

BIBLIOTHÈQUE DE L'ANTIQUITÉ TARDIVE
PUBLIÉE PAR L'ASSOCIATION POUR L'ANTIQUITÉ TARDIVE

3

« HUMANANA SAPIT »
ÉTUDES D'ANTIQUITÉ TARDIVE
OFFERTES À LELLIA CRACCO RUGGINI

Édité par
Jean-Michel CARRIÉ et Rita LIZZI TESTA

Préface de
Peter BROWN



BREPOLS



PUBLISHERS

TEODORA E I VISIONARI

*Je voudrais qu'on me montrât une histoire
aussi décourageante que celle de Byzance.**

1. LA THÉODORA DI SARDOU ALLA PORTE SAINT-MARTIN

Il 26 dicembre dell'anno 1884, lo stesso in cui Joris-Karl Huysmans aveva pubblicato *A rebours* e Paul Verlaine la poesia *Langueur* con il famoso verso « Je suis l'empire à la fin de la décadence »¹, fu rappresentata per la prima volta a Parigi, nel grande teatro della Porte Saint-Martin, una pièce storica improbabile e sublime, ambientata a Costantinopoli durante il regno di Giustiniano: *Théodora*, dramma « in cinque atti e sette quadri » di Victorien Sardou, con musica di scena di Jules Massenet.

La massa degli spettatori fu letteralmente stregata 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 *Anekdota*. I dossier di Procopio, in greco « fatti inediti », erano stati in Francia tradotti e annotati da François André Isambert in base all'edizione del *Corpus Bonnense* pubblicata da Wilhelm Dindorf nel 1833².

Il lavoro di Sardou fu salutato da una delle più fragorose ovazioni della storia del teatro. A testimoniare la portata

dell'evento abbiamo la dettagliata recensione che apparve 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 Saint-Martin³.

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 Vergine⁴. 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 didascalia⁵.

Il grande successo, nonostante le riserve avanzate dai critici sulla trama e l'ambientazione storica, dipendeva soprattutto dal fatto che nei panni di Teodora recitava l'incarnazione vivente della “Femme Fatale” di fine-secolo, Sarah Bernhardt. Fu lei la personale e diretta 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 archeologici⁶.

* Léon Bloy, *Constantinople et Byzance*, in *Œuvres*, ed. J. Bollery - J. Petit, 5, Paris, 1966, p. 175.

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

2. F. -A. 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: cfr. F. Dahn, *Prokopios von Caesarea*, Berlin, 1865, p. 494, e i *Prolegomena* di Haury alla sua ed. dell'*Hist. 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.

3. Il testo della *pièce* è riportato per intero nell'*Illustration Théâtrale* del 7 settembre 1907: a quest'edizione faremo riferimento.

4. « 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.

5. *Ibid.* 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.

6. Il costume di Teodora, così come i bozzetti di Théophile Thomas, Victorien Sardou e della stessa Sarah Bernhardt e le fotografiche di Nadar che la ritraggono mentre lo indossa, si conservano alla Bibliothèque Nationale di Parigi, Arts du

Corse voce che, per l'occasione, la divina Sarah avesse fatto un viaggio in Italia, a vedere i mosaici di Ravenna⁷.

2. 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 »⁸, il protestante Schlumberger riuniva in sé due caratteristiche che dalla fine dell'Ottocento in poi saranno rigorosamente incompatibili.

Da un lato era un vero mondano⁹. Aveva frequentato Sarah Bernhardt al tempo della sua relazione con l'attore Mounet-Sully¹⁰, in compagnia, talvolta, di un altro buon conoscente, Leconte de Lisle¹¹. « 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 »¹².

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 Maupassant¹³. 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 antidreyfusardo¹⁴.

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 collezionisti d'arte oltreché in quelle degli storici¹⁵. 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 bizantina¹⁶. 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*¹⁷ e fu poi pubblicato in opuscolo con il nuovo titolo *Constantinople et Byzance*¹⁸. « 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? »¹⁹. » 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! »²⁰.

