most instinctual in this bunch – the part most easily damaged, but also the most necessary. Sebastian Fisher is the creative force, the executive element, the active, creative factor, the

alleati e di volerlo supportare nell'indagine. Tuttavia, si tratta di una recita. Nessuna delle informazioni fornite dai tre attori è attendibile. Al contrario della protagonista di *Persona*, che rimane chiusa nel suo silenzio, i membri del trio si raccontano incessantemente e cercano una definizione di sé attraverso lo sguardo degli altri. Thea definisce sé stessa «un fluido in movimento»²⁶, ma precisa subito che si tratta del parere del suo psichiatra, di una definizione imposta dallo sguardo di qualcun altro. Anche il giudice, a poco a poco, si lascia irretire dalla tentazione incarnata dai tre artisti. Abrahamsson è inizialmente turbato dalla presenza del trio, ma ne è anche irresistibilmente attratto: dopo averne esaminato il fascicolo, prima di interrogarli, si deterge ossessivamente il volto e le mani con un fazzoletto, come a volere scongiurare il pericolo di una contaminazione, quasi una Lady Macbeth in preda ai sensi di colpa. Anche Penteo nelle *Baccanti* oscilla tra i due poli dell'attrazione e della repulsione verso lo straniero, dietro a cui si cela Dioniso. Il sovrano è terrorizzato dalla corruzione che i riti bacchici comportano (*Ba.* 262 οὐχ ὑγιὲς οὐδέεν, «nulla di pulito»); allorché Cadmo cerca di cingergli il capo d'edera, egli erompe nell'esclamazione: μηδ' ἐξομόρξην μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί; («non ripulirai la tua pazzia su di me!», 344). Tale è l'interpretazione della scena fornita da Eric Dodds, sul cui commento è verosimile che si basasse la lettura di Bergman²⁷ e su cui torneremo a soffermarci.

Al culmine della confusione personale, il procuratore è colto dall'improvvido desiderio di confessarsi. Nella scena del confessionale (scena 4), il giudice esprime il proprio disagio al sacerdote, interpretato dal regista Ingmar Bergman. Dai suoi ricordi infantili emerge inquietante la figura della madre, fonte di umilianti castighi e di desideri bestiali inconfessabili. Il volto della Vergine, illuminato dalle candele, lungi dal rassicurare lo spettatore, prelude alla punizione che le forze dell'irrazionale infliggeranno al malcapitato giudice, in particolare attraverso la donna del gruppo teatrale. In filigrana si staglia la memoria di Agave, madre di Penteo e artefice della sua uccisione. Dietro la

materialization, still held back by certain vestiges of social consideration, certain relics of human feeling and certain memories of what human relationships look like. He [Hans] is the third person, the ordering, organizing, planning, in his whole behaviour a profoundly bourgeois factor – the anchor» (1973, 238). Cf. anche SERIO 1971. Nella messinscena teatrale, Bergman introdurrà di sana pianta il personaggio di Talatta, «che richiama l'associazione simbolica tra Dioniso e la liquidità, figura a sua volta dell'inconscio e della sua informe affinità» (FUSILLO 2006, 147).

²⁶ Nella scena 2 (*Una stanza d'albergo*).

²⁷ Così anche GUIDORIZZI (2020, 184). *Contra* cf. SEAFORD (1996, 180). 'Asciugare' è il significato primario del verbo ἐξομόρξνυμι in greco. DODDS 1960 insiste sul timore del contagio dionisiaco attraverso il contatto fisico; egli propone la traduzione inglese *smear*, che significa 'ungere'. La coincidenza è comunque notevole, tanto più che anche nella versione teatrale Penteo si pulisce le mani dopo avere accarezzato i capelli di Dioniso durante il loro primo incontro (FUSILLO 2006, 149-50). La conoscenza inevitabilmente mediata delle opere greche da parte di Bergman, sottolineata da SETTIS (2020, 113), non esclude peraltro l'approfondimento rigoroso del testo originale e dei suoi snodi drammaturgici, come nota SCHIRONI (2016, 133 ss.), a proposito della preparazione di *Backanterna*.

