

PALAEOSLAVICA

X / 2002

NO. 2

For Professor Ihor Ševčenko on his 80th birthday

CAMBRIDGE — "PALAEOSLAVICA" — MASSACHUSETTS

La Femme Fatale bizantina

I saw pale kings, and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
Who cry'd: "La belle Dame sans merci
Hath thee in thrall!"

Keats, *La belle Dame sans merci*

Teodora, Sarah, Sigmund e gli altri

L'8 novembre 1885 un giovane borsista austriaco che pensionava a Parigi con un magro assegno di studio acquistò un biglietto da quattro franchi al botteghino del grande teatro della Porte St.-Martin. Vi rimase dalle otto a mezzanotte, stancandosi molto e morendo dal caldo, per assistere a "un drammone infernale" ambientato a Costantinopoli durante il regno di Giustiniano: *Théodora*, pièce in cinque atti e sette quadri di Victorien Sardou, con musica di scena di Jules Massenet. Il giorno dopo, ancora provato, descrisse in una lettera alla fidanzata quella serata spossante, da cui aveva ricevuto tuttavia una grande impressione e tratto alcuni spunti d'osservazione non inutili alla disciplina nella quale si stava specializzando.

Il giovane si chiamava Sigmund Freud. Insieme a un amico russo, assistente del medico personale dello zar ma altrettanto squattrinato, finì nelle *stalles d'orchestre*, luogo che nella lettera a Martha Bernays suggerisce di tradurre senz'altro "stalle dell'orchestra". Da lì lo spettacolo "si vedeva e si sentiva benissimo", racconta, "ma credo che nella tomba si abbia più spazio e, dato che ci si sta distesi, si stia più comodi". E prosegue: "Dopo il primo atto, si bolliva alla temperatura delle uova sode; un po' alla volta il caldo è cresciuto e, verso la fine, non c'erano parole per definirlo né modo di riferirlo. La maledetta megalomania dei francesi. Somministrano a una persona quattro ore e mezza di teatro, allo stesso modo in cui danno cinque o sei portate da mangiare". Forse per questo il dramma di Sardou non riuscì a piacergli: "Una cosa vacua e fastosa, splendidi palazzi e costumi bizantini, l'incendio di una città, sfilate di guerrieri e tutto quello che vuoi, sono assolutamente freddi".¹

A colpirlo in maniera indimenticabile, sollecitando il suo talento di psicologo, fu invece la protagonista. Nei panni di Teodora recitava infatti l'incarnazione vivente della Femme Fatale di fine-secolo, Sarah Bernhardt.² "Però, come recita quella Sarah!", scrive

¹ S. Freud, *Epistolari. Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti, 1873-1939*, trad. it. (Torino: Bollati Boringhieri, 1990), pp. 153-154.

² Su Sarah Bernhardt come Femme Fatale cf. C. Balk, *Theatergöttinnen: inszenierte Weiblichkeit: Clara Ziegler, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse*. Katalog zu drei Ausstellungen (Deutsches Theatermuseum de München: "Jungfrau in Waffen, Clara Ziegler", 2.9-16.10.1994; "Femme fatale, Sarah Bernhardt", 23.10.1994-8.1.1995; "Femme fragile, Eleonora Duse", 20.1-12.3.1995) (Basel: Stroemfeld-Frankfurt am Main: Roter Stern, 1994).

Freud. "Dopo le prime parole dette con voce intensa e dolce, è stato per me come se l'avessi sempre conosciuta. Non ho mai visto un'attrice che mi abbia sorpreso così poco, immediatamente ho creduto a tutto quello che voleva".³ E ancora: "E' incredibile come si adatti a tutte le situazioni, come aderisca al suo personaggio, come reciti con ogni parte del corpo. Una natura stranissima, e posso bene immaginare che non abbia assolutamente bisogno di essere diversa nella vita che sulla scena".⁴ Per anni una fotografia di Sarah Bernhardt accolse i pazienti che entravano nello studio di Freud a Vienna.⁵

Nel fascicolo dell' "Illustration Théâtrale" del 3 gennaio di quello stesso anno, oltreché una dettagliata recensione della pièce di Sardou, possono scorgersi i disegni di Emile Bayard, che riproducono fedelmente la scenografia del teatro della Porte St.-Martin. Sullo sfondo di grandi archi e sotto la volta di mosaico quattro monumentali pavoni d'oro e smalto ornano il letto del sacro cubicolo, in una nicchia che fronteggia la statua della Vergine.⁶ La sala è gremita di dignitari. Ovunque "seggi, cuscini, lampadari, bracieri cinesi di bronzo. Alla testa del letto, un gong. Organo e canti di chiesa nella cappella a sinistra", recita la didascalia.⁷ Dei sontuosi costumi disegnati da Théophile Thomas come delle decorazioni di Lemeunier, Jambon e Bailly, che riprendevano motivi bizantini e copti rivelati da recenti scavi archeologici, la Bernhardt era stata personale e diretta ispiratrice.⁸ Corse voce che, per l'occasione, la divina Sarah avesse fatto un viaggio in Italia, a vedere i mosaici di Ravenna.⁹

La parte di Teodora fu il più grande successo e il nucleo costitutivo dell'immagine di Sarah Bernhardt. Fu allora che prese "a coltivare quello ieratismo d'idolo gemmato, che si compiace al centro di palme e di ceri accesi, in un turbinò d'incensi" secondo Ernest Pronier, il suo biografo svizzero. "E' lei, da sola, l'intero dramma. Vi ha dispiegato una varietà prodigiosa di talenti", ha scritto Francisque Sarcey.¹⁰ Fu per lei che Jean Cocteau inventò l'espressione "mostro sacro".¹¹ "Il dramma si regge su di lei", aveva già decre-

³ Freud, *Lettere*, p. 154.

⁴ Ivi, p. 156. Sulle impressioni riportate da Freud alla rappresentazione della *Théodora* vd. anche E. Jones, *Vita e opere di Freud*, trad. it., I-III (Milano: Il Saggiatore, 1995), vol. I, p. 223.

⁵ La presenza della foto nel suo studio viennese è ricordata, insieme al brano sopra citato, in A. Gold e R. Fizdale, *La divina Sarah*, trad. it. (Milano, 1992), p. 4.

⁶ "Dans une grande niche, un lit de repos sur estrade, garni de soie, de fourrures, de riches coussins. Il est porté par quatre paons d'or émaillé, dont les queues sont ornées de pierre de couleur": ivi, p. 2.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Il costume di Teodora, così come i bozzetti di Théophile Thomas, Victorien Sardou e della stessa Sarah Bernhardt e le fotografie di Nadar che la ritraggono mentre lo indossa, si conservano alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Arts du spectacle, e sono stati esposti nella recente mostra parigina della BNF (ottobre-gennaio 2000): cf. il catalogo di N. Guibert (éd.), *Portrait(s) de Sarah Bernhardt* (Paris: Editions de la Bibliothèque Nationale de France, 2001), pp. 54-56 e 108.