Proprio nel 1884, comunque, erano apparse due opere di Schlumberger che avrebbero segnato la storia della

spectacle, e sono stati esposti nella recente mostra parigina della BNF (ottobre-gennaio 2000): cfr. 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.

7. « Sarah andò apposta a Ravenna per studiare il mosaico raffigurante Teodora »: la « missione occulta » della Bernhardt a Ravenna è accreditata da A. Gold e R. Fizdale, *La divina Sarah*, trad. it., Milano, 1992, pp. 227-228.

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

9. Sulla sua vita e le sue frequentazioni cfr. G. Schlumberger, *Mes souvenirs*, 2 voll., Paris, Plon, 1934.

10. G. Schlumberger, *Mes souvenirs*, 1, pp. 292-294.

11. Ivi, pp. 295-296.

12. Ivi, p. 295.

13. Ivi, pp. 290 ss.

14. Ivi, pp. 342-343.

15. 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 »: cfr. Schlumberger, *Mes souvenirs*, cit. (n. 9), 1, pp. 263-264.

16. G. Schlumberger, *L'épopée byzantine à la fin du dixième siècle. Guerres contre les Russes, les Arabes, les Allemands, les Bulgares; luttes civiles contre les deux Bardas. Jean Tzimiscès; les jeunes années de Basile II, le Tueur 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.

17. L. Bloy, *L'épopée byzantine et Gustave Schlumberger*, in *Nouvelle Revue*, 1^o e 15 novembre e 1^o e 15 dicembre, 1906: cfr. *Œuvres*, ed. J. Bollery & J. Petit, 5, Paris, 1966, p. 350.

18. L. Bloy, *Constantinople et Byzance*, Paris, Crès, 1917; ed. critica con note in *Œuvres*, 5, pp. 167-265.

19. « 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.

20. « 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! », *ibid.*

bizantinistica: la monumentale *Sigillographie byzantine*²¹ e il volume sulle isole dei Principi, il palazzo e la chiesa delle Blacherne e le grandi mura, scritto dopo un intenso viaggio a Costantinopoli²². A quest'ultimo libro si sarebbe tentati di ricondurre l'ispirazione iconografica di Sardou, della Bernhardt e dei loro collaboratori per la scenografia della pièce della Porte Saint-Martin, non fosse per quanto Schlumberger stesso ricorda 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 Marrast²³, 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 me²⁴. »

3. 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"²⁵. Augustin Marrast, figlio del più noto Armand, magistrato in provincia²⁶, solitario

erudito poliglotta dai vasti interessi²⁷, seguace di Montesquieu²⁸, 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 Bagdad dei califfi Abbasidi, ma soprattutto appassionato conoscitore di Bisanzio, anche se con spirito illuminista e tutt'altro che "bizantino"²⁹, era morto precocemente a soli quarantott'anni, ma le premure di una madre influente e delle sorelle devote³⁰ avevano fatto sì che una parte dei suoi scritti inediti venisse affidata alle stampe sotto l'egida dell'ambiente politico e giuridico parigino³¹.

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*³², sull'assassinio di Niceforo Foca, che erano state oggetto di una qualche effimera attenzione nell'ambiente colto³³ e perfino di una distratta lettera di George Sand³⁴. 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 nonostante 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 cruditi, il che gli era valso

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

22. G. Schlumberger, *Les Iles des Princes. Le Palais et l'église des Blachernes. La Grande Muraille de Byzance. Souvenirs d'Orient*, Paris, Calmann Lévy, 1884. Cfr. Schlumberger, *Mes souvenirs*, cit. (n. 9), 1, pp. 265-266.

23. Schlumberger scrive, erroneamente, « Armand », confondendolo con il celebre polemista, che peraltro cita in nota ritenendo che l'autore ne fosse il nipote: v. ivi, p. 344, n. 1. In realtà, Augustin A. Marrast ne era invece il figlio: cfr. A. Planté, *Préface*, in A. Marrast, *La vie byzantine au VI^e siècle*. Préface et commentaires par A. Planté, Ancien magistrat, Paris, Ernest Thorin, 1881, p. I.