figura della Madonna cristiana, si intravede la persistenza di una femminilità inquietante, associata al culto di Dioniso, incline alla punizione della vittima sacrificale. Il crollo interiore del giudice spalanca le porte all'inganno di Thea, con il beneplacito del regista Bergman, coinvolto come personaggio all'interno della vicenda. Si comincia a intendere che l'oscura colpa dell'arte nella società borghese è la messa in discussione, attraverso la sua stessa esistenza, delle certezze su cui la società si regge²⁸. Il giudice, fuori di sé, arriva a perpetrare una violenza sessuale ai danni di Thea. Lo stupro è solo apparente: mentre il giudice le si fa addosso, è Thea stessa a sfilarsi volontariamente le mutandine. L'inganno è giunto al termine; la possessione è compiuta, anche se non nel senso che crede il procuratore²⁹. Allo stesso modo, Penteo nelle *Baccanti* è vittima della macchinazione di Dioniso, che si lascia catturare sotto mentite spoglie, per possedere la mente del sovrano, esporlo al pubblico ludibrio e condurlo infine a una morte truculenta, impiegando tutte le arti che il teatro mette a disposizione. Ciò avviene quando uomini e dèi si incontrano sullo stesso terreno, sembra ammonire Euripide. La scena 7, *Una stanza dell'interrogatorio*, rende chiaro allo spettatore in quale tranello sia caduto Abrahamsson. Il monologo di Thea, preparato abilmente da Hans³⁰ che scatena la curiosità del giudice, contiene un'anticipazione inquietante di ciò che avverrà in seguito. Thea dichiara di chiamarsi in realtà Claudia Monteverdi³¹. È appena il caso di ricordare che il libretto di Alessandro Striggio per l'*Orfeo* di Claudio Monteverdi si conclude con l'inseguimento e il massacro dell'eroe da parte delle baccanti. Thea adombra lo smembramento conclusivo del giudice. Tuttavia, rimane il dubbio che questa non sia che l'ennesima, teatrale menzogna di un'attrice consumata, che infatti subito dopo dichiara: «tutta finzione: dietro questa finzione io sono sempre me stessa». Lo scarto tra ciò che allo spettatore è dato di cogliere e l'incoscienza del giudice³² sta per colmarsi definitivamente.

²⁸ Su questo aspetto insiste molto SETTIS (2020, 119), che ricorda una dichiarazione del regista del 1970, in cui il rito è definito «il gioco che l'artista fa col suo pubblico, o con la società, un miscuglio di mutua umiliazione e reciproco bisogno. L'elemento rituale è questo».

²⁹ LIVINGSTON (1980, 118), riconosce a questo punto l'esplosione dell'ipocrisia del giudice: «In his seemingly unbounded desire to harass and exploit the artists, the magistrate violates every law that he pretends to defend». Il giudice è infedele persino alle leggi di cui dovrebbe essere scrupoloso interprete, mentre gli attori, che vivono nella menzogna e nella finzione, aderiscono onestamente alla loro natura e al loro ruolo sociale, senza doppie morali.

³⁰ Nella scena 5 (*Una stanza dell'interrogatorio*) Hans scongiura il giudice di non interrogare la moglie per gli effetti che questo potrebbe avere sulla sua psiche già debilitata. Non che Thea sia pazza: piuttosto è «bestiale», termine che Abrahamsson non coglie nella sua reale portata.

³¹ Il monologo rielabora quasi *verbatim* la lettera che Clärchen, l'amica conosciuta a Weimar che ascoltava in segreto le opere di Brecht in piena epoca nazista, invia al giovane Bergman dal suo esilio svizzero: «In verità non mi chiamo Clara ma Thea...» [BERGMAN 2013 (1987), 119-20]. Così chiosa Bergman: «Non risposi mai alla sua lettera. [...] Però la conservai, e la usai citandola quasi letteralmente in un film intitolato *Il rito*, del 1969» [BERGMAN 2013 (1987), 121].

³² Analogamente a Penteo in Eur. *Ba.* 805 (οἴμοι· τόδ' ἤδη δόλιον ἐς ἐμὲ μηχανᾶ, «ahimé! Ormai prepara questa insidia ai miei danni»), il giudice subodora l'inganno nel corso del film, come emerge chiaramente