⁹ "Sarah andò apposta a Ravenna per studiare il mosaico raffigurante Teodora": la "missione occulta" della Bernhardt a Ravenna è accreditata da Gold e Fizdale, *La divina Sarah*, pp. 227-228.

¹⁰ Le impressioni su Sarah Bernhardt di Ernest Pronier (da: *Sarah Bernhardt*, Gênevê, A. Jullien, s.d.) e di Francisque Sarcey (da: *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1900) sono riportate in Guibert, *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*, p. 54.

¹¹ Per la celebre definizione di Jean Cocteau cf. l'articolo della stessa Noëlle Guibert, in *Chroniques de la Bibliothèque Nationale de France* 12 (septembre-octobre-novembre 2000), p. 6.

tato Freud.¹² Robert de Montesquiou, il prezioso dandy dagli abiti color turchese, si vantava di assomigliarle.¹³

I tratti della Femme Fatale bizantina incarnata da Sarah Bernhardt, in genere ritenuti autoctoni della fantasia tardoromantica e simbolista,¹⁴ attingevano con precisione al bizantinismo che in quegli stessi anni aveva attecchito nella cultura e nel gusto degli europei.¹⁵ Già da quasi un ventennio il patrimonio letterario di Bisanzio aveva preso a essere divulgato e a entrare nelle biblioteche degli scrittori, degli appassionati d'arte e anche degli attori, con il concludersi dell'opera ecdotica del Corpus Bonnense e con le sue pure imperfette traduzioni moderne.¹⁶ E' del 1886 l'impagabile *Teodora, romanzo storico bizantino scritto da I. Fiorentino, illustrato da Giuseppe Pigna*, che l'editore Perino presentava sulla "Cronaca Bizantina" del 13 dicembre 1885 con un "adescante trafiletto dalla sintassi veramente barbarica".¹⁷ Dalla rappresentazione della *Théodora* di Sardou derivò la versione cinematografica di Leopoldo Carlucci, realizzata a Torino nel 1922, vero classico del muto liberty.¹⁸ Per la sua scenografia l'architetto Brasini si

¹² Freud, *Lettere*, p. 154.

¹³ G. Kahn, *Simbolismo. Da Verlaine a Mallarmé, da Laforgue a Huysmans, da Seurat a Gauguin*, trad. it. (Roma: Edizioni del Secolo, s.d.), p. 118.

¹⁴ Cf. E. Billaudel, *La Femme fatale* (Paris: A. Degorce-Cadot, 1879); J. de Gastyne (Jules Benoît), *La Femme fatale* (Paris: l'Édition Nouvelle, 1907).

¹⁵ "L'epoca del passato colla quale piacque a molti artisti della fin de siècle d'identificarsi fu il lungo crepuscolo bizantino, tenebrosa abside balenante d'oro matto e di sanguigna porpora, da cui occhieggiavano enigmatiche figure, barbariche e insieme raffinate, colle loro dilatate pupille nevrasteniche": M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Firenze: Sansoni, 1948), p. 352.

¹⁶ Per quanto riguarda le fonti su Teodora, gli *Anekdotia* di Procopio erano stati tradotti e annotati in Francia da François André Isambert in base all'edizione del *Corpus Bonnense* pubblicata da Wilhelm Dindorf nel 1833: François-André Isambert, *Anékdota, ou Histoire secrète de Justinien, traduite de Procope, avec notice sur l'auteur et notes [...], géographie du VI^e siècle et révision de la numismatique d'après le livre de Justinien* (Paris: Firmin-Didot, 1856), in 8°, lvi + 967 pp. La versione è spesso errata, ma il commento è ricco di informazioni anche peregrine e interessanti: cf. Felix Dahn, *Prokopios von Caesarea* (Berlin, 1865), p. 494, e i *Prolegomena* di J. Haury alla sua ed. dell'*Historia arcana*, p. xxii. Celebre la recensione dell'edizione di Isambert pubblicata da E. Renan nel *Journal des Débats* del luglio 1857, che influenzò non poco i letterati e la loro percezione dell'età giustiniana. La fonte diretta di Sardou, tuttavia, era stata *La vie byzantine au VI^e siècle* di Augustin Marrast, pubblicata postuma pochi anni prima (préface et commentaires par A. Planté [Paris: Ernest Thorin, 1881]), come rivela nella sua autobiografia un grande bizantinista amico di Sardou e della Bernhardt, Gustave Schlumberger, *Mes souvenirs* (Paris: Plon, 1934), I, pp. 343-344, e come già sottolineato dai contemporanei: cf. A. Vitu nel *Figaro* del 27 dicembre 1884, *Supplément littéraire du dimanche*, in cui vengono citati ampi estratti di Marrast.

¹⁷ "Teodora. — Una donna che, uscita dall'infimo strato della plebe, pervenne a sede imperatrice sul maggior trono del mondo, che presenta in se stessa uno strano miscuglio di abiezione e di grandezza, di crudeltà, di magnificenza, di magnanimità, e un soggetto non meno degno di studio, che di ammirazione. La società bizantina di tredici secoli or sono, con le sue dispute teologiche, le sue voluttà feroci, e con una strana turba di eunuchi, e vescovi, e capitani, e cocchieri, frammisti e avviluppati intorno al trono imperiale, forma una corona degnissima a quella bizzarra figura": vd. Praz, *La carne*, pp. 352-353.

¹⁸ Di questo tardo, anzi estremo e quindi se vogliamo tanto più decadente epigono della pièce di Sardou che fu la *Teodora* cinematografica di Leopoldo Carlucci è stato oggi ultimato il restauro dell'équipe della Scuola Nazionale di Cinema e della Cineteca Nazionale Italiana: per un'informazione aggiornata sulla pellicola, sulle sue vicissitudini e sul suo complesso restauro vd. l'articolo di M. Musumeci, "Un film è un film. Teoria e pratica del restauro. Il caso di Teodora," in P. Bertetto-G. Rondolino, *Cabiria e il suo*

ispirò, oltreché ai precedenti teatrali, ai monumenti storici di San Vitale a Ravenna, San Marco a Venezia, San Giovanni in Laterano, in una personale accezione dello "stile bizantino" che aveva furoreggiato a Parigi e a Berlino.¹⁹

La Femme Fatale come Gorgone

La contaminazione Bisanzio/Decadentismo fu dunque reciproca e speculare. Nell'una estetica si rispecchiava l'altra, in un flou che confondeva i margini del tempo, in un Oriente antico e mistico, indistinto e fantastico.²⁰ Sarah Bernhardt era "una Salomé, una Salammbô, una creatura distante e chimerica, sacra e serpentina, dotata di un fascino nel contempo mistico e sensuale", ha scritto Jules Lemaître.²¹ Nel frontespizio dell' "Illustration Théâtrale" del 3 gennaio 1885 Sarah/Teodora, gli scuri occhi bistrati, estrae lo spillone con cui ucciderà l'aitante Marcello, inginocchiato ai suoi piedi. Ricorrono ossessivamente, nella *Teodora* cinematografica di Carlucci, i primi piani sugli occhi bistrati della protagonista. E basta pensare agli occhi di Salomé descritti nell'*Erodiade* di Flaubert, "terribili nel loro carico di morte".²² In una lettera lo stesso Flaubert ricorda così un personale incontro: "Emanava dagli occhi un fluido luminoso che sembrava ingrandirli; erano immobili e fissi. Tutta la terra era scomparsa. Vedevo solo la sua pupilla dilatarsi sempre più".²³

Se analizziamo gli stereotipi del mito della Femme Fatale decadente, individuati dagli studiosi della letteratura tardoromantica,²⁴ constatiamo che il primo elemento rivelatore

tempo, *Atti del convegno internazionale "I giorni di Cabiria"* (1997) (Torino: Museo Nazionale del Cinema-Editrice Il Castoro, 1998), pp. 317-334.