24. Schlumberger, *Mes souvenirs*, cit. (n. 9), 1, pp. 343-344.

25. A. Marrast, *La vie byzantine*, cit. (n. 23).

26. Prima Sostituto Procuratore a Saint-Calais, a Oloron e a Mont-de-Marsan, poi Procuratore della Repubblica a Oloron, A. Marrast conduceva una vita solitaria e ritirata nelle montagne, « sur les bords des deux gaves d'Aspe et d'Ossau »: cfr. A. Planté, *Préface*, in A. Marrast, *La vie byzantine*, cit. (n. 23), p. I, e le parole di A. Viollet-le-Duc nel *Journal des Débats* citate ivi, p. VIII.

27. « 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 »: A. Planté, ivi, pp. I-II.

28. Cfr. A. Planté, ivi, p. II.

29. « Un esprit qui n'a rien de byzantin », lo definisce l'*Opinion Nationale* del 14 settembre 1874. Cfr. A. Planté, *Préface*, p. XVI: « Il n'avait, en effet, rien de byzantin. »

30. Cfr. A. Planté, ivi, p. II: « Les soins pieux d'une mère et de sœurs dévouées ont recueilli d'importants manuscrits et fait appel à une vieille amitié... ».

31. Oltre a quello dell'ancien magistrat Adrien A. 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 A. Marrast: v. A. Planté, ivi, pp. VI, VII-XII, XXXIV.

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

33. Cfr. le recensioni e i giudizi citati in A. Planté, ivi, pp. VI-XVII.

34. Da Nohant, 8 luglio 1874: testo in A. Planté, ivi, p. VII.

alcune malevole critiche da parte dell'ambiente accademico francese³⁵.

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, rivolta all'attenzione « dei raffinati letterati che hanno apprezzato *Salammbô* »³⁶. 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 »³⁷. 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 »³⁸, approntando una seconda opera dotata di note e apparati. Ma era morto prima di completarla³⁹.

E' quest'opera, ambientata all'epoca di Giustiniano, *grand nom* familiare all'educazione giuridica di Marrast⁴⁰, 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 Schlumberger⁴¹. 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 erudita, che Marrast nel primo libro aveva disatteso deliberatamente e nel secondo aveva potuto rispettare solo sommariamente⁴².

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'altro⁴³. E' 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'altro⁴⁴.

35. Se ne colgono gli echi nella recensione apparsa sul *Temps* del 14 maggio 1874, a firma F. P.: « M. Augustin A. 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. A. Planté, *ivi*, p. XIV.

36. Così l'*Opinion nationale* del 14 settembre 1874: v. A. Planté, *ivi*, p. XV.

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

38. A. Planté, *ivi*, p. XVI.

39. « Il conçut une œuvre nouvelle, qui pût 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 inexplicables, en même temps qu'elles justifieraient de l'authenticité du détail et de l'origine des renseignements »: A. Planté, *ibid.*

40. « 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 »: A. Planté, *ivi*, p. XVII.

41. 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*, *cit.* (n. 9), p. 344.

42. Fornendo comunque alcune pagine di note, spiegazioni, dissertazioni e citazioni di fonti che A. Marrast lasciò e che, completate da A. 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 Bonnense* (dallo Pseudo-Codino a Procopio, da Agazia a Costantino Porfirogenito) e da una notevole confidenza con la materia teologica, eresiologica e storico-religiosa: cfr. *Notes sur la vie byzantine au VI^e siècle*, in A. Marrast, *La vie byzantine*, *cit.* (n. 23), pp. 350-436.

43. 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 A. Marrast: un'inconscia autocensura, crediamo, piuttosto che un deliberato tentativo di depistare il lettore rendendo più difficile il reperimento del libro.