4. Il rito

Il film si conclude con la messinscena di un rito dionisiaco davanti agli occhi esterrefatti di Abrahamsson. Si tratta dello spettacolo incriminato dall'inizio della vicenda. Il giudice implora di potervi assistere, ormai sedotto dall'arte della compagnia e dagli inganni di Thea. In luogo dell'atteso spettacolo teatrale, va in scena un rito dionisiaco in cui si mescolano tratti pagani e cristiani, secondo quanto affermato da Bergman stesso. Il suono dei tamburi e la falloforia accompagnano l'ingresso del dio, impersonato da Thea, che ne indossa la maschera. Sul suo volto ridente, che richiama senz'altro l'evocazione di Dioniso nel IV stasimo delle *Baccanti* (v. 1021)³³, si conclude il lungometraggio. Tuttavia, il sacrificio che coinvolge il giudice non si compie in maniera cruenta, come ci si sarebbe attesi. Egli è spettatore di un rito che ricorda piuttosto l'elevazione cristiana (per la precisione, cattolica) del vino. Un sacco di cuoio³⁴ viene squarciato con un pugnale e ne stilla del vino, che viene raccolto in un bacile; ad esso gli iniziati si abbeverano dell'immagine riflessa del dio. Ad avviso di Bergman, questo aspetto trapasserebbe nel culto cattolico direttamente dagli antichi rituali in onore di Dioniso, come se si trattasse di una versione incivilita della cruenta omofagia dionisiaca. Tuttavia, Bergman ne fornisce un'esplicazione curiosa. L'elevazione del vino replicherebbe il rituale con cui il sacerdote allontanava il volto del dio dai fedeli³⁵. La lettura di Bergman non parla quindi di un rito di evocazione, ma di un rituale apotropico. L'ambivalenza percepita dai fedeli tra il carattere ctonio, spettrale e quello olimpico dei culti dionisiaci venne formalizzata nei termini della polarità tra *tendancy* (θεραπεία, «ossequio») e *aversion* (ἀποτροπή, «avversione») da Jane Harrison (*Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 1903); Dodds³⁶ ne riprese in parte le teorie per descrivere la frizione tra il carattere estatico del culto di Dioniso e la funzione

dalla sceneggiatura. Al termine dell'interrogatorio con Hans, il giudice esclama: «Comincio a domandarmi se non si nasconda qualcosa di ben più grave e pericoloso dietro al suo numero abbastanza innocuo» (BERGMAN 1979, 203-204). E ancora, durante l'incontro con Thea: «Lei simula? [...] Simulare, fingere, cercare di imbrogliarmi» (BERGMAN 1979, 213).

³³ Il dio ride già al momento della sua finta cattura all'inizio del II episodio (Eur. *Ba.* 439); come ha persuasivamente sostenuto FOLEY 1980, è probabile che proprio la maschera sorridente identificasse Dioniso presso gli spettatori (così anche GUIDORIZZI 2020, 196), mentre i personaggi della tragedia erano esclusi da questa consapevolezza e percepivano il dio nel suo travestimento umano.

³⁴ Sulla presenza di questo oggetto nel culto dionisiaco cf. KERÉNYI [2010 (1976), 62-68].

³⁵ BERGMAN (1973, 240-41): «It's taken from the cult of Dionysos – to drive away the face of the god. You can find it in the Catholic mass. Curious, how things work. In the Catholic mass there's something called the elevation. At a particular moment the priest raises the chalice. That's something he doesn't do in the Lutheran Communion Service. In fact, it's forbidden. The Catholic ritual of the elevation is a relic from the cult of Dionysos, whose priest held up the bowl of blood above his head to mirror the face of the god behind his back and so drive the god away». Il rapporto tra dionisismo e cristianesimo fu molto stretto fin dalle origini della religione cristiana, in virtù di numerose analogie tra le figure di Dioniso e di Gesù (CERRI 2006, in specie 145-52). Il tema è stato oggetto di intensa attenzione critica; si segnalano almeno gli studi di Francesco MASSA (2011, 2014) con relativa bibliografia.

³⁶ DODDS (1960, XV-XX).

di contenimento operata dal rituale ufficiale rispetto ai tratti meno accettabili per la società civilizzata. Gli studi antropologici dei così detti *Cambridge Ritualists* e dei loro epigoni evidenziano la compresenza tra l'attrazione e la repulsione suscitata dal sacrificio in onore del dio. Le opere di Harrison pongono l'accento sulle affinità tra il sacrificio animale previsto dal rituale dionisiaco, in particolare la taurofagia, attraverso cui i fedeli erano convinti di mangiare il dio stesso, e l'eucaristia cristiana. È la teoria del *sacramental sacrifice*, destinata ad avere una grande influenza sugli studi relativi al dionisismo e sull'antropologia delle religioni³⁷. È verosimile che Bergman fosse a conoscenza di questa prospettiva critica, che si pone alla base dell'elaborazione de *Il rito*. Gli spunti critici di stampo antropologico conoscono uno sviluppo autonomo, conformemente alla visione religiosa e artistica del regista. Un esempio è costituito dal tema della maschera. Nel culto dionisiaco la maschera del dio giocava un ruolo centrale, per affermarne la presenza all'interno del cerimoniale. Bergman potrebbe averne trovato traccia nel libro di Walter Friedrich Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus* (1933), in cui alla maschera del dio è riconosciuta la funzione di affermare l'effettiva presenza di Dioniso durante il rituale: essa è il simbolo della dualità del dio, che da un lato appare ai fedeli attraverso la mediazione della maschera, dall'altro rimane celato nella sua misteriosa alterità rispetto alla natura mortale. Nel film di Bergman, Thea indossa la maschera del dio. Nessuno può ritenere che si tratti dell'effettiva epifania del dio, poiché la società contemporanea non crede all'esistenza di Dioniso. La sua manifestazione attraverso la maschera assolve una funzione simbolica: il dio catalizza le angosce represses del giudice. L'apparizione di Dioniso ha un effetto perturbante su Abrahamsson: egli viene posto di fronte al monito di una verità lungamente trascurata e repressa nell'essere umano, che tuttavia perdura e reclama il suo spazio in un mondo che sembra averne cancellato le tracce. La maschera esemplifica la tensione tra presenza e assenza di ciò che il dio simboleggia: come la pelle del serpente, essa è ritemperata con linfa nuova dalle emozioni che è in grado di evocare. Il dio greco del teatro è portatore di ciò che la civilizzazione ha celato alla propria consapevolezza: il sesso, il sangue, la violenza. Di conseguenza, il ruolo dell'attore è quello di rappresentare tra gli uomini in forma mediata ciò che sarebbe insostenibile per lo sguardo e le facoltà razionali degli uomini contemporanei. Il ritorno del represso assume le vesti della vendetta di un dio pagano, che compare sulla scena per tramite di una sua replicante che ne indossa la maschera. I tre commedianti hanno portato a compimento il loro ufficio. Per tutto il film il giudice si è interrogato sulla loro natura. La conclusione dimostra che non si trattava d'altro che di attori. Thea aveva però suggerito durante l'interrogatorio «se per caso non vi fossero diversi tipi di realtà: l'una egualmente vera come l'altra». La recita non testimonia la malafede del regista e degli attori, ma i limiti della capacità umana di comprendere la natura del divino, quale sede di una rimozione collettiva, di cui l'arte si