¹⁹ Sulla storia del bizantinismo architettonico in Germania e in Francia cf. A. Berger, *Die byzantinischen Bauprojekte Ludwigs II. von Bayern*, in *XXe Congrès International des Etudes Byzantines. Pré-Actes, II. Tables rondes* (Paris, 2001), p. 316; M. Kambouri-Vamvoucou, *L'architecture de style néobyzantin en l'an 2000*, ivi, p. 322 (*résumés*: i testi integrali delle relazioni saranno pubblicati prossimamente in volume a c. di M.F. Auzépy).

²⁰ "L'esotismo è solitamente una proiezione fantastica di un bisogno sessuale": Praz, *La carne*, p. 172; vd. anche le pp. 353-354, con le citazioni dai romanzi di Paul Adam e Jean Lombard e le rievocazioni del *décor* del bizantinismo di D'Annunzio.

²¹ Vd. Gold-Fizdale, *La divina Sarah*, p. 229.

²² Come ricorda G. Scaraffia, *La donna fatale* (Palermo: Sellerio, 1987 e 1998²), p. 50.

²³ G. Flaubert, lettera del 1846, in *Correspondance*, I (1830-1851), a c. di J. Bruneau (Paris: Gallimard, 1973), cit. per esteso *ibidem*; cf. anche *Maxime et Zoé* nella *Guzla* di Mérimée, cit. da Praz, *La carne*, p. 183: "I suoi occhi sono favolosi: alcuni sostengono che le sue pupille sian doppie a ciascun occhio".

²⁴ Cf. Praz, *La carne*, in part. cap. I ("La bellezza medusea" = pp. 31-53), e IV ("La belle dame sans merci" = pp. 164-246); G. Marmorì, *Le vergini funeste. La donna fatale fin de siècle* (Milano: Sugar, 1966); E. Leclerc, *La femme fatale* (Paris: G. de Villiers, 1993); C. Hilmes, *Die Femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (Stuttgart: J.B. Metzler, 1990); A. Buttazzi-A. Mottola Molino, *La donna fatale* (Milano: De Agostini, 1991); R. Stott, *The Fabrication of the Late-Victorian "femme fatale": the Kiss of Death* (Basingstoke: Macmillan, 1992); B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986); M. Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale: textes et images de la misogynie fin-de-siècle* (Paris: Grasset, 1993); rinviamo a *La donna fatale* di G. Scaraffia (cit. alla n. 22) per un'analisi particolareggiata dei tratti stereotipi della Femme Fatale, per una più vasta aneddotica e per il "Regesto" finale delle grandi Femmes Fatales della letteratura ottocentesca (pp. 107-152).

dell'archetipo è proprio lo sguardo.²⁵ Quello della Femme Fatale è uno sguardo terribile e antico. Pietrifica gli uomini, li priva della volontà, della cognizione dello spazio e del tempo e di ogni altro senso. Come ci insegnano i miti greci, del resto, la passione è spesso l'inizio di una metamorfosi: per la vittima della Femme Fatale, è l'anticamera del nulla. *La morte negli occhi* è il titolo di un celebre saggio di Jean-Pierre Vernant sul mito di Medusa e le sue implicazioni nella psicologia dell'antico uomo greco.²⁶ Nel mito dello sguardo della Femme Fatale tardoromantica si cela sicuramente un'ennesima versione dell'antica immagine della Gorgone.²⁷ E quella di Medusa è un'ossessione iconografica della pittura e della decorazione fin-de-siècle oltreché della letteratura decadente.

Ma anche della letteratura bizantina. Il mito di Medusa affiora dalla descrizione che di una Donna Fatale fa un'altra donna bizantina, Anna Comnena, nell'*Alessiade*.²⁸ Ci riferiamo al ritratto che Anna fa della matrigna e rivale Maria d'Alania, imperatrice straniera, di nascita circassa, colta iniziatrice alla letteratura di Anna bambina, molto accorta in politica, amante di suo padre nonché madre del suo fidanzato Costantino, assassinato, com'è noto, giovanissimo, prima di poter salire insieme con Anna al trono.

Καὶ γὰρ ἦν εὐμήκης μὲν τὴν ἡλικίαν καθαπερεὶ κυπάριττος, λευκὴ δὲ τὸ σῶμα ὡσεὶ χιῶν, πρόσωπον κύκλον μὲν [οὐκ] ἀπαρτίζον, τὸ δὲ χρῶμα δι' ὄλου ἄνθος ἠρινὸν ἢ ῥόδον ἀντικρυς. Τὰς δὲ τῶν ὀμμάτων αὐγὰς τίς ἀνθρώπων ἐξείποι; Ὀφρῦς ὑπερανεστηκυῖα καὶ πυρσὴ, βλέμμα χαροπὸν [...] τὸ δὲ τῆς βασιλίδος κάλλος καὶ ἡ ἐπιλάμπουσα αὐτῆ χάρις καὶ τὸ τῶν ἡθῶν ἐπαγωγὸν τε καὶ εὐχάρι ὑπὲρ λόγον καὶ τέχνην ἐφαίνετο· οὐκ Ἀπελλῆς, οὐ Φειδίας οὐδὲ τις τῶν ἀγαματοποιῶν τοιοῦτόν ποτε παρήγαγεν ἄγαλμα. Καὶ ἡ μὲν τῆς Γοργοῦς κεφαλὴ λίθους ἐξ ἀνθρώπων τοὺς ὀρῶντας ἐποίει, ὡς λέγεται, τὴν δὲ ἰδὼν ἄν τις βαδίζουσαν ἢ αἴφνης ὑπαντίσας ἐκεχήνει τε καὶ ἐπὶ ταύτου σχήματος, ἐφ' ᾧ ἔτυχεν ὦν, ἴστατο ἐννεός, ὡς ἀφηρησθαι τηνικαῦτα δοκεῖν καὶ ψυχὴν καὶ διάνοιαν. [...] ἐθεάσατο ἄγαλμα ἔμψυχον καὶ ἀνθρώποις φιλοκάλοις ἐράσμιον.²⁹

"Era altissima e sottile di statura come un cipresso. Aveva la pelle bianca come la neve, il viso perfettamente ovale,³⁰ guance colore di myosotis o di rosa. Ma il lampo dei suoi occhi, quale essere umano può raccontarlo? Sotto le sopracciglia, che erano alte, sottili, arcuate e di colore rosso fuoco, lo sguardo era di un blu verde iridescente da uccello rapace.³¹ [...] La

²⁵ Scaraffia, *La donna fatale*, pp. 35-37 e 50-52.