44. Sarebbe interessante un confronto fra quest'ultimo, celebre libro (largamente influenzato peraltro, com'è noto, dalla dottrina di A. Rambaud) e le *Esquisses* di A. 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.

4. 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. L'apparato scenico, i costumi, gli ambienti sono desunti⁴⁵ dalla minuziosa vena descrittiva che costituiva la cifra – e per gli accademici il limite – dei « tableaux vivants » bizantini di Marrast⁴⁶. Si legga ad 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. » E' 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 *Anekdotas* di Procopio sono autentici e degni di fede: le « terrificanti confidenze » di questo « pamphlet terribile, nauseabondo, spesso puerile, talvolta eloquente »⁴⁷ danno una spiegazione del mutamento in peggio del diritto di cui è prova il Corpus giustiniano⁴⁸. 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 romano⁴⁹. 3) Questa « étonnante faiblesse »⁵⁰ è dovuta a tre cause corruttrici: le dispute teologiche⁵¹, l'influsso di Teodora⁵² e le lotte del Circo⁵³. 4) Teodora « è solo un'ignobile prostituta »: con lei il vizio, il crimine e la prostituzione sono saliti al trono⁵⁴.

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 *Anekdotas* 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

45. 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.

46. Come scrive A. Planté (p. XIXV), « 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 ideale, dunque, per un copione teatrale. Per questa vena cfr. già la recensione alle *Esquisses* apparsa sul *Journal des Débats* del 1° aprile 1874: « On sera peut-être tenté de reprocher à M. A. 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? »

47. A. Marrast, *La vie byzantine*, cit. (n. 23), Appendice, cap. III (*Théodora*), n. 14, che cita anche il *Procopius von Caesarea* di Dahn (v. sopra), apparso pochi anni prima.

48. Charles de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, in Montesquieu, *Œuvres*, Nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur, 3, 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 des choses 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. »

49. A. Planté, *Préface*, p. XIX; cfr. 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. »

50. Montesquieu, *ivi*, p. 501.

51. 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... »

52. 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 siècle l'empire; ce qui mit quelquefois de la faiblesse dans le gouvernement. »

53. A. Planté, *Préface*, *ibid.*; cfr. Montesquieu, *Considérations*, pp. 499-500.

54. *Ivi*, p. XXI; cfr. 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 siècle, elle corrompit les victoires & les succès les plus heureux. »

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 [a 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 Bernhardt⁵⁵.

5. 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 turbinio 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 Sarcey⁵⁶. Fu per lei che Jean Cocteau inventò l'espressione « mostro sacro »⁵⁷.

Anche il giovane Freud fu testimone della rappresentazione della *Théodora*, l'8 novembre 1885: « Però, come recita quella Sarah! », scrisse alla fidanzata Martha Bernays. « Dopo le prime parole dette con voce intensa e dolce, è stato per me come se l'avessi sempre conosciuta. Qualunque cosa avesse detto, non mi avrebbe stupito [...] E' incredibile come si adatti a tutte le situazioni, come aderisca al suo personaggio, come reciti con ogni parte del corpo. Uno strano essere. Mi è facile immaginare che non abbia assolutamente bisogno di essere diversa nella vita che nella scena⁵⁸. » Per anni una fotografia di Sarah Bernhardt accolse i pazienti che entravano nello studio di Freud a Vienna⁵⁹.

Dalla rappresentazione della Porte Saint-Martin, replicata in quel teatro 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, oltretutto 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 Berlino⁶⁰.

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 la meraviglia che suscitò in lui l'immenso, esotico bagaglio⁶¹. 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 corrispondenza⁶². 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,

55. V. A. Gold e R. Fizdale, *La divina Sarah*, cit. (n. 7), pp. 227-228, per una ulteriore valutazione del rapporto contemporaneamente filologico e cinico di Sardou e della sua attrice con le fonti bizantine.

56. 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. (n. 6), p. 54.

57. Per la celebre definizione di Jean Cocteau cfr. l'articolo della curatrice della mostra parigina su Sarah Bernhardt, Noëlle Guibert, in *Chroniques de la Bibliothèque Nationale de France*, 12 (sept.-oct.-nov. 2000), p. 6.

58. S. Freud, *Epistolari. Lettere alla fidanzata e ad altri corrispondenti, 1873-1939*, trad. it., Milano, 1990, pp. 154-156; v. anche E. Jones, *Vita e opere di Freud*, trad. it., 3 voll., Milano, 1995, 1, p. 223.

59. La presenza della foto nel suo studio viennese è ricordata, insieme al brano sopra citato, in Gold-Fizdale, *La divina Sarah*, p. 4.

60. Sulla *Teodora* di Carlucci vd. M. Musumeci, *Un film è un film. Teoria e pratica del restauro. Il caso di Teodora*, in *Cabiria e il suo tempo*, a c. di P. Bertetto - G. Rondolino, Roma, Museo Nazionale del Cinema, Editrice Il Castoro, 1998, p. 317-334. 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*, *ibid.*, p. 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 (cfr. *ivi*, p. 341).

61. 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 ».

62. E. Zola, *Correspondance*, Montréal, 1978-1995, 5, pp. 128-148, 149.

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 »⁶³ ?

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 Mavrocordato⁶⁴.

6. 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 psiche collettiva, nell'immaginario mondano, nel repertorio conversativo 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 moralizzatore⁶⁵, 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 anzi 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 »⁶⁶. Diversamente da Schlumberger, frequentatore dei salotti aristocratici, Diehl era un 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 risalgono 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 venti 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

63. Edmond e Jules de Goncourt, *Journal*, 3, Paris, 1988, p. 984.

Al termine *frenia* l'editore francese appone una nota: « Texte incertain ».

64. Ghislaine de Diesbach, *La princesse Bibesco. 1886-1973*, Paris, 1986, pp. 24-25.

65. Sull'argomento, e nel medesimo spirito, era del resto appena stata scritta in latino e tradotta in Francese da A. Debidour una tesi per la Sorbonna, 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, 1934, p. 381.

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

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. E' 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 1903⁶⁷ e ristampata due volte nel 1904⁶⁸.

7. 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'*Illustration 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!⁶⁹ »

« Potremmo, io e Monsieur Diehl, 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 Sardou⁷⁰. Ma la critica di Diehl alla *Teodora* 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 letterato⁷¹; 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 rattristato⁷². 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 esibizionista, sì, ma solo perché « fiera della sua bellezza »⁷³. « 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 »⁷⁴. 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 »⁷⁵. Non sarà necessario ricordare come Procopio parli, invece, di « molti aborti » (*Anecdota* IX, 17).

« Se Teodora tornasse su questa terra, non sarebbe per nulla lusingata del ruolo che le ha fatto interpretare Sardou », si accalorava Diehl⁷⁶. 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 *Anecdota* 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

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

68. Ch. Diehl, *Théodora, impératrice de Byzance*, avec illustrations de M. Orazi, Paris, Piazza, 1904; Idem, *Théodora, impératrice de Byzance*, Paris, E. Rey, 1904³.

69. Cfr. *L'Illustration Théâtrale*, 7 settembre 1907, p. III.

70. Ivi, p. IV.

71. « Maintenant, mon aimable adversaire tient-il résolument à ce que l'impératrice ait été une honnête femme »: Sardou, *ibid.*

72. Ch. Diehl, *Figures byzantines*, Paris, Armand Colin, 1908, 3. *Théodora*, p. 55.

73. *Ibid.*

74. Ivi, p. 61.

75. Ivi, p. 60.

76. Cfr. *L'Illustration Théâtrale*, 7 settembre 1907, p. IV.

Anekdoti. In fondo, le ho attribuito solo un amante, uno solo! In questi termini, nel sesto secolo come nel nostro, si è praticamente una donna onesta⁷⁷. » 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'escgesi 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 "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 cruditi.

Università di Siena

77. *Ibid.*