³⁷ La teoria, recepita da DODDS (1960, XVII), è fonte di ispirazione sia per *Homo necans* di Walter Burkert che per *La violenza e il sacro* di René Girard, entrambi pubblicati nel 1972 (HENRICHS 1984, 229-32).

fa esploratrice e complice. Ciò è perfettamente coerente con la convinzione religiosa di Bergman: in questo mondo, noi vediamo la verità non direttamente in volto, ma come attraverso uno specchio nell'oscurità³⁸. La morte di Abrahamsson per infarto fa seguito alla sua affermazione sibillina, ripetuta per tre volte: «Capisco». Allo spettatore rimane il dubbio che la causa del decesso del giudice risieda nella proiezione delle sue inquietudini personali su un modello culturale – il rito dionisiaco – che infrange i presupposti della sua esistenza borghese. In ogni caso, esso non è dovuto alle conseguenze della violenza del trio nei suoi confronti, né all'intervento diretto del dio, ma alla sensazione di avere assistito a uno spettacolo dai contenuti insostenibili per le sue facoltà di comprensione o di accettazione.

La dimensione religiosa si intreccia con la riflessione sulle forme artistiche. Nelle parole di Bergman, il rito del film rappresenta la riproduzione di un rito della religione greca, a cui il fenomeno teatrale era profondamente legato nella fase arcaica e classica:

Nell'antica Grecia il teatro era indissolubilmente legato con i riti religiosi. Gli spettatori si radunavano molto tempo prima del sorgere del sole. All'alba venivano avanti i sacerdoti mascherati. Quando il sole spuntava al di sopra delle montagne, illuminava il centro della scena. Là era stato eretto un piccolo altare. Il sangue sacrificale veniva raccolto in una grande ciotola. Uno dei sacerdoti si nascondeva dietro gli altri. Portava una maschera d'oro con l'effigie di un dio. Quando il sole si era alzato ulteriormente, al momento giusto due sacerdoti levavano in alto la ciotola in modo che gli spettatori potessero vedere come la maschera d'oro si rifletteva nel sangue. Un'orchestra di tamburi e di pifferi suonava e i sacerdoti cantavano. Dopo alcuni minuti l'officiante abbassava la ciotola e beveva il sangue.³⁹

L'immagine proposta da Bergman riecheggia le sue letture a proposito del dionisismo in Grecia⁴⁰, senza essere riconducibile a una fonte univoca. La descrizione è esemplata sulla scena finale de *Il rito*: i sacerdoti sono tre, come i membri de *Les Riens*; uno di loro, nascosto dietro agli altri (come Thea nella processione che ne accompagna l'ingresso in scena), indossa la maschera del dio e officia il rituale. Le parole di Bergman mettono in luce i suoi interessi per due aspetti cruciali incontrati nel corso dei suoi studi sulle *Baccanti*: il valore sociale del teatro, colto nella sua dimensione religiosa in connessione con il culto Dioniso; la continuità tra il rito dionisiaco e la

³⁸ La massima paolina *per speculum et in aenigmate* (1 Cor. 13, 12) dà il titolo a un altro film del regista, *Såsom i en spegel* (*Come in uno specchio*, 1961).