²⁶ J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, trad. it. (Bologna: Il Mulino, 1987).

²⁷ Cf. S. Freud, *La testa di Medusa*, trad. it. in *Opere*, IX (Torino: Bollati-Boringhieri, 1977), pp. 415-416 ("presso i greci, in genere fortemente omosessuali, non poteva mancare la raffigurazione della donna che incute spavento a causa della sua evirazione"); Praz, *La carne*, p. 31; vd. anche id., *Perseo e la Medusa* (Milano: Mondadori, 1979).

²⁸ *Annae Comnenae Alexias*, recensuerunt D. R. Reinsch et A. Kambylis, I-II (Berlin-New York: De Gruyter, 2001 = *Corpus Fontium Historiae Byzantinae* 40).

²⁹ A. Comn., *Alex.* I, p. 91, 20-36 Reinsch.

³⁰ L'espunzione dell'[οὐκ] tràdito segue, oltreché il senso, le indicazioni fornite da Ja. Ljubarskij nel suo commentario al testo dell'*Alessiade*, in corso di pubblicazione per la Fondazione Lorenzo Valla.

³¹ Sul significato dell'aggettivo χαροπός un complesso dibattito ha da lungo tempo coinvolto sia gli studiosi dell'antichità classica, sia gli antropologi del mondo antico: per una sua sintesi aggiornata e un regesto completo delle attestazioni antiche e bizantine del termine cf. G. Raina, *Considerazioni sul*

bellezza fisica dell'imperatrice, la malia che da lei irradiava, il fascino ipnotizzante dei suoi modi erano indicibili e irriproducibili: nessun poeta potrebbe descriverli, nessun artista riprodurli. Una statua come quella, né Apelle, né Fidia, né alcuno dei grandi scultori l'ha mai scolpita. Si dice che il volto della Gorgone pietrificasse gli uomini che vi posavano lo sguardo. Chi avesse anche per un attimo veduto avanzare Maria, o all'improvviso se la fosse trovata immobile davanti, rimaneva lui stesso stupefatto, paralizzato nel gesto, svuotato, quasi avesse perso anima e senno. [...] E pareva si fosse animata in compenso una statua, per un sortilegio erotico agli occhi degli uomini sensibili al bello".

La bellezza senza tempo, la profonda alienità e l'inquietante intangibilità della Femme Fatale hanno fatto sì che venisse talora raffigurata come una statua che si anima anche nella letteratura dell'Ottocento, da Gautier a Mérimée a James.³² Nel passo di Anna Comnena riportato sopra non solo il mito della Gorgone è richiamato esplicitamente, ma, con un gioco retorico a effetto, si rovescia in quello della statua vivente, che da Bisanzio perverrà alla letteratura russa e poi al romanticismo europeo.³³ Ed è caratteristica di entrambe — sia di Medusa che pietrifica, sia della donna di pietra che si anima — il flusso ipnotizzante dello sguardo.

E' forse a causa di questo sguardo, è per esaltare o per mascherare questo sguardo che la Femme Fatale fa un uso così estremo del trucco, in genere scuro, intorno agli occhi? Tutte le dame greche e orientali, per tutto il Millennio bizantino e fino al Quattrocento, truccavano gli occhi in modo teatrale — o dovremmo dire da cinema muto — e con abbondanza di bistro. Le sopracciglia dovevano essere esilissime e tinte di nero, gli occhi ingranditi dal *kohl*.³⁴ Lo dimostrano testimonianze letterarie come quella di Giovanni Eugenio³⁵ o quella di Bertrandon de la Broquière, che nel 1432 vide Maria Comnena di Trebisonda, l'imperatrice consorte di Giovanni VIII Paleologo, e la descrisse con dettagliata meraviglia e una sensazione di prodigiosa alienità nel suo diario.³⁶

vocabolario greco del colore, in *Il Colore nel Mondo Antico. Atti del Convegno (Siena, 28 marzo 2001)*, (Palermo: Palumbo, in c.d.s.), pp. [9-18].

³² Cf. Scaraffia, *La donna fatale*, pp. 70-71. A volte ad animarsi è un dipinto, come nella *Morte amoureuse* di Gautier (1836): cf. *ivi*, p. 113.

³³ Il folklore bizantino brulica di statue animate, fino alla caduta di Costantinopoli e alla diffusa leggenda demotica del *marmaroménos vasiliás*. Alle leggende riportate dai *Patria* sui poteri magici delle "statues à sortileges" costantinopolitane ha dedicato pagine classiche G. Dagron, *Constantinople imaginaire* (Paris: Presses Universitaires de France, 1984), pp. 127 sgg.

³⁴ Cf. Ph. Koukoules, *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς*, IV (Athenai, 1951), pp. 375 sgg.

³⁵ Sulla sua violenta requisitoria *Πρὸς τὰς καλλωπιζομένας γυναῖκας*, contro la donna bizantina dell'epoca che con operazioni di lentezza interminabile tinge di nero le sopracciglia e le palpebre (*μελαντηρίαν τῶν κροτάφων καὶ τῶν ὀφρύων καταχέουσιν*), vd. S. Eustratiades, *Περὶ κομμώσεως τῶν Βυζαντινῶν*, "Epeteris Etaireias Byzantinon Spoudon" 8 (1931), pp. 42-46 (che segue l'articolo di Koukoules apparso nel numero precedente della stessa rivista, per il quale vd. *Βυζαντινῶν βίος καὶ πολιτισμὸς*, loc. cit.); L. Bréhier, *Le monde byzantin*, III. *La civilization byzantine* (Paris, 1970), p. 49.

