

Silvia Ronchey
Teodora Femme Fatale

Je voudrais qu'on me montrât une histoire
aussi décourageante que celle de Byzance.
Il y en a certainement d'aussi obscure,
celle du dix-neuvième siècle par exemple [...]
Tout est là, pourtant, ô mes religieux con-
temporains.

Léon Bloy*

Un giovane austriaco alla Porte St.-Martin

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

* *Constantinople et Byzance*, in *Oeuvres de Léon Bloy*, éd. J. Bollery-J. Petit, Mercure de France, 1966, p. 175.

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. “Però, come recita quella Sarah!”, scrive 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”.² E ancora: “È 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”.³

Per anni una fotografia di Sarah Bernhardt accolse i pazienti che entravano nello studio di Freud a Vienna.⁴

La Théodora di Sardou

Il 26 dicembre dell’anno 1884, lo stesso in cui Joris-Karl Huysmans aveva pubblicato *À rebours* e Paul Verlaine la poesia *Langueur* con il famoso verso “Je suis l’empire à la fin de la décadence”,⁵ la *Théodora* di Sardou era stata rappresentata nello stesso teatro per la prima volta. Come il giovane Freud, anche la gran massa degli spettatori era stata letteralmente stregata, più che da quella pièce storica improbabile e sublime, dalla figura di Femme Fatale che Sardou aveva saputo trarre, si disse, anche se molto liberamente, dalle narrazioni “segrete” di Procopio, e cioè dai suoi *Anekdotia*. I dossier di Procopio, in greco “fatti inediti”, erano stati tradotti e annotati in

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

² Ivi, p. 154.

³ Ivi, p. 156. Sulle impressioni riportate da Freud alla rappresentazione della *Théodora* v. anche E. Jones, *Vita e opere di Freud*, trad. it., I-III, Milano, Il Saggiatore, 1995, vol. I, p. 223.

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

⁵ *Langueur* di Paul Verlaine, prima che in *Jadis et naguère*, volume destinato a una circolazione presso il pubblico relativamente alta, era uscito già in una plaquette a tiratura limitata nel 1883.



Sarah Bernhardt nel costume di scena della *Théodora* di Sardou.

Francia da François André Isambert in base all'edizione del *Corpus Bonnense* pubblicata da Wilhelm Dindorf nel 1833.⁶

La prima del lavoro di Sardou era stata salutata da una delle più fragorose ovazioni della storia del teatro. A testimoniare la portata dell'evento abbiamo la dettagliata recensione apparsa pochi giorni più tardi, durante quelle vacanze natalizie parigine fin-de-siècle, nell'*Illustration Théâtrale* del 3 gennaio 1885, con i disegni di Emile Bayard, che riproducevano fedelmente i costumi e la scenografia del teatro della Porte St.-Martin.

Gli stessi disegni illustrano il testo integrale della pièce, pubblicato dalla rivista molti anni più tardi.⁷ Nel frontespizio Teodora, gli scuri occhi bistrati, estrae lo spillone con cui ucciderà l'aitante Marcello, inginocchiato ai suoi piedi. 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.⁸ 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.⁹ Era stata Sarah Bernhardt in persona l'esigente ispiratrice dei sontuosi costumi disegnati da Théophile Thomas e delle decorazioni di Lemeunier, Jambon e Bailly, che riprendevano motivi bizantini e copti rivelati da recenti scavi archeologici.¹⁰ Corse voce che, per l'occasione, la divina Sarah avesse fatto un viaggio in Italia, a vedere i mosaici di Ravenna.¹¹

⁶ François-André Isambert, *Anékdota, ou Histoire secrète de Justinien, traduite de Procope, avec notice sur l'auteur et notes [...] géographie du VIe siècle et révision de la numismatique d'après le livre de Justinien*, Paris, Firmin-Didot, 1856. 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 Haury alla sua ed. dell'*Historia arcana* (SGRBT), 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.

⁷ *Illustration Théâtrale* del 7 settembre 1907: a quest'edizione faremo riferimento qui sotto e più avanti.

⁸ "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.

⁹ Ibidem. A questi disegni di Bayard deve essersi ispirato l'architetto Brasini, geniale scenografo di quel tardo, anzi estremo e quindi se vogliamo tanto più decadente epigono della pièce di Sardou che fu la *Teodora* cinematografica di Leopoldo Carlucci, oggi restaurata dall'équipe della Cineteca Nazionale sotto la direzione di Mario Musumeci: v. più avanti.

¹⁰ 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.

¹¹ "Sarah andò appositamente a Ravenna per studiare il mosaico raffigurante Teodora":

La parte di Schlumberger

Quel che è probabile è che sia Sarah Bernhardt sia Sardou si fossero avvalsi della conoscenza di un bizantinista che aveva incontrato entrambi, Gustave-Léon Schlumberger. Accusato da Marcel Proust di essere “un noioso dai piedi enormi” e di “sbuffare come un bufalo”,¹² il protestante Schlumberger riuniva in sé due caratteristiche che dalla fine dell'Ottocento in poi saranno rigorosamente incompatibili.

Da un lato era un vero mondano.¹³ Aveva frequentato Sarah Bernhardt al tempo della sua relazione con l'attore Mounet-Sully,¹⁴ in compagnia, talvolta, di un altro buon conoscente, Leconte de Lisle.¹⁵ “Sarah”, ricorda, “veniva a cena tutta nerovestita, con un abito aderente, elegantissimo, che anticipava le mode, avviluppata in un turbine di pizzi, guantata fino alle spalle di lunghi guanti plissettati”.¹⁶

Schlumberger era di casa nei grandi salotti parigini, borghesi e aristocratici, da Mélanie de Pourtalès ai Maccabei della contessa Potocka a Madame Straus. Nella *Recherche* è nominato tra gli ospiti dei Guermantes. Frequentava la nobiltà napoleonica: Masséna, il duca di Rivoli, l'anziana imperatrice Eugenia, il dissipato duca d'Aumale, ma anche filosofi, poeti e scrittori, da Caro a Alexandre Dumas a Maupassant.¹⁷ Proust, oltre a ridicolizzarlo nella sua corrispondenza, aveva meditato un articolo contro la sua candidatura all'Académie Française, perché Schlumberger era un antisemita e sarebbe stato un antidreyfusardo.¹⁸

D'altro lato Gustave Schlumberger, all'epoca quarantenne, era un illustre studioso. Colonna della *Revue numismatique*, sigillografo, archeologo, era autore di pubblicazioni importanti sulla provincia bizantina e sull'Oriente franco-latino. Fu in quell'anno 1884, come dichiara nelle sue memorie, che cominciò i “grands travaux d'histoire byzantine”. La monografia su Niceforo Foca, della quale Schlumberger parla con il massimo orgoglio, sarebbe apparsa cinque anni dopo. Recensita nel Figaro da Maupassant, conobbe uno straordinario successo di pubblico ed entrò nelle biblioteche di poeti, scrittori e col-

la “missione occulta” della Bernhardt a Ravenna è accreditata da A. Gold e R. Fizzdale, *La divina Sarah*, trad. it., Milano 1992, pp. 227-228.

¹² Per gli attacchi di Proust e la presenza del bizantinista nella sua opera v. G. D. Painter, *Marcel Proust*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 174, 236, 443, 444.

¹³ Sulla sua vita e le sue frequentazioni cf. G. Schlumberger, *Mes souvenirs*, I-II, Paris, Plon, 1934.

¹⁴ G. Schlumberger, *Mes souvenirs*, I, pp. 292-294.

¹⁵ Ivi, p. 295-296.

¹⁶ Ivi, p. 295.

¹⁷ Ivi, pp. 290 ss.