³⁹ BERGMAN [2009 (1992), 150-51].

⁴⁰ In particolare, si riconoscono i toni di una celebre pagina di Rohde sui riti bacchici in Tracia. L'opera *Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen* venne pubblicata in due volumi tra il 1890 e il 1894. Rohde teorizza l'origine tracia dei culti di Dioniso, che avrebbero avuto una forma selvaggia, prima di incontrare l'elemento olimpico-apollineo e assumere una forma istituzionalizzata ad Atene. La suggestiva descrizione del rituale a cui Bergman potrebbe alludere si legge ora in ROHDE (2006, 283).

religione cristiana. L'ibridazione del rito pagano con la liturgia cristiana⁴¹ conferma l'idea della persistenza dell'antico nelle forme della modernità, ma accentua anche la distanza tra le due epoche della storia umana. Il vino versato nel rito conclusivo viene definito «sangue» nella descrizione fattane dal trio, a conferma del fatto che «*Il Rito* è liturgia religiosa, ma anche teatro»⁴². Con un gioco di parole, si potrebbe dire che il rito è liturgia religiosa in quanto è teatro. Nel mondo contemporaneo il rituale non gode della fede e del credito di cui godeva nell'antichità. La liturgia si ripete nella dimensione della messinscena e non del rituale collettivo. In tal senso, si spiega l'interesse per un rito, quello dell'elevazione, ancor vivo nella liturgia cattolica e non in quella protestante, in cui la dimensione collettiva è limitata a vantaggio della fede individuale. L'idea che il volto del dio, a cui la maschera allude, si riflettesse nel sangue delle vittime sacrificali impone una riflessione sull'inclusione del rito all'interno di un film ambientato nella contemporaneità, in cui l'aspetto cruento del *sacramental sacrifice* è stato rimosso e ritorna in forma simbolica. A un primo sguardo, *Il rito* si presenta come il superamento della situazione delineata all'inizio di *Persona*. L'impossibilità di prendere sul serio e pronunciare i versi di Sofocle cede il passo alla compiuta messinscena di un rito dionisiaco. Tuttavia, la recita di Thea e dei suoi compagni, che pure è affine al teorema della pelle del serpente, si configura come la risposta beffarda del dio del teatro alla sospensione del giudizio vissuta dalla protagonista di *Persona*. La maschera ridente di Dioniso al termine del film suggerisce l'impossibilità di sfuggire al potenziale perturbante incarnato dal dio del teatro e ai contenuti repressi di cui è portatore, afferenti allo strato arcaico e ferino della natura umana. D'altro canto, il rito afferma la ripetizione della forma classica nell'età contemporanea, ma è deprivato del suo ruolo sociale originario. Al contrario di Elisabeth in *Persona*, gli attori fanno del loro meglio per persuadere sé stessi e il pubblico che i valori dell'arte continuino a esercitare la loro funzione nel tempo presente. *Les Riens* sono alla perenne ricerca della definizione della loro identità, ma non possiedono la capacità del dio Dioniso di trasformarsi in tutto ciò che desiderasse⁴³. Essi sono tragicamente limitati nella loro possibilità di agire, tanto nelle loro vite, quanto nella sfera dell'arte. Il rito antico torna sulla scena moderna per additare l'impossibilità che il dio torni a manifestarsi nella sua pienezza tra gli uomini. D'altro canto, il dio pagano sopravvive come uno spettro, pronto a riaffiorare dai recessi della civilizzazione in cui è stato ricacciato. A differenza di Euripide, Bergman non potrebbe mai consentire l'incontro tra uomini e dèi, poiché il mondo in cui gli dèi si mescolavano ai mortali si è estinto e il dio cristiano pone i propri fedeli di fronte al gioco crudele della sua assenza indecifrabile. Tuttavia, la civiltà antica ha trasmesso all'età contemporanea la “pelle del serpente” dell'arte tragica; Dioniso ha trasferito parte della

⁴¹ Essa corrisponde anche all'ossessione di Bergman, figlio di un pastore protestante, per la religione.

⁴² SETTIS (2020, 113).

⁴³ Eur. *Ba.* 478 ὁποῖος ἤθελε.

sua natura nella liturgia cristiana. Il rito rappresenta pertanto l'accanita sopravvivenza delle forme artistiche a fronte di esigenze esistenziali che la struttura stessa dell'umanità contemporanea non è in grado di soddisfare; in esse si riversano le inquietudini e le angosce dell'esistenza borghese, che si ritrova disarmata di fronte al riaffiorare di contenuti accuratamente repressi.