³⁶ Bertrandon de la Broquière, *Voyage d'Outremer*, 3a ed. (Paris, 1892) (la testimonianza in questione è riprodotta in appendice a G. Walter, *La ruine de Byzance* [Paris, 1958], p. 340). Il viaggiatore francese racconta di avere intravisto l'imperatrice insieme a Giovanni VIII durante la liturgia mattutina a Santa Sofia e di esserne rimasto tanto colpito da attendere tutto il giorno, senza bere né mangiare fino al vespro, che l'imperatrice risalisse a cavallo per rientrare al palazzo delle Blacherne: "Et me sembla aussi belle ou plus qu'auparavant. Et m'approchai si près, qu'on me dit que je me traisse arrière, et me semblaient qu'il n'y avait rien à redire, fors qu'elle avait le visage peint qui n'en avait pas besoin, car elle était jeune et

Soprattutto, lo dimostrano le raffigurazioni iconografiche. Lo "sguardo oscuro" domina la sequenza delle testimonianze artistiche, dai mosaici di Santa Sofia agli affreschi quattrocenteschi presenti sia nelle navate sia negli arcosòli riservati alle sepolture imperiali all'interno della Kariye Cami a Istanbul, già chiesa di San Salvatore in Chora.³⁷

Un corollario al postulato dello "sguardo che uccide", e un'alternativa alla soluzione ampiamente praticata del bistro, è lo "sguardo velato".³⁸ Anche la Teodora di Sardou si presenta agli appuntamenti amorosi in riva al Bosforo con lo sguardo sempre dissimulato da un velo che la rende enigmatica nonché irriconoscibile al suo amante Andrea — a livello conscio almeno — come imperatrice e "donna fatale".³⁹ Dal velo dell'odalisca nella pittura e nella letteratura orientaliste alla veletta delle dame di Proust e D'Annunzio, lo sguardo della Donna Fatale non può svelarsi direttamente, se non in momenti cruciali, di seduzione o uccisione.⁴⁰

Due riti, seduzione e uccisione, che si identificano o sono quanto meno metafora l'uno dell'altro, poiché producono un effetto simile: la morte, l'annullamento dell'io, della cosciente identità dell'individuo sedotto dal richiamo del nulla; l'uscita da sé, tanto paventata dalla psicologia individuale, di cui invece la Donna Fatale, la Gorgone, è fautrice e simbolo vivente. La passione iniziatrice alla perdita, la passione "che conduce alla morte", è l'unico vero anelito di questa mistica, al di là degli occasionali e compensativi trofei carnali e mondani: la lussuria, il fasto, il potere. In un certo senso, anzi, la Femme Fatale è perfino ascetica, o meglio la sua personalità può essere percepita indifferentemente come quella di una vergine vestale o di una prostituta, sommando, nei suoi comportamenti, entrambe.⁴¹

blanche." ("[...] Non mi sembrò vi fosse in lei nulla di imperfetto, se non che il suo viso era dipinto non avendone alcuna necessità, poiché era giovane e di carnagione chiarissima.") La Broquière continua la descrizione parlando degli orecchini di Maria Comnena e sembra proprio descrivere un gioiello liberty: "Et avait en ses oreilles, pendu en chacune, un fermail d'or large et plat où il y avait plusieurs pierres et plus de rubis que d'autres." ("Aveva alle orecchie, pendente da ciascuna, un fermaglio d'oro geometrico e piatto, su cui erano incastonate molte pietre, rubini soprattutto.")

³⁷ Per gli arcosòli cf. ad es. il personaggio femminile raffigurato nella tomba *c* del *parekklesion* (parete di fondo, lato posteriore), di ragguardevole posizione alla corte paleologa e quasi sicuramente di sangue reale, come indicano sia la veste e il copricapo, sia il medaglione contenenti i monogrammi delle famiglie. O anche il frammento di affresco, raffigurante Irene Raoulina Paleologina con i suoi familiari (Kariye Cami, esonartece, tomba *e*, parete di fondo). Entrambi gli affreschi sono riprodotti con chiarezza in P. Underwood, *The Kariye Djami*, III (London, 1967), *ad loc.*

³⁸ Cf. Scaraffia, *La donna fatale*, pp. 84-86.

³⁹ Vd. Sardou, *Théodora*, atto II, III quadro, scena VI, in "L'Illustration Théâtrale", 7 settembre 1907, p. 15.

⁴⁰ Cf. il sonetto di V. Hugo (1871) cit. in Praz, *La carne*, p. 37: alla bellezza medusea la morte è "tanto sorella da fondersi in una sola erma bifronte di bellezza fatale, intrisa di corruzione e di melanconia, bellezza da cui tanto più copioso sgorga il godimento, quanto più il gusto ne è carico di amarezza".

⁴¹ Cf. Scaraffia, *La donna fatale*, pp. 53-54.

La Femme Fatale coronata e ardente

Il mescolarsi dei motivi della castità sacrale e della dissipazione è proprio dello stereotipo della Femme Fatale ottocentesca e convive con un altro suo tratto distintivo: *non perdere mai il proprio potere*. Mentre dopo la seduzione l'uomo è perduto: o muore o sopravvive a se stesso come una larva. Anche Giustiniano nella *pièce* di Sardou sembra essere stato reso così debole e inetto e ormai incapace di grandi pulsioni — oggi diremmo psicologicamente castrato — proprio dalle nozze con Teodora, come d'altre le contesta esplicitamente il popolo in rivolta.⁴²

L'archetipo dell'imperatore-fantoccio, dell'imperatore-fantasma, vittima di un avvelenamento all'inizio solo psicologico e poi anche di un materiale assassinio per volere dell'imperatrice, che pure lo ha innalzato al trono, ricorre ossessivamente nella narrazione della *Cronografia* di Psello. Questo grande *insider* della corte di Costantino VIII, Romano III Argiro, Michele IV, Michele V, Costantino IX Monomaco, Michele VI ci interessa qui nella sua veste di diretto testimone dei giochi di potere e dei periodi di regno (1042 e 1055-56) delle due ultime eredi della dinastia macedone, le porfirogenite Zoe e Teodora.⁴³

Sebbene notissimi ai bizantinisti, i fatti meritano di essere riassunti. Nel 1025, vedendo avvicinarsi la morte, l'ozioso imperatore Costantino VIII si stacca un momento dal tavolo di backgammon, al quale è stato seduto tutta la vita, per scegliere come suo successore un membro del senato, Romano. Con la forza ne fa monacare la moglie per sposare Zoe, "ἡ καλλίστη τῶν τοῦ Κωνσταντίνου θυγατέρων".⁴⁴ Romano III, salito così al trono e divenuto molto presto — nella maligna descrizione pselliana — vanesio sperperatore dei fondi dello stato, "καταπεφρονῆκει μὲν τῆς βασιλίδος Ζωῆς, ἀπείχετό τε τῆς πρὸς αὐτὴν μίξεως καὶ πάντῃ ἀποστρόφως πρὸς τὴν κοινωνίαν εἶχεν· τὴν δὲ ἀνηρέθιζε μὲν πρὸς μῖσος καὶ τὸ βασιλείου γένος τοσοῦτον ἐπ' ἐκείνη καταφρονούμενον, μάλιστα δὲ ἡ περὶ τὴν μίξιν ἐπιθυμία".⁴⁵ Zoe prende allora come amante Michele. Quando lo vede per la prima volta, "ἡ [...] βασιλῆς, ὥσπερ τιμὴν συμμέτρῳ φωτὶ τῷ ἐκείνου κάλλει τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀναφθεῖσα, ἐαλώκει εὐθύς καὶ ἐξ ἀρρήτου μίξεως τὸν ἐκείνου ἐνεκυμόνησεν ἔρωτα".⁴⁶

La narrazione che Psello fa della seduzione di Michele da parte di Zoe è delle più frequentate dai bizantinisti. Dopo le prime, goffe *avances*, Michele "περιχυθεὶς [...] ἄφνω ἐφίλησε, καὶ δέρης ἤψατο καὶ χειρὸς, ὑπὸ τοῦ ἀδελφοῦ (e cioè dal potente eunuco di corte Giovanni Orfanotrofo) πρὸς τὴν τέχνην παιδοτριβομένου". Zoe lo ricambia "πρὸς τὴν ἰσχὺν τῶν φιλημάτων" e si passa a scene di συνουσία carnale, su

⁴² Cf. Sardou, *Théodora*, atto IV, VI quadro, scena I, in "L'Illustration Théâtrale" cit., p. 34.