¹⁸ Ivi, pp. 342-343.

lezionisti d'arte oltreché in quelle degli storici.¹⁹ I tre volumi dell'*Épopée byzantine*, che ne costituivano il seguito ed erano, di fatto, una riscrittura della *Cronografia* di Psello, apparvero tra il 1896 e il 1905 e consacrarono definitivamente la sua fama di circostanziato e prezioso divulgatore delle vicende dell'età d'oro bizantina.²⁰ Nel 1906, poco dopo l'uscita dell'ultimo volume, Léon Bloy dedicò all'*Épopée byzantine* e al suo autore un lungo saggio in quattro parti, che uscì nella *Nouvelle Revue*²¹ e fu poi pubblicato in opuscolo con il nuovo titolo *Constantinople et Byzance*.²² "Come ha osato quest'uomo", scrive Bloy, "questo sigillografo, questo furioso collezionista di pezzetti di piombo, affrontare una tale impresa, e come è riuscito a concluderla in vent'anni sotto le stelle che si ritiravano?"²³ E aggiunge lapidario: "Mi atterrisce pensare a quanto è necessario apprendere per mettersi in condizione di dichiarare con competenza che non si sa nulla o quasi nulla degli eventi che si è preso a raccontare!"²⁴

Proprio nel 1884, comunque, erano apparse due opere di Schlumberger che avrebbero segnato la storia della bizantinistica: la monumentale *Sigillographie byzantine*²⁵ e il volume sulle isole dei Principi, il palazzo e la chiesa delle Blacherne e le grandi mura, scritto dopo un intenso viaggio a Costantinopoli.²⁶ A quest'ultimo libro si sarebbe tentati

¹⁹ G. Schlumberger, *Un empereur byzantin au X^e siècle, Nicéphore Phocas*, Paris, Firmin-Didot, 1890. L'opera, "alla quale la Maison Firmin-Didot consacrò una notevole somma", era corredata da tavole a colori di gran pregio e da numerose riproduzioni di oggetti d'arte. L'edizione, malgrado l'alto prezzo, andò rapidamente esaurita e ancora vent'anni dopo, annota con fierezza l'autore, "i rari esemplari messi in vendita dalle case d'asta raggiungevano quotazioni sempre più alte": cf. Schlumberger, *Mes souvenirs*, I, pp. 263-264.

²⁰ G. Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Guerres contre les Russes, les Arabes, les Allemands, les Bulgares; lutttes civiles contre les deux Bardas. Jean Tzimiscès; les jeunes années de Basile II, le Tueurs de Bulgares (969-989)*, Paris, Hachette, 1896; *Seconde partie. Basile II, le Tueur de Bulgares*, Paris, Hachette, 1900; *Troisième partie. Les Porphyrogénètes Zoé et Théodora*, Paris, Hachette, 1905.

²¹ L. Bloy, *L'épopée byzantine et Gustave Schlumberger*, in *Nouvelle Revue*, 1^o e 15 novembre e 1^o e 15 dicembre 1906: cf. *Oeuvres*, ed. J. Bollery & J. Petit, V, Paris, Mercure de France, 1966, p. 350.

²² L. Bloy, *Constantinople et Byzance*, Paris, Crès, 1917; ed. critica con note in *Oeuvres*, V, pp. 167-265.

²³ "Comment cet homme, ce sigillographe, ce collectionneur furieux de morceaux de plomb, a-t-il osé entreprendre une telle besogne et comment a-t-il pu l'accomplir en vingt ans sous les reculantes étoiles?", *ivi*, p. 176.

²⁴ "C'est atterrant de songer à ce qu'il est nécessaire d'apprendre pour se mettre en état de déclarer avec compétence qu'on ne sait rien ou presque rien des événements qu'on a entrepris de raconter!", *ibidem*.

²⁵ G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris, E. Leroux, 1884.

²⁶ G. Schlumberger, *Les Îles des Princes. Le Palais et l'église des Blacheres. La Grande Muraille de Byzance. Souvenirs d'Orient*, Paris, Calmann Lévy, 1884. Cfr. Schlumberger, *Mes souvenirs*, I, pp. 265-266.

di ricondurre l'ispirazione iconografica di Sardou, della Bernhardt e dei loro collaboratori per la scenografia della pièce della Porte St.-Martin, non fosse per quanto Schlumberger stesso annota nelle sue memorie.

“Ho conosciuto bene e molto amato Victorien Sardou”, ricorda, “il quale mi ha sempre dimostrato la più grande benevolenza. Avevamo un gusto comune per Bisanzio e lui mi aveva concesso il privilegio di essere uno dei miei lettori abituali. La sua erudizione aveva qualcosa di straordinario, poiché quest'uomo, che non aveva fatto che teatro in vita sua, conosceva la storia e la bibliografia bizantine come un Du Cange. Al tempo in cui si stava occupando di Teodora per la famosa pièce omonima, volli un giorno indicargli un volumetto di Augustin Marrast,²⁷ quasi ignoto, su questo periodo della storia bizantina. Mi credevo certo di parlargli di un autore che non conosceva affatto. «Mio caro amico», mi rispose lui, «Marrast ha scritto non uno, ma ben due volumi su questo periodo». Rimasi confuso, perché aveva ragione e, anche su questo punto, ne sapeva più di me”.²⁸

Il Procuratore di Oloron

Il libro di Marrast al quale si riferiva Schlumberger era *La vie byzantine au VI^e siècle* ed era stato pubblicato postumo nel 1881 dall'editore Thorin, nella “Librairie du Collège de France, de l'École Normale supérieure, des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome”.²⁹ Augustin Marrast, figlio del più noto Armand, magistrato in provincia,³⁰ solitario erudito poliglotta dai vasti interessi,³¹ seguace di

²⁷ Schlumberger scrive, erroneamente, Armand, confondendolo con il celebre polemista, che peraltro cita in nota ritenendo l'autore ne fosse il nipote: v. ivi, p. 344, n. 1. Augustin Marrast ne era invece il figlio: cf. A. Planté, *Préface*, in A. Marrast, *La vie byzantine au VI^e siècle*, Paris, Ernest Thorin, 1881, p. i.

²⁸ Schlumberger, *Mes souvenirs*, I, pp. 343-344.

²⁹ A. Marrast, *La vie byzantine au VI^e siècle*. Préface et commentaires par A. Planté, Ancien magistrat, Paris, Ernest Thorin, 1881.

³⁰ Prima Sostituto Procuratore a St.-Calais, a Oloron e a Mont-de-Marsan, poi Procuratore della Repubblica a Oloron, Marrast conduceva una vita solitaria e ritirata nelle montagne, “sur les bords des deux gaves d'Aspes et d'Ossau”: cf. Planté, *Préface*, in Marrast, *La vie byzantine*, p. i, e le parole di A. Viollet-le-Duc nel *Journal des Débats* citate ivi, p. viii.

³¹ “Personne, en effet, n'aima plus la science pour elle-même; personne ne rechercha moins le bruit du monde et ses suffrages... Il employa, pendant 15 ans, à l'étude des grands maîtres de la pensée les longues heures de la vie de province, parfois monotone pour ceux qui ne savent occuper les calmes loisirs. Soutenu par une volonté ferme, excité par un ardent désir de tout connaître, pénétré de cet aphorisme de Goethe, *que l'homme qui ne sait aucune langue étrangère ignore la sienne*, il posséda plusieurs langues modernes, sans pour cela perdre le goût des langues anciennes”: Planté, ivi, pp. i-ii.

Montesquieu,³² commentatore di Hegel, traduttore in versi di Goethe, Schiller e Heine, studioso di lirica e tragedia greca, dell'antica religione pagana, dell'Alessandria dei Tolomei, della Baghdad dei califfi Abbasidi, ma soprattutto appassionato conoscitore di Bisanzio, anche se con spirito illuminista e tutt'altro che "bizantino",³³ era morto precocemente a soli quarantott'anni, ma le premure di una madre influente e delle sorelle devote³⁴ avevano fatto sì che una parte dei suoi scritti inediti venisse affidata alle stampe sotto l'egida dell'ambiente politico e giuridico parigino.³⁵

Il brano delle memorie in cui Schlumberger riferisce il suo scambio di battute con Sardou a proposito di Marrast è in realtà grave non solo di ironia ma di almeno un paio di sottintesi, per comprendere i quali occorre appurare ancora qualcosa sullo sfortunato procuratore di Oloron.

Nel 1874, quand'era ancora in vita, Augustin Marrast aveva pubblicato un primo libro su Bisanzio, le *Esquisses byzantines*,³⁶ sull'assassinio di Niceforo Foca, che erano state oggetto di una qualche effimera attenzione nell'ambiente colto³⁷ e perfino di una distratta lettera di George Sand.³⁸ Ma nel 1884 Marrast era morto già da diversi anni e la memoria dei suoi scritti si era, come Schlumberger rimarca, praticamente estinta. Del resto Marrast non era mai stato uno studioso di professione e non ostante la sua ottima conoscenza delle fonti greche e della letteratura critica internazionale, e in particolare tedesca, non aveva dotato questo suo primo libro di apparati eruditi, il che gli era valso alcune malevole critiche da parte dell'ambiente accademico francese.³⁹

La sua maniera di divulgare Bisanzio, per la quale aveva coniato l'appellativo di "littérature archéologique", era in effetti eminentemente letteraria, appassionata e ironica, romanzesca e estetizzante, ri-

³² Cfr. Planté, *ivi*, p. ii.