La forma tragica emerge al culmine della vicenda e ne determina il significato complessivo. Ci si attenderebbe che lo spettacolo incriminato dal giudice contenesse tratti scandalosi secondo i parametri della società europea degli anni Sessanta: trasgressioni sessuali, esperimenti con le droghe, utopie rivoluzionarie, ciò che si ritrova nella condotta dissoluta dei tre attori, ma non nella loro rappresentazione scenica. La *black comedy* si risolve in un rito dionisiaco a tutti gli effetti, piuttosto incongruo rispetto alle attese del giudice e dello spettatore. La posizione di Bergman all'interno di quella che è stata definita «Dioniso-mania»⁴⁴ sul finire degli anni Sessanta, per l'abbondanza delle riprese della tragedia euripidea in contesto teatrale, cinematografico e letterario, si esprime superficialmente nell'esortazione a non dimenticare i classici nella temperie iconoclasta della contestazione⁴⁵. La riflessione condotta da Bergman sulle forme artistiche consente di approfondire le sue motivazioni. Lo scontro tra i tre attori, portatori di valori trasgressivi rispetto alle convenzioni sociali, e il giudice Abrahamsson, che rappresenta l'istanza censoria della legge, ma anche l'uomo ligio ai dettami del conformismo, incapace di conoscere sé stesso, ripercorre nell'età contemporanea il *pattern* tragico delineato dalle *Baccanti* di Euripide. Il culto di Dioniso è sopravvissuto nel cristianesimo, attraverso una metamorfosi che non ne ha annichilito il potenziale perturbante; allo stesso modo, il conflitto tragico tra irrazionalità e civilizzazione si ripresenta nell'arte contemporanea, attraverso il recupero del paradigma dell'opera di Euripide. Negli ultimi attimi della sua vita, Abrahamsson capisce che la sua indagine lo ha condotto a giocare inconsapevolmente il ruolo di Penteo, colui il quale ebbe l'ardire di opporsi al dio del teatro Dioniso. L'intera vicenda dimostra la persistenza del paradigma euripideo, al di là della consapevolezza dei personaggi coinvolti. Gli attori, così come il giudice, rispondono a una logica di cui essi non sono padroni, ma che li possiede e ne determina le azioni. Il conflitto tra Dioniso e Penteo si ripropone nei suoi tratti essenziali, benché si spogli degli aspetti più efferati, legati a un'epoca dell'umanità, in cui, secondo la visione accolta da Bergman, la pratica rituale esigeva sacrifici cruenti. Lo spettacolo teatrale elaborato da *Les Riens*, lungi dall'essere radicato nel gusto contemporaneo, si ammanta della pelle del serpente dell'arte tragica greca e ne afferma l'ineludibilità paradigmatica. È stato osservato che il mezzo cinematografico, allorché si appropria dei temi mitologici, ne rivitalizza il

⁴⁴ SETTIS (2020, 131), sulla scorta di FUSILLO 2004, cui si rimanda per una disamina esaustiva del fenomeno.

⁴⁵ In un'intervista del 1968 (citata in SCHIRONI 2016, 132) Bergman deplora lo stravolgimento e l'abbandono dei classici conseguente alla rivolta giovanile del 1968.

contenuto, generando a sua volta nuovi miti, in una linea di continuità con quelli arcaici⁴⁶. *Il Rito* esemplifica tale potenzialità a proposito del mito raccontato nelle *Baccanti*. La forma tragica, che nell'antichità aveva la sua espressione in teatro in occasione delle festività religiose, rivive all'interno di un film per la televisione che racconta attraverso la cinepresa una messinscena teatrale che si sviluppa sulla falsariga della tragedia euripidea. Non diversamente da Euripide, Bergman "spezza le forme", inserendo nel finale del film l'incongrua esecuzione di un rito arcaico, che mette in luce il carattere parassitario dell'arte contemporanea, al di là di qualsiasi pretesa di originalità assoluta, ma anche l'impossibilità di eludere i nodi culturali e i conflitti radicali sviluppati dal teatro greco.