⁴³ Michele Psello, *Imperatori di Bisanzio*, introd. di D. Del Corno, testo crit. a cura di S. Impellizzeri, comm. di U. Criscuolo, trad. di S. Ronchey (Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1984).

⁴⁴ "La più bella delle sue figlie": Psell., *Chron.*, II 10 = *Imperatori di Bisanzio*, I 68.

⁴⁵ "Prese a trascurare completamente l'imperatrice Zoe, astenendosi dall'intimità con lei. Quanto a Zoe, fremeva di sdegno all'idea che a tal punto, nella sua persona, si disprezzasse il sangue imperiale, ma soprattutto di cupidigia amorosa": III, 17 = I 96.

⁴⁶ "L'imperatrice, gli occhi accesi di un bagliore grande quanto la di lui bellezza, ne fu immediatamente posseduta e in quel segreto coito di sguardi si ingravidò di amore per lui": III 18 = I 98.

un certo divano dove i cortigiani sempre li sorprendono adagiati insieme.⁴⁷ "Καὶ ὁ μὲν", dice Psello, "ἤσχυνετό τε καὶ ἠρυθρία καὶ περιδεῆς ἐπὶ τῷ πράγματι ἦν, ἢ δὲ οὐθ' ὑπεστέλλετο, καὶ προσφῦσα ἐπὶ τοῖς πάντων κατεφίλησεν ὀφθαλμοῖς, καὶ ὄνασθαι τούτου πολλάκις ἠϋξάτο".⁴⁸

"Βασιλῆς γὰρ ἐρώσα" — si domanda Psello — "τί οὐκ ἂν τῷ ἐρωμένῳ πορίσαιτο;".⁴⁹ Nell'attribuire a Zoe i tratti stereotipi della Femme Fatale, capace di qualunque sacrilegio in nome della passione, la feroce ironia di Psello ci regala scene bizantine caricaturali, davvero degne del cinema muto. Zoe non solo, come sappiamo, letteralmente copre d'oro come un idolo il giovane amante, ma arriva, di nascosto, a farlo sedere sul trono, a mettergli in mano lo scettro, a imporgli in capo la corona abbandonoglisi fra le braccia. L'imperatore, scrive Psello, sapeva l'imperatrice "μάλα ἐρώσαν ὥσπερ δὴ καὶ σφριγῶσαν περὶ τὸ πάθος",⁵⁰ cosicché "σχηματιζόμενος παρορᾶν ἀπεπλήρου τὸ πάθος τῇ βασιλίδι".⁵¹ Ma ben presto comincia ad accusare i sintomi di un "νόσημα τῶν ἀθήων καὶ χαλεπῶν",⁵² che ha tutta l'aria dell'avvelenamento. Si arriva alla famosa scena del corteo imperiale in cui il *basileus* è ridotto letteralmente a un manichino, a una specie di mummia. Psello testimonia di avervi assistito, non ancora sedicenne, con i suoi occhi. Il già aitante e vitalissimo Romano differisce di poco da un cadavere: "ὄλον γὰρ αὐτῷ ἐξωδήκει τὸ πρόσωπον, καὶ τὸ χρῶμα οὐδέν τι κάλλιον εἶχε τῶν τριταίων περὶ τὰς ταφάς· ἀπέπνει τε πυκνῶς, καὶ βραχύ τι προβαίνων αὐθις ἴστατο· τῶν δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν αὐτῷ τρίχων αἱ μὲν πλείους ὥσπερ ἀπὸ νεκροῦ σώματος ἐπεπτώκεισαν, βραχεῖαι δὲ τινες καὶ ψιλαὶ ἤτάκτουν περὶ τὸ μέτωπον".⁵³

La scena dell'assassinio dell'imperatore si svolge, com'è noto, nella piscina sotterranea del palazzo e nella più bizantina delle circostanze, alla vigilia dei rituali della Settimana Santa. All'alba, per prepararsi al *tour de force* liturgico, l'imperatore si reca in piscina "ἀλειψόμενος καὶ λουσόμενος καὶ καθαρσίους περὶ σῶμα χρησόμενος".⁵⁴ Dopo essersi frizionato il corpo e la testa, si lascia andare nell'acqua della vasca, "ἥτις μέσον ὀρώρυκται".⁵⁵ E' in quel momento che alcuni emissari dell'imperatrice Zoe si immergono, "ὑπερείσοντες ἐκείνον καὶ ἀναπαύσοντες".⁵⁶ "Φασὶ γοῦν" — riferisce Psello — "ὅτι ἐπειδὴ τὴν κεφαλὴν εἰς τὸ ὕδωρ καθῆκεν ὁ αὐτοκράτωρ [...] συμπιέσαντες

⁴⁷ "La prese a un tratto fra le braccia e la baciò, cercando con le labbra il collo e la spalla, all'arte rapidamente istruito dal fratello": III 19 = I 100.

⁴⁸ Il giovane in queste circostanze moriva di vergogna, si faceva di porpora ed era tutto sgomento, mentre l'imperatrice non si scomponeva affatto: stringendogli contro lo baciava sotto gli occhi di tutti e si augurava ad alta voce di poter profittare assiduamente dei suoi servigi": *ibidem*.

⁴⁹ "Un'imperatrice innamorata che cosa negherebbe all'amato?": III 20 = I 100.

⁵⁰ "Donna calda e ardente di passioni": III 23 = I 106.

⁵¹ "Affettando distrazione lasciava che l'imperatrice appagasse le sue voglie: *ibidem*.

⁵² "Un morbo dei più singolari e incresciosi": III 24 = I 106.

⁵³ "Tutto il volto gli si era tumefatto come a una salma di tre giorni pronta alla sepoltura. Ansimava fittamente, si fermava ogni pochi passi. Dei capelli, la maggior parte erano caduti come da un cadavere; poche ciocche, sfibrate, sopravvivevano in disordine sulla fronte": III 25 = I 108.

⁵⁴ "A spalmarsi di unguenti e lavarsi e purificarsi": III 26 = I 110.

⁵⁵ "Che è più profonda nel mezzo": *ibidem*.

⁵⁶ "Con la scusa di aiutarlo e sostenerlo mentre nuota": *ibidem*.

αὐτοῦ τὸν αὐχένα ἐπέσχον ἐπὶ χρόνον πολὺν, εἴτ' ἀφέντες ἐξεληλύθεσαν".⁵⁷ Il seguito della scena, veramente degna di un *noir*, si può rileggere nel resto del capitolo ventiseiesimo del terzo libro della *Cronografia*.

La Femme Fatale Zoe trionfa. Anche Michele cadrà in disgrazia e soccomberà misteriosamente. Verranno uccisi suo fratello, Michele VI, salito al trono dopo di lui, e gli altri membri della sua famiglia. Zoe, dopo un periodo di regno interamente femminile condiviso con la sorella sposerà ancora Costantino Monomaco, di antica nobiltà senatoria, bello come Achille e Nireo.⁵⁸ Presto ne liquiderà l'amante circassa, la sebasta Sclerena, celebrata, oltreché per gli obliqui occhi di smeraldo, per la sua ottima conoscenza di Omero. Solo la sua stessa morte, a quanto pare, le impedirà di sbarazzarsi anche dell'ultimo marito. Lo farà, forse seguendo un originario piano della sorella, l'altra porfirogenita, Teodora, prima armando un sicario che tenterà di assassinare Costantino IX nei penetrali del talamo, poi procurandogli, ancora nel corso di un bagno in piscina, questa volta nel nuovo e magnifico parco dei Mangani, un misterioso male alla pleura, che come un colpo di freccia "τὸν ἰὸν ἐπεκχέον τοῖς σπλάγχνοις νέμεται τὸν ὑπεζωκότα".⁵⁹

Così Teodora regnerà da sola, realizzando di nuovo la vocazione femminile e matriarcale del potere bizantino: "τοῖς ὅλοις ἐνεξουσίαζεν, ἑαυτὴν παρρησιαστικώτερον ἀρρενώσασσα καὶ μὴ δεηθεῖσα παραπετάσματος· ἑωῖατο γοῦν ἀρχαιρεσιάζουσα καὶ ἀπὸ τῶν σκήπτρων σοβαρᾶ τῇ φωνῇ θεμιστεύουσα, ψηφηφοροῦσά τε καὶ διαιτῶσα, καὶ τὰ μὲν ἐν ἐπιστολαῖς, τὰ δὲ ἐξ ἐπιπέδου θεσπίζουσα, καὶ τὰ μὲν ὑφιείσα, τὰ δὲ ἀποτομώτερον προαγγέλλουσα".⁶⁰ Gestirà dunque il potere con legittima autorità e con pieno successo.

Bizantinismo e sessuofobia

Perché, se ci atteniamo agli studi recenti oltreché a un'analisi attenta dei testi bizantini, il potere femminile a Bisanzio non ha alcun carattere irrazionale né arbitrario.⁶¹ E' spregiudicato, crudele, sanguinario, tinto di erotismo, come in effetti generalmente ogni potere anche maschile, o come in ogni caso è la storia del potere nella letteratura di Bisanzio.⁶² Ma, se vagliamo il giudizio storico finale dei contemporanei, al di là della loro retorica misogina, il carattere del potere femminile non è affatto quello che le defor-

⁵⁷ "Dicono che non appena l'imperatore si fu immerso col capo sott'acqua [...] quelli presero a pigiargli tutti insieme il collo e così lo tennero a lungo; poi lo lasciarono e uscirono dalla vasca": III 26 = I 110-112.

⁵⁸ Ivi, VI 125-126 = II 66-70.

⁵⁹ "Diffondendo il suo veleno all'interno raggiunse la membrana pleurica": VI 201 = II 150.

⁶⁰ "Assunse i pieni poteri apertamente, facendo con grande sicurezza di sé la parte dell'uomo, senza bisogno di alcuno schermo. La si poteva vedere riunire in assemblea i funzionari ed emettere responsi con voce perentoria dall'alto del trono, dispensare verdetti e arbitrati, pronunciandosi sia con sentenze scritte, sia a voce, ora in tono sommesso e ora con intimazioni assai recise": VIa 2 = II 154-156.

⁶¹ Vd. da ultimi D.M. Nicol, *The Byzantine Lady. Ten Portraits. 1250-1500* (Cambridge, 1994), e J. Herrin, *Women in Purple. Rulers of Medieval Byzantium* (London, 2001).

⁶² Sulla percezione del carattere tragico e violento del potere imperiale in Fozio vd. ad esempio A. Kazhdan, *History of Byzantine Literature* (testo dattiloscritto inedito), I, 3, pp. 22 sgg; cfr. A. Kazhdan, *A History of Byzantine Literature (650-850)* (Athenai, 1999).

mazioni ottocentesche gli attribuiscono. Anzi, Zoe e sua sorella mirano con lucidità e con spregiudicatezza da *Realpolitiker* a non delegare a mariti o ministri il potere che appartiene loro per nascita e formazione. E alla fine, una volta che lo hanno ottenuto, lo impugnano saldamente, saggiamente ed equamente perfino agli occhi intransigenti di Psello.

Una cosa è certa. La Femme Fatale bizantina si inserisce in un preciso e importante filone di Gørgoni decadenti: quello della Donna Fatale "politica", strettamente legata al potere, anche se in modo capriccioso o comunque irrazionale e arbitrario nella rappresentazione che ne danno i letterati.⁶³ Può essere una regina come Cleopatra, una principessa di sangue imperiale come Turandot, la figlia di un potente o la sua amante o le due cose insieme come Salomé, o un'influente cortigiana, magari ascesa al trono, quale fu Teodora.⁶⁴ Anche la disinvoltura nel maneggiare veleni, filtri e altre droghe — essenziale all'intreccio della *Théodora* di Sardou⁶⁵ oltreché alla *Cronografia* di Psello — è ben noto alla letteratura fin de siècle.⁶⁶ Discende proprio dalla corte bizantina, attraverso la tradizione rinascimentale alchemica; discende dalla sacerdotessa-maga di derivazione neoplatonica, esemplificata dall'immaginazione popolare e dalla propaganda ecclesiale nella figura della strega;⁶⁷ discende, molto prima ancora, dal prototipo stesso della donna fatale: Elena, che col suo nepente "addormenta il cuore degli uomini".

Tutta la caratterizzazione passionale della Teodora politica di Sardou è, come la sua morte, il prodotto immaginario della mitologia ottocentesca, poi largamente diffuso fino a diventare stereotipo.⁶⁸ Consideriamo per un momento la posizione di uno studioso che, in apparenza almeno, avversò duramente la figura di Femme Fatale creata da Sardou e impersonata da Sarah Bernhardt. Charles Diehl, all'epoca giovane studente, era stato spettatore della *première* alla Porte St.-Martin il 26 dicembre 1884 e proprio a partire da quella rappresentazione aveva maturato l'intento di rivalutare la "Théodora de l'histoire", di restaurare scientificamente la figura dell'imperatrice deturpata, a suo parere, dal credito che alle calunnie degli *Anekdotà* avevano dato, prima di Sardou, gli storici e i letterati di ispirazione illuminista.⁶⁹ Ma i termini sessuofobici e moralistici della polemica che ebbe luogo nel primo decennio del Novecento fra il glorioso commediografo e l'austero bizantinista non faranno che dare forma definitiva all'immagine fittizia della

⁶³ "Scostumata, imperiosa e crudele" è definita la Femme Fatale coronata delle descrizioni di Swinburne e della pittura preraffaellita in Praz, *La carne*, p. 193.

⁶⁴ Cf. Praz, *La carne*, pp. 165 sgg. e 352 sg.

⁶⁵ Cf. Sardou, *Théodora*, atto V, VII quadro, scena VI, in "L'Illustration Théâtrale" cit., p. 37.

⁶⁶ Oltre alle molte Cleopatre decadenti, per esempio a quella di Gautier, si pensi a *Le diabolique* (1874) di Barbey d'Aurevilly o alla Giulia Belcredi di Elémir Bourges, *Le crépuscule des dieux* (1884): vd. Praz, *La carne*, p. 181, e Scaraffia, *La donna fatale*, pp. 130-131 e 136.

⁶⁷ Sulla Femme Fatale "sorcière" cf. ad es. Praz, *La carne*, pp. 170-172.

⁶⁸ "Stativa personificazione della libidine femminile di dominio" è definita Teodora in Praz, *La carne*, p. 352.

⁶⁹ Sul mestiere svolto da Teodora nella prima giovinezza Procopio fornisce dettagli di una precisione tale, scrive Gibbon, da non poterli né equivocare né ritenere inventati. Con lei, scrive Montesquieu, la prostituzione è salita al trono: Charles de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, in Montesquieu, *Oeuvres*, Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur, III (Londres: Nourse, 1767), cap. XX, p. 499.

corte di Bisanzio come regno esclusivo di intrighi femminili o effeminati e quindi vacui e insensati,⁷⁰ che prevarrà per quasi tutto il Novecento.⁷¹

"Il Flaubert di *Salammbô* aveva tracciato il metodo, il Diehl forniva l'erudizione storica necessaria; e i decadenti si diedero a rivivere i sanguinosi fasti dell'Impero d'Oriente, lacerato dalle dissensioni e dagli odi di corte, premuto da tutti i lati dai barbari conquistatori, corpo pieno di lividi e di macerazione, avviluppato nelle simmetriche pieghe delle vesti d'oro pesante".⁷² Se prendiamo in mano la monografia su Teodora di Diehl, sia nell'*editio maior*,⁷³ sia nel più diffuso *abregé* pubblicato nelle *Figures byzantines*,⁷⁴ noteremo che, al di là del perbenismo moralizzatore e della censura sui comportamenti sessuali, la trattazione "scientifica" dello studioso borghese non esce dallo schema mitico-letterario dei suoi predecessori. Nulla emerge, quanto alla Teodora politica, del ruolo effettivo avuto dalla *basilissa* nei giochi di potere sullo scacchiere dell'impero e alla corte giustiniana. Ogni atto della Teodora di Diehl è ispirato da una femminilità passionale ed estrema. Diehl descrive la protagonista dei suoi studi come se l'avesse incontrata di persona: "Era bella in effetti, un po' bassa di statura, ma di una grazia estrema; e il suo volto affascinante, dalla tinta opaca e un po' pallida, s'illuminava di grandi occhi pieni di espressività, di vivacità e di fiamma. Di questo *charme* potentissimo resta ben poca cosa nel ritratto ufficiale che si vede in San Vitale a Ravenna", osserva rattristato.⁷⁵ Quanto alle attività della prima giovinezza di Teodora, Diehl accomuna i suoi comportamenti a quelli di una sorta di attrice *belle époque* spregiudicata e un po' frivola, "versata" — citiamo letteralmente — "nei *tableaux vivants*" e lievemente esibizionista, sì, ma solo perché "fiera della sua bellezza".⁷⁶

Sia nella *pièce* di Sardou, la più diffusa caratterizzazione letteraria di Teodora, sia nel celebre studio di Diehl, il mito della Femme Fatale continua quindi a operare sotto la superficie depistante di una pretesa attualizzazione psicologica o legittimazione storica. Gli stereotipi dell'irrazionalità e di una prepotente quanto frivola passionalità mascherano ed esorcizzano la realtà effettiva del potere femminile a Bisanzio, dove una *lignée* quasi ininterrotta di basilisse influenti e decise ebbe un peso politico senza pari nella storia occidentale.⁷⁷ Dalla Teodora filoariana di Procopio alla Teodora Macedone legis-

⁷⁰ Cf. E. Littré, *Dictionnaire de la langue française. Supplement* (Paris, 1876): "Byzantinisme. Néologisme. Etat d'un peuple, d'une assemblée où les querelles sur des objets futiles occupent ou divisent les esprits, pendant que les dangers extérieurs sont menaçants".

⁷¹ Sulla polemica Diehl-Sardou cf. "L'Illustration Théâtrale", 7 settembre 1907, p. iii sgg.; vd. S. Ronchey, *Teodora Femme Fatale*, in S. Ronchey (a c. di), *La decadenza* (Palermo: Sellerio, 2002). La "moralizzazione" della figura di Teodora era del resto già stata tentata nella tesi di A. Debidour, scritta in latino per la Sorbona e poi tradotta in francese, recepita dalla stampa colta ("Revue des Deux Mondes") e dagli ambienti internazionali oltreché dallo stesso Sardou: cfr. *Les papiers de Victorien Sardou. Notes et souvenirs rassemblés et annotés* par G. Mouly (Paris: Albin Michel, 1934), p. 381.

⁷² Praz, *La carne*, p. 352.

⁷³ Ch. Diehl, *Théodora, impératrice de Byzance*, avec illustrations de M. Orazi (Paris: Piazza, 1904); id., *Théodora, impératrice de Byzance*, 3e éd. (Paris: E. Rey, 1904).

⁷⁴ Ch. Diehl, *Figures byzantines* (Paris: Armand Colin, 1908), III. *Théodora*, pp. 51-75.

⁷⁵ Ivi, p. 55.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ "Byzantium is famous for its empresses. The classical world revealed few equivalents apart from Cleopatra and Agrippina; the Islamic world, none. Under Camilla and Boudicca, the Volsci and the ancient

latrice raffigurata nella *Cronografia* di Psello, passando per Irene, Teofàno, Zoe Carbo-nopsina e tutte le altre grandi imperatrici che seguirono, questo potere femminile era stato oggettivamente forte e diffuso, ed era evidentemente tanto più inquietante, in quanto per nulla irrazionale e passionale, anzi, se mai fin troppo spregiudicato e realistico.

Università di Siena

Bretons triumphed over Roman forces, making a colourful impression but leaving no tangible results. Later on, powerful queens are found dotted through medieval history, often decorated in a manner inspired by what they knew of the Byzantines. In the early modern period individuals such as Elizabeth I were influential. But in medieval Byzantium imperial history is studded with empresses who glitter from its pages": Herrin, *Women in Purple*, p. 3.