³³ "Un esprit qui n'a rien de byzantin", lo definisce l'*Opinion Nationale* del 14 settembre 1874. Cfr. Planté, *Préface*, p. xvi: "Il n'avait, en effet, rien de byzantin".

³⁴ Cfr. Planté, *ivi*, p. ii: "Les soins pieux d'une mère et de soeurs dévouées ont recueilli d'importants manuscrits et fait appel à une vieille amitié...".

³⁵ Oltre a quello dell'Ancien magistrat Adrien Planté, i nomi di Jules Simon, di Adolphe Viollet-le-Duc, di B. de Lagrèze e di altri esponenti dell'alta magistratura figurano tra i sostenitori degli scritti di Marrast: v. Planté, *ivi*, pp. vi, vii-xii, xxxiv.

³⁶ A. Marrast, *Esquisses byzantines*, Paris, Lechevalier, 1874.

³⁷ Cfr. le recensioni e i giudizi citati in Planté, *Préface*, pp. vi-xvii.

³⁸ Da Nohant, 8 luglio 1874: testo in Planté, *ivi*, p. vii.

³⁹ Se ne colgono gli echi nella recensione apparsa sul *Temps* del 14 maggio 1874, a firma F. P.: "M. Augustin Marrast n'indique pas les sources où il a puisé: il aura craint [...] d'embarrasser sa marche de notes et de renvois fréquents. Peut-être a-t-il trop cédé sur ce point à un scrupule d'artiste...": v. Planté, *Préface*, p. xiv.

volta all'attenzione "dei raffinati letterati che hanno apprezzato *Salammbô*".⁴⁰ La mancanza di note e di riferimenti alle fonti era da ascrivere alla sua indole di *connaisseur* bizzarro, schivo e moralista, tutto il contrario del mondano e ambizioso Schlumberger o dello spregiudicato Sardou. Era una sorta di *noblesse oblige*, l'omaggio che una sicura padronanza della materia gli permetteva di tributare al genere di pubblico che aspirava a conquistare, "istruito ma non accademico".⁴¹ Il suo virtuosismo non era stato apprezzato né dai letterati, impreparati e tutto sommato indifferenti al profluvio di materiali storici di prima mano che aveva trasfuso nelle sue pagine, né dagli accademici, insofferenti all'invasione di campo e al suo stile poco scientifico. Marrast peraltro aveva deciso di rispondere a queste "benevole critiche, di cui il suo libro fu oggetto",⁴² approntando una seconda opera dotata di note e apparati. Ma era morto prima di completarla.⁴³

È quest'opera, ambientata all'epoca di Giustiniano, *grand nom* familiare all'educazione giuridica di Marrast,⁴⁴ che diverrà *La vie byzantine au VI^e siècle* e che Schlumberger menzionerà come fonte di Sardou. Mentre sono proprio le *Esquisses byzantines* "l'altro libro" di soggetto bizantino cui Sardou allude rispondendo a Schlumberger.⁴⁵ Ora, nel 1884, Sardou sta attingendo come vedremo a piene mani alla *Vie byzantine* per scrivere la *Théodora*. Ma nello stesso momento l'austero Schlumberger comincia a trarre per così dire ispirazione dalle *Esquisses* per il suo primo "grand travail" storico. Ne ricava infatti sia l'argomento, l'assassinio di Niceforo Foca, sia l'idea di fondo, quella di una rifusione narrativa delle cronache bizantine del Corpus Bonnense e del Louvre. Ma lo fa seguendo tutte le norme della letteratura

⁴⁰ Così l'*Opinion nationale* del 14 settembre 1874: v. Planté, *ivi*, p. xv.

⁴¹ Come si legge nella citata recensione del *Temps*, dove le *Esquisses byzantines* di Marrast sono definite "un tableau ou plutôt une série de tableaux destinée à un public de gens instruits plutôt qu'à des savants": v. Planté, *ivi*, p. xiv.

⁴² Planté, *ivi*, p. xvi.

⁴³ "Il conçut une oeuvre nouvelle, qui put donner satisfaction aux uns comme aux autres. Il voulait – la mort ne lui a pas permis de suivre son programme – l'enrichir de notes, qui, sans embarrasser la marche du lecteur, lui permissent cependant de se rendre compte de certaines circonstances oubliées depuis le temps, de faits dont la cause éloignée pouvait avoir été perdue de vue, de certaines coutumes inexplicées, en même temps qu'elles justifieraient de l'authenticité du détail et de l'origine des renseignements": Planté, *ibidem*.

⁴⁴ "Rien de plus séduisant pour le magistrat dont la première éducation judiciaire est occupée, presque absorbée par ce grand nom, et dont les premiers pas dans la voie de la science du droit sont arrêtés à tout instant par quelque monument marqué du sceau de sa gloire": Planté, *ivi*, p. xvii.

⁴⁵ Schlumberger gioca sull'equivoco riguardo alla sua ambientazione cronologica, lasciando credere al lettore che quest'opera riguardi "lo stesso periodo" della storia bizantina: in realtà, l'espressione "cette période" in bocca a Sardou va intesa come riferita non all'età giustiniana ma latamente a Bisanzio: si veda il dettato francese in Schlumberger, *Mes souvenirs*, p. 344.

erudita, che Marrast nel primo libro aveva disatteso deliberatamente e nel secondo aveva potuto rispettare solo sommariamente.⁴⁶

Il dialogo, vero o reinventato, tra Sardou e Schlumberger, che quest'ultimo riferisce nelle sue memorie, così come il rapporto, senz'altro reale, di conoscenza e complicità fra i due si gioca dunque su quello che oggi, anche se non nell'Ottocento, si considererebbe un furto letterario, su un plagio incrociato, o quanto meno su un debito incrociato, nei confronti del comune precursore Marrast: un debito che ciascuno mostra di conoscere nell'altro.⁴⁷ È da questa duplice e spregiudicata spoliatura dei libri *bien ignorés* di un bizantinista "non laureato" e appena defunto che nascono le due opere che faranno conoscere Bisanzio alla maggioranza del pubblico europeo: la *Théodora* di Sardou da un lato, il *Nicéphore Phocas* di Schlumberger dall'altro.⁴⁸

Il debito di Sardou

Confrontando il testo della sua *Théodora* con il "petit volume bien ignoré" di Marrast sul VI secolo non si può che confermare l'indicazione fornita da Schlumberger: è quest'opera la fonte diretta di Sardou.⁴⁹ L'apparato scenico, i costumi, gli ambienti sono desunti dalla minuziosa vena descrittiva che costituiva la cifra – e per gli accademici il limite – dei tableaux vivants bizantini di Marrast.⁵⁰ Si legga ad

⁴⁶ Fornendo comunque alcune pagine di note, spiegazioni, dissertazioni e citazioni di fonti che Marrast lasciò e che, completate da Planté, figurano quale *Appendice* all'edizione postuma dell'81. La dottrina bizantinistica, seppure amatoriale, del Procuratore di Oloron ne traspare evidente: la stesura dell'opera è resa possibile non solo dalla conoscenza della letteratura secondaria ottocentesca (in particolare degli scritti di A. Rambaud sull'Ippodromo e le fazioni circensi, sul X secolo e su Costantino Porfirogenito), ma dalla padronanza delle fonti greche pubblicate nel Corpus Bonense (dallo Pseudo-Codino a Procopio, da Agazia a Costantino Porfirogenito) e da una notevole confidenza con la materia teologica, eresologica e storico-religiosa: cf. *Notes sur la vie byzantine au V siècle*, in Marrast, *La vie byzantine*, pp. 350-436.

⁴⁷ E per cui Schlumberger sembra rivelare, freudianamente, un complesso di colpa nel lapsus in cui incorre, come si è notato sopra, citando errato il primo nome di Marrast: un'inconscia autocensura, crediamo, piuttosto che un deliberato tentativo di depistare il lettore rendendo più difficile il reperimento del libro.

⁴⁸ Sarebbe interessante un confronto fra quest'ultimo, celebre libro (largamente influenzato peraltro, com'è noto, dalla dottrina di Rambaud) e le *Esquisses* di Marrast; ma lo rinviemo ad altra sede da questa, in cui dobbiamo soffermarci invece sull'oggetto del nostro intervento: la formazione del mito fin-de-siècle di Teodora e quindi la genesi della pièce di Sardou.

⁴⁹ Come già sottolineato dai contemporanei: cfr. A. Vitu nel *Figaro* del 27 dicembre 1884, *Supplément littéraire du dimanche*, in cui vengono citati ampi estratti di Marrast.

⁵⁰ Come scrive Planté (p. xxiv), "ce sont des récits, sortes de tableaux vivants, formant chacun un tout distinct, mais reliés entr'eux par une idée générale, dans lesquels le côté dramatique de la situation s'impose dans toute sa vérité, le dessin se détache avec les richesses du détail, l'exactitude archéologique s'affirme": una vera e propria sceneggiatura, la falsariga idea-

esempio, l'incipit del capitolo intitolato a Teodora: "Su un letto basso sostenuto da quattro pavoni il cui piumaggio è imitato con pietre preziose, riposa l'imperatrice Teodora". È praticamente identico alla didascalia, che abbiamo riportato sopra, con cui si apre il primo *tableau* dell'atto primo della pièce.

Soprattutto, Sardou è debitore a Marrast della base ideologica della narrazione, che Marrast desumeva direttamente da Montesquieu, di cui era, come si è detto, grande ammiratore. La si può riassumere in quattro punti. 1) Gli *Anekdotia* di Procopio sono autentici e degni di fede: le "terrificanti confidenze" di questo "pamphlet terribile, nauseabondo, spesso puerile, talvolta eloquente"⁵¹ danno una spiegazione del mutamento in peggio del diritto di cui è prova il Corpus giustiniano.⁵² 2) Giustiniano è un "tiranno odioso", detiene un potere "sconsiderato" e talmente decadente da essere "di fatto decaduto": il suo regno coincide con l'estremo indebolimento del potere romano.⁵³ 3) Questa "étonnante faiblesse"⁵⁴ è dovuta a tre cause corruttrici: le dispute teologiche,⁵⁵ l'influsso di Teodora⁵⁶ e le lotte

le, dunque, per un copione teatrale. Per questa vena cf. già la recensione alle *Esquisses* apparsa sul *Journal des Débats* del 1° aprile 1874: "On sera peut-être tenté de reprocher à M. Marrast d'avoir abusé de la forme descriptive; mais comment peindre Byzance à cette époque sans prodiguer les couleurs voyantes, sans imiter l'éclat des marbres, des mosaïques, des pierres précieuses?".

⁵¹ Marrast, *La vie byzantine*, Appendice, cap. III (*Théodora*), n. 14, che cita anche il *Procopius von Caesarea* di Dahn (v. sopra), apparso pochi anni prima.

⁵² Charles de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadences*, in Montesquieu, *Oeuvres*, Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur, III, Londres, Nourse, 1767, cap. XX, pp. 500-501: "Mais j'avoue que deux choses font que je suis pour l'histoire secrète. La première, c'est qu'elle est mieux liée avec l'étonnante faiblesse où se trouva cet empire à la fin de ce règne & dans les suivans. L'autre est un monument qui existe encore parmi nous: ce sont les loix de cet empereur, où l'on voit, dans le cours de quelques années, la jurisprudence varier davantage qu'elle n'a fait dans les trois cent dernières années de notre monarchie. Ces variations sont la plupart sur de chose de si petite importance, qu'on ne voit aucune raison qui eût dû porter un législateur à les faire, à moins qu'on n'explique ceci par l'histoire secrète, & qu'on ne dise que ce prince vendoit également ses jugements et ses loix".

⁵³ Planté, *Préface*, p. xix; cf. Montesquieu, *Considérations*, p. 498: "La mauvaise conduite de Justinien, ses profusions, ses vexations, ses rapines, sa fureur de bâtir, de changer, de réformer, son inconstance dans ses desseins, un règne dur & foible, devenu plus incommode par une longue vieillesse, furent des malheurs réels, mêlés à des succès inutiles & une gloire vaine".

⁵⁴ Montesquieu, *ivi*, p. 501.

⁵⁵ Montesquieu, *ivi*, pp. 501-502: "Mais ce qui fit le plus de tort à l'état politique du gouvernement, fut le projet qu'il conçut de réduire tous les hommes à une même opinion sur les matières de religion, dans des circonstances qui rendoient son zèle entièrement indiscret..."

⁵⁶ Montesquieu, *ivi*, p. 499: "En Orient, on a, de tout temps, multiplié l'usage des femmes, pour leur ôter l'ascendant prodigieux qu'elles ont sur nous dans ces climats: mais, à Constantinople, la loi d'une seule femme donna à ce sexe l'empire; ce qui mit quelquefois de la foiblesse dans le gouvernement.

del Circo.⁵⁷ 4) Teodora “è solo un’ignobile prostituta”: con lei il vizio, il crimine e la prostituzione sono saliti al trono.⁵⁸

Sono peraltro attinte alla *Vie byzantine* di Marrast le linee principali della trama della *Théodora*: la descrizione della debolezza di Giustiniano, degli intrighi di corte, degli amori e delle perversioni di Teodora e Antonina; la congiura e il nome del congiurato principale, Andrea; la sua figura di “dandy byzantin”; la rivolta Nika nell’Ippodromo e la sua repressione. (Naturalmente questo schema, che ha come falsariga gli *Anekdotia* di Procopio, è ulteriormente deformato da Sardou e trasformato in vero e proprio *feuilleton*, con al centro un improbabile intreccio amoroso e alla fine il pentimento e la punizione capitale della protagonista). Anche i personaggi, sebbene in Sardou ampiamente semplificati e quasi caricaturali, dipendono dai ritratti elaborati da Marrast. E possono scorgersi affinità perfino nella forma dei dialoghi, di cui *La vie byzantine* abbonda.

La *Vie byzantine* di Marrast fu dunque la fonte diretta della *Théodora* e fu ampiamente saccheggata da Sardou. Ma la connessione di Sardou e Sarah Bernhardt con Schlumberger fu decisiva per la riuscita di *Théodora*, poiché contribuì a confondere le acque e ad ammantare l’autore e la sua attrice di un’aura di serietà e perfino di filologia. “Sardou, maniaco dell’autenticità ed espertissimo nel piegarla ai suoi scopi, rimuginava giorno e notte sui libri di storia. E Sarah [...] eseguì [la Ravenna?] disegni dettagliati dell’abbigliamento dell’imperatrice” e a Parigi “ordinò una corona e costumi incrostati di migliaia di pietre semipreziose, un peso cospicuo che avrebbe portato sul palcoscenico con eleganza imperiale”, hanno scritto Gold e Fizdale nella loro biografia della Bernhardt.⁵⁹

La fortuna di Sarah come Teodora

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 Pro-

⁵⁷ Planté, *Préface*, ibidem; cf. Montesquieu, *Considérations*, pp. 499-500.

⁵⁸ Ivi, p. xxi; cf. Montesquieu, *Considérations*, p. 499: “Justinien avoit pris sur le théâtre une femme qui s’y étoit longtemps prostituée: elle le gouverna avec un empire qui n’a point d’exemple dans les histoires; &, mettant sans cesse dans les affaires les passions & les fantasies de son sèxe, elle corrompit les victoires & les succès les plus heureux”.

⁵⁹ V. Gold e Fizdale, *La divina Sarah*, pp. 227-228, per una ulteriore valutazione del rapporto contemporaneamente filologico e cinico di Sardou e della sua attrice con le fonti bizantine.



Sarah Bernhardt nel costume di scena della *Théodora* di Sardou.

nier, il suo biografo svizzero. “È lei, da sola, l'intero dramma. Vi ha dispiegato una varietà prodigiosa di talenti”, ha scritto Francisque Sarcey.⁶⁰ Fu per lei che Jean Cocteau inventò l'espressione “mostro sacro”.⁶¹ “Il dramma si regge su di lei”, aveva già decretato Freud.⁶² Robert de Montesquiou, il prezioso dandy dagli abiti color turchese, si vantava di assomigliarle.⁶³

Dalla rappresentazione della Porte St.-Martin, replicata in quel teatro, come abbiamo visto, per tutto il 1885, derivano sia la messa in scena del gennaio 1902 al teatro Sarah Bernhardt, sia la versione cinematografica di Leopoldo Carlucci, realizzata a Torino nel 1922, vero classico del muto liberty, con la scenografia dell'architetto Brasini, che si ispirò, oltreché ai precedenti teatrali, ai monumenti storici, a San Vitale a Ravenna, San Marco a Venezia, San Giovanni in Laterano, ma anche a Piranesi e Borromini, in una personale accezione neobarocca dello “stile bizantino” che in anni di poco precedenti aveva furoreggiato a Parigi e a Berlino.⁶⁴

Le rappresentazioni teatrali si erano nel frattempo moltiplicate in tutta Europa. La *Teodora* andò in scena trecento volte a Londra. Nelle stagioni estive Sarah Bernhardt aveva portato il dramma a Bruxelles, a Ginevra e nella provincia francese. Ci fu anche una faraonica tournée in America. Paul Morand, in 1900, ricorda quando, bambino, andò a salutare la famosa attrice poco prima della sua partenza e

⁶⁰ Le impressioni su Sarah Bernhardt di Ernest Pronier (da: *Sarah Bernhardt*, Genève, A. Jullien, s.d.) e di Francisque Sarcey (da: *Quarante ans de théâtre*, Paris, Bibliothèque des Annales, 1900) sono riportate in N. Guibert (éd.), *Portrait(s)* (cit. alla n. 10), p. 54.

⁶¹ Per la celebre definizione di Jean Cocteau cf. l'articolo della curatrice della mostra parigina su Sarah Bernhardt, Noëlle Guibert, in *Chroniques de la Bibliothèque Nationale de France* 12 (septembre-octobre-novembre 2000), p. 6.

⁶² S. Freud, *Epistolari. Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti, 1873-1939*, trad. it., Milano, Bollati Boringhieri, 1990, p. 154.

⁶³ 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.

⁶⁴ Sulla *Teodora* di Carlucci vd. il saggio di M. Musumeci pubblicato più avanti in questo volume (pp. 131-150), con bibliografia. Sulla collaborazione di Brasini a questo film e agli altri lungometraggi di ispirazione antica e bizantina realizzati da Gabriellino D'Annunzio, e sui contributi che diede all'architettura e all'urbanistica romana e fiorentina del ventennio, si può consultare l'articolo di R. Redi, *L'architetto Brasini e la scenografia di Teodora*, in *Cabiria e il suo tempo*, a c. di p. Bertetto e G. Rondolino, Roma, Museo Nazionale del Cinema - Editrice Il Castoro, 1998, pp. 335-341. Redi vi tenta anche, con buona filologia, una ricostruzione delle fonti archeologiche e iconografiche del bizantinismo architettonico di Brasini. Inoltre la sua indagine di archeologia del set fornisce sull'ambientazione della *Teodora* di Carlucci rivelazioni notevoli: lo specchio d'acqua, o Finto Bosforo, su cui si affaccia la villa classicheggiante del congiurato Andrea è in realtà il Po; il parco fitto di pini del Palazzo di Giustiniano potrebbe essere il retro di Villa Medici a Roma (cf. *ivi*, p. 341).

la meraviglia che suscitò in lui l'immenso, esotico bagaglio.⁶⁵ Fu nella sua interpretazione e sotto le sue spoglie che, allo scoccare del Novecento, l'opinione pubblica occidentale conobbe Bisanzio.

Il personaggio di Teodora era diventato familiare nei salotti borghesi, aristocratici, artistici. Zola ne parla nella sua corrispondenza.⁶⁶ Nel loro *Journal* i Goncourt riportano ad esempio una conversazione dell'anno 1894, nella quale uno degli ospiti narra un aneddoto, che gli ha raccontato Eugène Delacroix, sull'imperatrice della Cina. Tseu-Hi, ricchissima e "sempre alla ricerca delle voluttà più raffinate, pronta a pagarle da vera sovrana, avrebbe dato una grossa somma di denaro a un cinese che l'avrebbe indotta a cospargersi tutto il corpo di miele e a farsi leccare da certi piccoli cani o piccoli gatti". Qualcuno commenta: "Serait-ce un souvenir des oies becquetant la *frenia* de l'impératrice Théodora?"⁶⁷

Negli anni a cavallo del secolo, mentre Maurice Paléologue, sedicente erede di Sophia Paleologina, regnava sul segretariato generale del Quai d'Orsay, amico personale del presidente Poincaré e onnipresente ai ricevimenti mondani, nei salotti dell'alta società c'era chi, come la contessa de Béhague, si faceva decorare un salone da ballo in stile bizantino. Schlumberger intanto "dedicava i suoi grandi libri, pieni della più severa erudizione" a una giovane principessa rumena appena giunta a Parigi, Marthe Bibesco, discendente dall'antica e potente famiglia dell'aristocrazia bizantina e poi fanariota dei Mavrocordato, di cui torneremo a parlare più avanti.⁶⁸

Un giovane studente indignato

Il mito della Femme Fatale bizantina prende dunque le mosse dagli arabeschi liberty della pièce di Sardou; dall'intricata psicologia, divina quanto lievemente patologica, di Sarah Bernhardt; dall'impressione conscia o inconscia che la sua interpretazione lasciò nella

⁶⁵ P. Morand, *1900*, Paris, Les Editions de France, 1931, pp. 194-195: "On entassait les trésors [...]. J'ai gardé depuis lors le goût des bijoux de théâtre et je ne les vois jamais passer en salle des ventes, après décès d'actrices, adjugés par lots énormes et sans valeur, sans penser à cette après-midi de novembre 1900. Sarah était alors le Théâtre".

⁶⁶ E. Zola, *Correspondance*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 1978-1995, V, pp. 128-148, 149.

⁶⁷ Edmond e Jules de Goncourt, *Journal*, III, Paris, Laffont, 1988, p. 984. Al termine *frenia* l'editore francese appone una nota: "Texte incertain".

⁶⁸ Ghislaine de Diesbach, *La princesse Bibesco. 1886-1973*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986, pp. 24-25.

psiche collettiva, nell'immaginario mondano, nel repertorio conservativo degli ultimissimi anni del secolo. Quest'immagine, che venne considerata "bizantina", si modificherà, per consolidarsi tuttavia di fatto, quando nella vicenda entrerà in scena un altro, fondamentale personaggio: Charles Diehl.

Per riprendere il nostro discorso là dove l'avevamo lasciato, in quelle vacanze di Natale del 1884, dopo la prima rappresentazione della *Théodora*, una davvero indignata voce di dissenso si era levata in mezzo al tripudio generale. Era quella del futuro celebre bizantinista e potente accademico, che alcuni addirittura considerano il fondatore della moderna bizantinistica scientifica in Francia. Diehl, allora giovane e timido studente, rimase tanto suggestionato dalla "intollerabile deformazione letteraria" cui aveva come Freud ma con ben diverso spirito assistito, che vent'anni più tardi avrebbe riaperto il dossier della Teodora "storica", dedicandole un libro nel quale correggeva e censurava, con le armi di una presunta correttezza storica, di fatto con quelle del perbenismo moralizzatore,⁶⁹ l'immagine che Sardou, complice il defunto Marrast e il vitalissimo Schlumberger, aveva creato e Sarah Bernhardt interpretato.

Nella fortuna di Teodora e nella recezione dell'antichità bizantina Diehl era destinato a giocare un ruolo diverso anzi inverso da quello di Schlumberger ma, come vedremo, anche più determinante. Possiamo in certo senso dire che nell'antitesi Schlumberger/Diehl, e nella prevalenza del secondo, si giochi il futuro destino dell'immagine collettiva di Bisanzio nel Novecento.

Charles Diehl, diversamente da Gustave-Léon Schlumberger, non era un tipo proustiano. Avrebbe figurato più plausibilmente – ma non figurò mai, era troppo lontano dall'interesse dei veri letterati – in un racconto di Anatole France, magari del ciclo di Monsieur Bergeret. Ha scritto Aldous Huxley: "L'eccentricità è la giustificazione di tutte le aristocrazie. Ecco il fattore importante dell'aristocrazia. Non solo è eccentrica, e talvolta in modo grandioso, ma tollera e incoraggia l'eccentricità negli altri. Le eccentricità dell'artista o dell'ardito pensatore non le ispirano lo stesso timore, la stessa ripugnanza che ispirano istintivamente ai borghesi".⁷⁰ Diversamente da Schlumberger, frequentatore dei salotti aristocratici, Diehl era un

⁶⁹ Sull'argomento, e nel medesimo spirito, A. Debidour aveva del resto appena scritto in latino e tradotto in francese una tesi per la Sorbona, che aveva dato spunto di discussione alla stampa colta (*Revue des Deux Mondes*) e agli ambienti eruditi internazionali oltreché allo stesso Sardou: cfr. *Les papiers de Victorien Sardou. Notes et souvenirs rassemblés et annotés* par G. Mouly, Paris, Albin Michel, 1934, p. 381.

⁷⁰ A. Huxley, *Giallo cromo*, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 80-81.

esponente puro della classe medioborghese che al volgere del secolo andava soppiantando, nella gestione del potere culturale, l'aristocrazia.

Charles Diehl fu il capofila di una bizantinistica le cui radici in Francia risalivano agli anni di Napoleone III, quando la crisi balcanica aveva portato un interesse degli europei al Mar Nero senza precedenti dal tempo della caduta di Costantinopoli. L'estetismo e l'esotismo del gusto artistico e letterario, già risvegliati dagli sviluppi del colonialismo e dal moltiplicarsi dei viaggi letterari in Oriente nella seconda metà del secolo, produssero negli anni 80 e 90 un risveglio crescente dell'interesse per Bisanzio. Di qui la popolarità degli studi bizantini presso il pubblico non specializzato, tra la fine del secolo e gli anni 20 del Novecento, nella "France Byzantine", per riprendere la formula che nel 1945 Julien Benda applicò ai decadenti, e attraverso questa nella "Roma bizantina" delle *Cronache* di Sommaruga. Un fenomeno che spiega investimenti per grandi spettacoli "popolari" come quello del produttore Ambrosio per la *Teodora* di Carlucci.

Diehl aveva cominciato a studiare fin da quegli anni 80 il periodo protobizantino, in saggi tuttora importanti come quelli sull'amministrazione bizantina in Egitto e a Ravenna. Ma la fama gli venne dopo il volgere del secolo. Le sue famosissime *Figures byzantines*, del 1908, si collocano in quella regione incerta tra erudizione, biografia, romanzo, assiduamente praticata negli ultimi due secoli dal gusto estetizzante francese: se il *Glossarium* di Du Cange entrò nella biblioteca di Des Esseintes, le *Figures* di Diehl non mancarono in quelle di Gide e di Valéry. È intitolato a *Théodora* il loro terzo capitolo, che dichiaratamente costituisce una sintesi (*esquisse*) della più vasta monografia *Théodora, impératrice de Byzance*, pubblicata da Diehl nel 1903⁷¹ e ristampata due volte nel 1904.⁷²

La querelle Diehl/Sardou

Proprio l'*Illustration Théâtrale*, che aveva ospitato la recensione entusiastica della prima dell'opera di Sardou, ventiquattro anni dopo, nel fascicolo del 7 settembre 1907, ne riprodusse per intero il testo corredato sia dalle illustrazioni di Bayard fatte in occasione della prima dell'84, sia dalle fotografie di Larcher fatte alla ripresa della *Théodora* al teatro Sarah Bernhardt nel 1902. Non solo: quel fascicolo dell'*Illu-*

⁷¹ Ch. Diehl, *Théodora, impératrice de Byzance*, Paris, E. de Boccard, 1903.

⁷² 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.

stration Théâtrale ospitava un'intervista a Sardou ormai anziano – precede di solo un anno la sua morte – in cui il commediografo si difendeva dalle critiche alla storicità della pièce che Diehl gli aveva mosso.

Quando Diehl, cinque anni prima, ormai forte della sua ricerca scientifica su Teodora, aveva invocato la “*Théodora de l'histoire*”, già Sardou aveva risposto con una lettera al *Figaro*: “Io avrei, a dire di Monsieur Diehl, messo in scena una Teodora che non è quella della storia! Avrei gradito che Monsieur Diehl si spiegasse su ciò che intende per ‘Teodora storica’, poiché io non conosco altro che quella leggendaria. Possediamo soltanto, sulla famosa imperatrice, dei frammenti biografici quanto mai incompleti, degli aneddoti più o meno sospetti e degli apprezzamenti così vaghi, così parziali, così contraddittori, che Paolo Silenziario la proclama un angelo, Giovanni di Efeso una prostituta e cionondimeno una santa! Che Gibbon si contraddice, su di lei, a ogni frase, e lo stesso Monsieur Diehl da una pagina all'altra!”.⁷³

“Potremmo, Monsieur Diehl e io, scuotere via tutta la vecchia polvere del *Corpus* bizantino e degli *Annali ecclesiastici*, e la virtù di Teodora non brillerebbe di un raggio più vivo”, sosteneva beffardo il vecchio Sardou.⁷⁴ Ma la critica di Diehl alla *Théodora* di Sardou si riduceva, in ultima analisi, al moralismo perbenista di un austero studioso intenzionato a difendere l'onore della sua imperatrice dalle fantasticherie del letterato;⁷⁵ introducendo però su Teodora nuove fantasie, non meno sconvenienti sul piano storico e intellettuale.

Charles 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.⁷⁶ Quanto alle attività della prima giovinezza di Teodora, su cui Procopio fornisce dettagli di una precisione tale, come aveva già scritto Gibbon, da non poterli ritenere inventati, Diehl sorvola. 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 esi-

⁷³ Cfr. *L'Illustration Théâtrale*, 7 settembre 1907, p. iii.

⁷⁴ Ivi, p. iv.

⁷⁵ “Maintenant, mon aimable adversaire tient-il résolument à ce que l'impératrice ait été une honnête femme”: Sardou, *ibidem*.

⁷⁶ Ch. Diehl, *Figures byzantines*, Paris, Armand Colin, 1908, III. *Théodora*, p. 55.

bizionista, sì, ma solo perché “fiera della sua bellezza”.⁷⁷ “Ma un giorno”, scrive, “si stancò dei suoi amori senza domani perché aveva trovato l’uomo serio che le assicurava una stabilità duratura nel matrimonio”.⁷⁸ Diehl qui sta parlando di Giustiniano.

Non è il caso di ricordare che cosa scrive Procopio della “vocazione teatrale” di Teodora. Un solo esempio di raffronto, fra i molti possibili, tra Diehl e la sua fonte. Scrive Diehl: “Non saprei dire se in giovinezza ella ebbe realmente quel figlioletto che le attribuisce Procopio, e la cui nascita fu, a quanto pare, un increscioso incidente”.⁷⁹ Non sarà necessario ricordare come Procopio parli, invece, di “molti aborti” (*Anekdotia* IX 17).

“Se Teodora tornasse su questa terra, non sarebbe per nulla lusingata del ruolo che le ha fatto interpretare Sardou”, si accalorava Diehl.⁸⁰ E invocava il Procopio ufficiale, quello delle *Guerre*. Replicava esilarato Sardou: “Sì, Procopio! Proprio a lui chiediamo un certificato di buona condotta per Teodora! Poiché Monsieur Diehl non riesce a leggere nel greco degli *Anekdotia* quello che a me invece salta agli occhi, rimando i curiosi alla traduzione e alle note di Isambert. Rimarranno di stucco. E Monsieur Diehl, che è un uomo di spirito, mi permetterà di liquidare le sue proteste con una risata, come farebbe Teodora stessa. La quale, io credo, se tornasse in questo mondo, mi sarebbe grata di averla presentata al pubblico a tinte meno fosche di quelle degli *Anekdotia*. In fondo, le ho attribuito solo un amante, uno solo! In questi termini, nel sesto secolo come nel nostro, si è praticamente una donna onesta”.⁸¹ In effetti Sardou aveva offerto nella sua pièce un ritratto dell’imperatrice ben più castigato di quello dell’antico storico di corte che l’aveva personalmente conosciuta.

I termini sessuofobici e moralistici della polemica fra il glorioso commediografo e l’austero bizantinista, così diverso dal salottiero autore della *Sigillographie*, daranno forma definitiva all’immagine stereotipa della corte di Bisanzio come regno esclusivo di intrighi femminili o effeminati e quindi vacui e insensati. Da quest’immagine, fantasticata dalla cultura decadente tardottocentesca e accreditata nell’esegesi delle fonti dagli storici borghesi di inizio secolo, proviene, più ancora che dagli illuministi, l’opinione distorta che di Bisanzio ha avuto il Novecento. Il senso spregiativo che diamo tutt’oggi all’aggettivo

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ivi, p. 61.

⁷⁹ Ivi, p. 60.

⁸⁰ Cfr. *L’Illustration Théâtrale*, 7 settembre 1907, p. iv.

⁸¹ Ibidem.

“bizantino” e anche l’irragionevole percezione della storia bizantina come decadenza indefinitamente protratta hanno radice nella sensibilità asfodelica della cultura decadente, con cui alla fine dell’Ottocento si era incontrata la *pruderie* del partito borghese degli eruditi.

Marthe Bibesco e Teodora/Cenerentola

Avevamo lasciato Marthe Bibesco sedicenne, “appena entrata nel giardino delle Lettere Francesi”, intenta a farsi dedicare l’*Epopée byzantine* da un attempato e celebrato Schlumberger. Dobbiamo tornare a lei per concludere il nostro excursus, perché la principessa rumena ebbe, nei confronti di Teodora, un curioso transfert, che la portò a dedicarle un intero libro nel desiderio, anche lei, di “liberare l’imperatrice innocente dalle infamie del terribile Procopio”.⁸²

Grande amica di Proust, protagonista della *café society* internazionale per il successivo mezzo secolo, al tramonto della sua carriera mondana, nel 1953, la Bibesco considerava Bisanzio la sua patria: cosa che in un certo senso era effettivamente, essendo la Romania il paese d’Europa che ha conservato, oltre alle molte tradizioni, il nome stesso di Bisanzio.⁸³

Tutto era cominciato, racconta la Bibesco, con un ballo dai ricchissimi coniugi Lebaudy nel 1902,⁸⁴ per il quale la giovane principessa fu costretta a improvvisare un costume. Gli amici parigini, imbevuti di cultura decadente, le suggerirono di usare alcuni antichi abiti e gioielli di famiglia rumeni straordinariamente simili ai modelli bizantini.⁸⁵ Fece il suo ingresso all’hôtel della rue Pierre Charron “portando le insegne, la dalmatica, la corona, i gioielli e le babbucce di porpora di Teodora, tale e quale la vediamo sul famoso mosaico di Ravenna”.⁸⁶ Molti invitati la ammirarono e giunsero a scorgere in lei

⁸² Princesse Bibesco, *Théodora, le cadeau de Dieu*, Amsterdam, Editions Françaises, 1953, p. xi.

⁸³ Anche sua cugina, Anna de Noailles, nata de Brâncoven, avrebbe dovuto, secondo la Bibesco, vivere a Bisanzio, patria immaginaria di ogni “déchaînement”: cf. la conversazione riportata dall’Abate Mugnier in data 24 novembre 1908, in *Journal de l’Abbé Mugnier (1879-1939)*, texte établi par M. Billot, préface de Ghislaine de Diesbach, notes de J. d’Hendecourt, Paris, Mercure de France, 1985, p. 174.

⁸⁴ Desumiamo la data da quella dell’arrivo a Parigi della Bibesco: “J’étais arrivée à Paris très peu de temps avant ce bal”, scrive nell’Introduzione a *Théodora*, p. xi.

⁸⁵ “Il me fallut improviser, rapidement, un costume. J’avais hérité de bijoux qui ressemblaient assez, étant de gros pavés d’émeraudes et des cabochons, à ceux de la Mosaïque”: ivi, p. xii.

⁸⁶ Ivi, p. xi.



Sarah Bernhardt nel costume di scena della *Théodora* di Sardou.

un'impressionante somiglianza con l'imperatrice bizantina non solo nell'abbigliamento ma nell'ovale del viso, nel taglio degli occhi e nel portamento. La cosa lusingò molto l'ambiziosa adolescente rumena, che non avrebbe scordato mai più quel complimento.

A rovinare la festa arrivò tuttavia uno zio paterno della Bibesco, anziano e compassato erudito anche lui presente al ballo, che la rimproverò aspramente, accusandola di avere dato scandalo assumendo i panni di un personaggio storico di dubbia reputazione: i panni di una donna perduta, di una "gourgandine".⁸⁷ Fu così, "per protesta contro i rimproveri dello zio e contro le ingiurie di Procopio", che l'amor proprio e il patriottismo bizantino della Bibesco la indussero molti anni dopo ad approfondire l'argomento "esaminando e confrontando i testi originali".

In realtà, Marthe Bibesco lesse solo quanto ne aveva da poco scritto Auguste Bailly in un diffuso manuale, *Byzance*, uscito nel 1939 e largamente dipendente, nella difesa della probità morale di Teodora, dalle tesi di Diehl.⁸⁸ Ma inoltre, per riscattare la memoria di Teodora, che, "a dispetto del nome 'Dono di Dio', non aveva ancora trovato il suo difensore contro le calunnie insensate di Procopio",⁸⁹ l'ormai matura principessa, divenuta nel frattempo regina dell'alta società cosmopolita, non ebbe difficoltà a fare amicizia con lo studioso americano Thomas Whittemore, che aveva ottenuto "dalla magnanimità del Riformatore della Turchia Kemal Atta Turk la missione di riportare alla luce del giorno i Mosaici di Santa Sofia".⁹⁰ Direttore dell'Istituto Bizantino di Boston, potente figura di ricco eccentrico, amico personale, oltretutto di Mustapha Kemal, di Gertrude Stein come dei registi di Hollywood,⁹¹ mecenate della bizantinistica celebre, anche se assai discusso, nel mondo dell'erudizione, della letteratura e dell'arte,⁹² Whittemore restaurava gli antichi mosaici⁹³ servendosi di sottili

⁸⁷ Ivi, p. xii.

⁸⁸ Tutte le opere di Diehl sull'argomento vi sono citate fin dall'inizio: v. A. Bailly, *Byzance*, Paris, Fayard, 1939, pp. 8-9. Sulla difesa di Teodora condotta da Bailly cf. Bibesco, *Théodora*, pp. xiii-xvii; Bailly, *Byzance*, pp. 71 ss.

⁸⁹ Bibesco, *Théodora*, p. xiii.

⁹⁰ Come recita la dedica della Bibesco in calce al suo libro: ivi, p. vii.

⁹¹ Cfr. ivi, p. x.

⁹² Fu proprio lui a fondare a Parigi nel 1929, congiuntamente con l'Istituto bizantino di Boston, la Bibliothèque byzantine (già Library of the Byzantine Institute incorporated under the laws of the Massachussets) oggi affiancata al Centre pour l'Histoire et la Civilisation du Monde Byzantin alla rue Cardinal Lemoine.

⁹³ Cfr. T. Whittemore, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul; Preliminary report on the first year's work, 1931-1932; The mosaics of the narthex*, Paris, Printed by J. Johnson at the Oxford University Press for the Byzantine Institute, 1933-42.

spazzolini da denti, come racconta nelle sue memorie Harold Acton.⁹⁴ Il suo personaggio fu ridicolizzato in *Remote People* da Evelyn Waugh, di cui era stato compagno di viaggio al monastero abissino di Debra Lebanos.⁹⁵

Nei suoi viaggi a Costantinopoli, Marthe Bibesco andò a trovare regolarmente Whittemore *in situ*, a Santa Sofia, e si fece intrattenere a lungo su Teodora dall'erudizione "un peu narquoise" del bizantinista americano.⁹⁶ "Alla fine del giorno, seduti tutti e due su qualche pietra proveniente dagli scavi che rivelano le fondamenta della basilica primitiva e del tempio di Atena che l'ha preceduta, disertavamo senza fine sulla storia di Teodora. Il suo fantasma non ci lasciava un istante, quando nelle notti purissime andavamo a volte fino alla Porta d'Oro, a sederci sui gradini in rovina della via trionfale, per contemplare la stella polare in punta al carro, nel momento in cui cade dietro l'orizzonte della Tracia".⁹⁷

Siamo negli anni della guerra mondiale, e la conversazione di Whittemore, fors'anche per gentilezza verso la Bibesco, paragona gli *Anekdoti* di Procopio allo stile deterioro della propaganda politica contemporanea: "Le conoscenze di storia bizantina del professor Whittemore superavano di gran lunga le mie, ed era lui ad avanzare l'ipotesi che, se si guarda come corrono gli attacchi lanciati ai nostri giorni contro i personaggi della politica e le violenze di linguaggio spinte sino alla follia di cui sono oggetto, nulla, assolutamente nulla, nessuna traccia di documenti ci doveva impedire di credere all'innocenza di Teodora, per quanto paradossale la cosa sembrasse, durante quel periodo della sua vita rimasto ignoto, in cui fu relegata nel-

⁹⁴ H. Acton, *Memoirs of an Aesthete*, London, Hamish Hamilton, 1984, trad. franc. *Mémoires d'un esthète*, Paris, Juilliard, 1992, p. 185: "Bien que Berenson et d'autres érudits aient vu en lui un imposteur - ils étaient nombreux - il avait reçu la responsabilité de restaurer les mosaïques byzantines d'Haghia Sophia, ainsi que d'autres mosquées d'Istanbul; et il avait fondé, à Paris, un Institut byzantin dont il venait assurer la réouverture [...] Il me dit qu'il avait commencé le nettoyage des mosaïques de Haghia Sophia avec de très fines brosses à dents: - Je les ai grattées comme des dents d'ivoire, et le résultat est superbe. Quels que pussent être ses défauts, il méritait reconnaissance pour ce succès. Il me laissa entendre que son amitié avec Mustapha Kemal tenait une large part dans sa réussite: il avait pu influencer, dans bien des domaines et de façon constructive, le leader turc".

⁹⁵ Acton, *ibidem*: "Thomas Whittemore, ce professeur de Boston si comiquement portraituré par Evelyn Waugh dans *Remote People* [...], se plaignait que le *Ritz*, où il se trouvait, fût positivement sibérien, et qu'il s'y heurtât constamment à Hemingway-cette-sinistre-canaille (compagnon du *Ritz* mais pas de Boston) qui lui donnait le frisson. Me souvenant de l'affreux inconfort de son voyage au monastère abyssinien de Debra Lebanos, en compagnie d'Evelyn Waugh, je me devais de sourire".

⁹⁶ Bibesco, *Théodora*, p. xviii.

⁹⁷ *Ivi*, p. xiv.

l'ombra della condizione più bassa, celata al popolo cristiano di Bisanzio, in quella gloria incomparabile che si chiama povertà. La storia immortale di Cenerentola non ha mai smesso di commuovere i bambini e i popoli, che non sono che antichi bambini".⁹⁸

L'incontro con le masse: Teodora/Evita

"Potremmo soffiare via tutta la vecchia polvere del *Corpus* bizantino senza che la virtù di Teodora brilli di maggior luce", si era difeso Sardou dagli attacchi di Diehl. Eppure, fu la *pruderie* degli eruditi borghesi che alla fine, nel consolidarsi del mito di Teodora, ebbe la meglio. Pochi decenni dopo l'uscita della *Théodora* di Charles Diehl, Teodora da Femme Fatale era diventata addirittura Cenerentola.

Al ballo della rue Pierre Charron come nella sarabanda della storiografia e della storia, "è Cenerentola alla fine a vincere".⁹⁹ Le guerre e le rivoluzioni del Novecento, scrive la Bibesco, e in particolare un esempio storico contemporaneo alla stesura del suo libro le hanno fatto capire che cosa facesse tanto amare Teodora al popolo di Bisanzio. Non è implausibile "che una donna non abbia fatto altro, in tempi di pubblica calamità, che apparire un giorno, un'ora, parata della sua giovinezza, rivolgendosi ai poveri e dicendo loro: 'Guardatemi; sono stata come voi, voi sarete come me, perché io vi amo'. E che delle folle immense abbiano pianto, e le abbiano creduto".¹⁰⁰ Molti secoli dopo e sotto lontani cieli, la stessa vicenda accomunerà la Bisanzio del VI secolo all'Argentina peronista: "Eva Peron", conclude Marthe Bibesco, "ha rinnovato il mito di Teodora".¹⁰¹

L'incontro con la politica novecentesca e con l'egemonia delle masse trasforma così definitivamente la figura della Femme Fatale. Il mito di un potere femminile aggressivo e trasgressivo trascolora nella fiaba rassicurante della potenzialità di ascesa e dominio delle classi oppresse. Si chiude così, almeno per il momento, la parabola della Femme Fatale bizantina. D'ora in poi, la maggior parte degli storici, dei letterati e dei cineasti rinnegherà l'immagine di Teodora offerta da Procopio, da Montesquieu, da Marrast, attenuata ma condivisa da Sardou, a favore di quella piccolo-borghese di Diehl.¹⁰² L'i-

⁹⁸ Ivi, pp. xiv-xv.

⁹⁹ Ivi, p. xix.

¹⁰⁰ Ivi, p. xviii.

¹⁰¹ L. cit.

¹⁰² Si attendono sostanzialmente a questa prospettiva le principali opere di bizantinistica dedicate a Procopio e Teodora negli ultimi decenni: cf. R. Browning, *Justinian and Theodora*,

dentificazione Teodora/Evita ricorrerà in autori recenti, tra cui Hans-Georg Beck, secondo cui l'accusa di prostituzione è "una semplice leggenda dovuta all'uso corrente di identificare le attrici con le prostitute. Lo stesso meccanismo, sia detto fra parentesi, funziona del resto anche oggi. Per esempio i nemici di Eva (Evita) Duarte Peron, la moglie del famoso dittatore argentino, la cui storia fino alla morte prematura per cancro rivela alcune analogie con la vicenda di Teodora, hanno tentato di diffamarla proprio nello stesso modo da noi appena visto, cioè rimestando ogni volta nei suoi umili trascorsi e nella sua precedente carriera teatrale. Tuttavia nessuno è mai riuscito ad addurre prove concrete, ma la tendenza a generalizzazioni di questo tipo è sempre viva, specialmente quando si tratta di personaggi dello *show business*, cinema compreso".¹⁰³

Abbiamo cominciato con la recensione della pièce di Sardou dell'*Illustration Théâtrale* di fine Ottocento, concludiamo con l'incipit della recensione che alla fine del Novecento il *Boston Phoenix* ha dedicato al musical cinematografico su Eva Duarte: "Se il vostro gusto musicale inclina ai bizantinismi troverete probabilmente *Evita: The Complete Motion Picture Soundtrack* (Warner Bros.) piuttosto appagante. La musica, di Andrew Lloyd Webber, solleva centinaia di voci, scintilla in un mosaico melodico, idoleggia il potere della sua icona, Eva Peron. Non a caso: è stata la Teodora del nostro tempo, un'attrice da due soldi che catturò lo sguardo di Juan Peron, il dittatore fascista dell'Argentina, lo sposò e divenne il suo vice-presidente, proprio come la Teodora originale catturò lo sguardo di Giustiniano, lo sposò e, quando divenne imperatore di Costantinopoli, condivise il governo con lui".¹⁰⁴

London, Thames and Hudson, 1971; Averil Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, Berkeley, University of California Press, 1985; H.-G. Beck, *Kaiserin Theodora und Prokop. Der Historiker und sein Opfer*, München 1986, trad. it. *Lo storico e la sua vittima. Teodora e Procopio*, Roma-Bari, Laterza, 1988; v. anche F. Conca, introduzione a Procopio, *Storie segrete*, trad. it. di P. Cesaretti, Milano, Rizzoli, 1996, e soprattutto P. Cesaretti, *Teodora*, Milano, Mondadori, 2001. Una voce saggiamente dissonante è invece quella di F. M. Pontani, in Procopio di Cesare, *Storia segreta*, Roma, Newton Compton, 1972, pp. 17-22.

¹⁰³ Beck, *Lo storico e la sua vittima*, p. 89. Su Teodora/Evita v. anche la monografia specifica di Lucia Fischer-Pap, *Eva, Theodora: Evita Peron, Empress Theodora reincarnated*, Rockford, Illinois, LFP Publications, 1982.

¹⁰⁴ Michael Freedberg, *Evita, the CD. Madonna marches on Washington?*, in *The Boston Phoenix*, 2-9 gen. 1997.