5. Conclusione

La riflessione di Ingmar Bergman sulla pelle del serpente in cui prolifera l'arte contemporanea si risolve da un lato nell'afasia di fronte al teatro greco (*Persona*), dall'altro nella rappresentazione di un rituale religioso antico all'interno di un film per la televisione di ambientazione contemporanea (*Il rito*). L'analisi ha privilegiato tale aspetto teorico della recezione bergmaniana del teatro classico, e in particolare delle *Baccanti*, senza tuttavia trascurare gli snodi drammaturgici che risentono vistosamente della tragedia euripidea. *Il rito* si configura come una 'parodia' delle *Baccanti*, nel senso etimologico di una loro ricantazione entro parametri estetici e sociali profondamente mutati. La conseguenza più vistosa coinvolge la conclusione della tragedia, che conduce alla morte violenta di Penteo e non trova un corrispettivo preciso nel destino del giudice Abrahamsson, benché essa venga sapientemente adombrata nel corso del film. La sua fine avviene per infarto, ma è frutto dei suoi spettri interiori, piuttosto che dell'azione diretta dei seguaci del dio del teatro. Essa è accelerata dalla repentina presa di coscienza di avere riprodotto con le sue azioni lo schema della tragedia antica, che gli si palesa in tutta la sua evidenza *in articulo mortis*, a confermarli l'ineluttabilità del suo destino. Il sorriso enigmatico della maschera del dio alla fine del film suggella la permanenza dei conflitti rappresentati dalla tragedia greca, al netto dello scarto formale dell'arte contemporanea rispetto al modello antico. Tale distanza non è frutto di un capriccio intellettualistico, ma tiene conto di una riflessione articolata che Bergman conduce sulle

⁴⁶ CAMPANILE (2011, 390). Cf. RODIGHIERO (2009, 575): «Non si tratta dunque solo di una ricollocazione nell'assetto del pensiero contemporaneo di storie classiche note: mito e tragedia, contenuto e genere che lo veicola, appaiono, anche nell'adozione fattane dalla decima Musa, come un blocco unico e inseparabile, ma capace di produrre infinite diffrazioni». Il tema del rapporto fecondo tra mito classico e cinema è stato oggetto delle raccolte di studi di WINKLER 2001 e di BRUNETTA 2011 (quest'ultimo dedica un'ampia sezione al cinema italiano); in entrambi i casi, alla riflessione teorica sull'incontro tra arte cinematografica e mito classico si affianca l'esplorazione di un vasto repertorio di esempi provenienti dalla cinematografia mondiale.

forme artistiche per tutto il corso degli anni '60 e non abbandonerà sino al termine della sua carriera. In questa vicenda, le *Baccanti* di Euripide giocano un ruolo costante di ispirazione, forse in virtù della straordinaria capacità dell'anziano drammaturgo ateniese di «spezzare le forme», di porre la razionalità a diretto contatto con il divino e di rappresentare il caotico rimescolarsi di arcaicità e civilizzazione; un'operazione che Bergman, al contrario di Nietzsche, giudica rivoluzionaria in termini positivi. Con la medesima determinazione di Euripide, Bergman porta alle estreme conseguenze la contraddizione che coinvolge l'arte contemporanea nel suo rapporto con l'antichità. La rilettura in termini attualizzanti del medesimo conflitto che attraversa le *Baccanti* e si ripropone nella società e nell'arte contemporanee afferma la persistenza paradigmatica dei miti dell'antichità, ma tiene conto della perdita dell'aura della classicità nel mondo contemporaneo e dell'oblio dei contesti religiosi e sociali entro cui si svilupparono le forme dell'arte classica. D'altro canto, è significativo che Bergman privilegi la via del rito per recuperare l'autenticità dell'ispirazione euripidea, forse in ossequio alla considerazione di Jane Harrison per cui il mito non è che il frutto di un fraintendimento della pratica rituale⁴⁷, come a dire che soltanto nella ripetizione dell'esperienza liturgica è possibile afferrarne il senso profondo, da cui si dipartono le interpretazioni. *Il rito* supera la contraddizione aperta da *Persona* aggredendo il cuore del problema rappresentato dall'arte classica: attraverso il confronto con il testo di Euripide, Bergman indossa la pelle del serpente della tragedia greca, come se fosse la maschera del dio del teatro Dioniso, e rimira il potenziale mitopoietico che si sprigiona dalla rischiosa evocazione di spettri nel contesto dell'arte contemporanea.

⁴⁷ La celebre asserzione «ritual practice misunderstood explains the elaboration of myth» è formulata nell'opera *Mythology and Monuments of Ancient Athens* (London 1890), III.

Riferimenti bibliografici:

ARECCO 2000

S. Arecco, *Ingmar Bergman, segreti e magie*, Genova.

BERGMAN 1973

I. Bergman, *Bergman on Bergman*, London.

BERGMAN 1979

I. Bergman, *Sei film*, Torino.

BERGMAN 2009

I. Bergman, *Immagini*, Milano, 149-158 [1992].

BERGMAN 2013

I. Bergman, *Lanterna magica*, Milano 2013 [1987].

BIERL 1991

A. Bierl, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Tübingen.

BRUNETTA 2011

G.P. Brunetta (a cura di), *Metamorfosi del mito classico nel cinema*, Bologna.

CAMPANILE 2011

D. Campanile, *Mito classico e cinema*, «Rivista di cultura classica e medioevale» 53 (2011), 387-402.

CERRI 2006

G. Cerri, *Riflessioni su un libro di Burkert. Problemi di metodo. 1. Sincronia e diacronia; 2. Storia di una cultura; 3. Storia del Cristianesimo; 4. Cristianesimo e Dionisismo*, «AION (filol)» 28 (2006), 135-52.

DI BENEDETTO 2004

V. Di Benedetto (a cura di), *Euripide. Le Baccanti*, Milano.

DIGGLE 1994

J. Diggle (ed.), *Euripidis fabulae. Tomus III (Helena, Phoenissae, Orestes, Bacchae, Iphigenia Aulidensis, Rhesus)*, Oxford.

DODDS 1960

E.R. Dodds, *Euripides' Bacchae*, Oxford.

FOLEY 1980: H.P. Foley, *The masque of Dionysos*, «Transactions of the American Philological Association» 110 (1980), 107-133.

FOLEY 1985

H.P. Foley, *Ritual Irony: Poetry and Sacrifice in Euripides*, Ithaca (N.Y.).

FUSILLO 2006

M. Fusillo, *Il dio ibrido: Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Bologna.

GUIDORIZZI 2020

G. Guidorizzi (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Milano.

HENRICHES 1984

A. Henrichs, *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*, «Harvard Studies in Classical Philology» 88 (1984), 205-240.

KALIN 2006

J. Kalin, *The Films of Ingmar Bergman*, Cambridge (UK).

KERÉNYI 2010

K. Kerényi, *Dioniso*, Milano 2010 [1976].

KULLMANN 1993

W. Kullmann, *Die "Rolle" des euripidischen Pentheus: haben die Bakchen eine "metatheatralische" Bedeutung?*, in G.W. Most, H. Petersmann, A.M. Ritter (hrsg.), *Philanthropia kai eusebeia. Festschrift für Albrecht Dihle zum 70. Geburtstag*, Göttingen, 248-63.

LEGANGNEUX 1998

P. Legangneux, *La mise en scène des Bacchantes d'Euripide par Ingmar Bergman*, «Kentron» 14 (1998), 173-87.

LIVINGSTON 1980

P. Livingston, *The Snakeskin: Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ann Arbor (MI) 1980, pp. 107-150, poi P. Livingston, *Ingmar Bergman and the Rituals of Art*, Ithaca (N.Y.) 1982, 143-67.

LIVINGSTON 2009a

P. Livingston, *Ingmar Bergman*, in Id., C. Plantinga (eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London-New York, 561-68.

LIVINGSTON 2009b

P. Livingston, *Cinema, Philosophy, Bergman: On Film as Philosophy*, Oxford.

MASSA 2011

F. Massa, *Tra adesione dionisiaca e conversione cristiana: Clemente di Alessandria e il Tiresia delle Baccanti di Euripide*, «Quad. Urb.» 126 (2011), 147-65.

MASSA 2014

F. Massa, *Tra la vigna e la croce: Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV sec. d.C.)*, Stuttgart.

NIETZSCHE 1967

F. Nietzsche, *La gaia scienza. Idilli di Messina e frammenti postumi (1881-1882)*, in Id., *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, vol. V, t. II, Milano, 19-20.

NIETZSCHE 1972

F.W. Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, III.1, Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-III, 1872-1874*, Berlin-New York.

ROBERTI 2010

B. Roberti, *Empatia e incarnazione*, «Fata Morgana» 10 (2010), 67-79.

RODIGHIERO 2009

A. Rodighiero, *Cinema e mito classico*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana. V/I Percorsi. Miti senza frontiere*, a cura di R. Bertazzoli, Brescia, 563-99.

ROHDE 2006

E. Rohde, *Psiche*, Roma-Bari 2006 (1890-1894).

RUSSI 2006

R. Russi, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle Baccanti*, Torino.

SCHIRONI 2016

F. Schironi, *Staging, Interpreting, Speaking Through Euripides: Ingmar Bergman Directs the Bacchae*, «International Journal of the Classical Tradition» 23 (2016), 127-57.

SEAFORD 1996

R. Seaford, *Euripides' Bacchae*, Warminster.

SEGAL 1982

C. Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton.

SERIO 1971

A. Serio, *Il rito*, «Rivista del cinematografo» 2 (1971), p. 93.

SETTIS 2020

S. Settis, *Ingmar Bergman: archeologia del Rito*, in Id. *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Milano, 103-131.

STEENE 2005

B. Steene, *Ingmar Bergman: A Reference Guide*, Amsterdam.

TÖRNQVIST 1995

E. Törnqvist, *Between Stage and Screen: Ingmar Bergman Directs*, Amsterdam.

TÖRNQVIST 2003

E. Törnqvist, *Bergman's Muses. Aesthetic Versatility in Film, Theatre, Television and Radio*, Jefferson (NC).

WINKLER 2001

M. Winkler (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford.