

Fabrizio Conca

Teodora, tra skene e palcoscenico

Lezione tenuta presso la Sede napoletana dell'Ast il 3 febbraio 2009

Il pubblico di Costantinopoli non conobbe, come è noto, l'intensità delle *performances* teatrali. Dopo la grande fioritura del V secolo a. C., in età bizantina «il teatro, strettamente legato alla mitologia ed alla religione pagane, incontrava una critica severa da parte degli ideologi del cristianesimo»; in particolare era condannata «l'amoralità delle rappresentazioni teatrali, nelle quali agli spettatori si mostrava l'adulterio e il tradimento». Significativamente, anche il vocabolo *theatron* acquisì una valenza nuova, designando genericamente gli spettacoli nell'Ippodromo o addirittura un circolo letterario in cui si leggevano ad alta voce opere retoriche. Di conseguenza, solo l'acribia di filologi e grammatici rese possibile la sopravvivenza dei testi tragici e comici oggi disponibili; l'attesa della messinscena, vissuta nel rito popolare delle feste religiose, fu sostituita dallo studio solitario e silenzioso, che scavando nel multiforme ordito delle opere consolidava la *paideia*, offrendo un patrimonio archetipico inestimabile - fonte preziosa anche per generi letterari affatto diversi (storiografia, oratoria, narrativa, innografia omiletica). Il gusto popolare allora si indirizzò verso altre forme di spettacolo, «dove le attrici si presentavano adorne di ogni orpello, con il viso truccato ed i capelli tinti, dove le danzatrici apparivano nude e si ascoltavano discorsi indecenti» (Kazhdan), suscitando «risate irrefrenabili e sgangherate», nelle quali l'autorità ecclesiastica coglieva «l'ombra lunga del Maligno, pronta a insinuarsi ovunque la rilassatezza dell'uomo apra un varco al disordine» (Maltese).

Ben nota espressione di tale divertimento erano i mimi, che portano alla ribalta protagoniste acclamate, come testimoniano, proprio in età giustiniana, le scomposte reazioni del pubblico descritte da Aristeneto (I 26 «Speusippo a Panarete»): «Gli spettatori balzano in piedi, presi dall'entusiasmo: accompagnano lo spettacolo con grida cadenzate, muovono le mani e agitano i vestiti. [...] si divertono tanto che ciascuno vuol provare una mossa del pantomimo» (trad. Zanetto); non diversamente, nell'*Antologia Planudea* Leonzio Scolastico celebra l'incomparabile bravura di Elladia che «per prima trovò le movenze ritmate» e «dell'arte raggiunse ... le supreme vette» (286, 3-4), ovvero «l'occhio, i piedi di vento, le mani dall'abili dita» di Rodoclea (283, 3), «vanto della città, gioia d'umani» (v. 2), ma soprattutto appare catturato dal fascino di Libania (288 «Nome dal Libano, corpo di Grazia tu hai, di Lusinga / l'indole, ai fianchi il cinto di Ciprigna. / Scherzi così, come pazzo Cupido, in movenze di danza, / tutti ammalì con l'arte e la beltà», trad. Pontani): significativamente il participio *ephelkoméne* (v. 4) in posizione clausolare alla fine dell'epigramma rende con malizioso realismo l'immagine degli spettatori «attirati» sul palcoscenico si direbbe per ammirare da vicino le grazie di Libania.

Proprio in questo ambiente trascorre l'adolescenza di Teodora, come testimoniano gli *Anekdotia* di Procopio, un'opera composta sicuramente dopo la morte della sovrana (548), che non avrebbe tollerato rivelazioni tanto infamanti, come ammette l'autore stesso (1, 2). Figlia di Acacio, «guardiano delle belve nel Circo» (9, 2), seconda di tre sorelle,

rimase orfana in tenera età - Comitò, «la primogenita non aveva neppure sette anni» (9, 3) - e visse un'infanzia condizionata dalle scelte della madre. Bella, come le altre sorelle, Teodora fu mandata al seguito di Comitò, che «già brillava tra le cortigiane della sua età» (9, 9); ma poiché era ancora immatura «per andare a letto con uomini», «si dava ... a sconci accoppiamenti da maschio, con certi disgraziati, schiavi per di più, che seguendo i padroni a teatro, in quell'abominio trovavano sollievo al loro incomodo - e anche nel lupanare dedicava parecchio tempo a quest'impiego contro natura del suo corpo» (9, 10, trad. Cesaretti). Raggiunta l'adolescenza «entrò nel novero delle attrici e divenne subito cortigiana, del tipo che gli antichi chiamavano 'la truppa'» (9, 11). Procopio enfatizza volutamente le notizie acquisite (10, 12 «a chi volesse raccontare un po' diffusamente le sue esperienze teatrali, non basterebbe un secolo intero») e giudica severamente le sue qualità artistiche (9, 12 «Non sapeva suonare flauto né arpa, né mai s'era provata nella danza»), ma ammette che «era quanto mai spiritosa e salace», tanto che «ben presto seppe mettersi in evidenza» (9, 13). Certo, il palcoscenico è solo un pretesto per esibirsi senza pudore: «mai nessuno la vide tirarsi indietro, anzi, non esitava ad acconsentire alle pratiche più svergognate» (9, 14). In questo modo, Procopio sottolinea con palese compiacimento la depravazione di Teodora, disegnando con dettagli scabrosi uno scenario di corruzione, che non solo contrassegna la giovinezza della protagonista, ma anticipa (e spiega) le torbide manovre messe in atto anche dopo l'ascesa al trono. La licenziosa spregiudicatezza esibita sulla scena diventa scelta quotidiana di vita: «Mai vi fu persona più succuba a qualsivoglia forma di piacere; spesso giungeva a presentarsi a pranzo con dieci giovanotti, o anche di più, tutti nel pieno delle forze e dediti al mestiere del sesso; trascorreva l'intera notte a letto con tutti i commensali, e quando erano giunti tutti allo stremo, quella passava ai loro servitori, che potevano essere una trentina; s'accoppiava con ciascuno di loro, ma neppure così riusciva a soddisfare la sua lussuria» (9, 16).

Lo *psogos* di Procopio appare consolidato da una cifra stilistica che dà rilievo ai dettagli più imbarazzanti, attraverso una trama lessicale che richiama la tradizione comica, ripresa con voluta esasperazione; le sfrenatezze dell'attrice, imposte da un repertorio capace di suscitare incanti e seduzioni che neppure Giovanni Crisostomo, il fustigatore più aspro di tali spettacoli, poteva negare, sono associate alle perversioni della donna, con il proposito di emettere una condanna, che orienti senza appello il giudizio dei lettori - significativamente Procopio ricorda che la gente perbene, quando la incontrava in piazza «era lesta a svicolare via da lei, per non parer contaminati anche dal solo contatto delle sue vesti» (9, 25). In verità, gli *Anekdotà* non rappresentano una prostituta da evitare, ma piuttosto una *despoina*, che cattura gli amanti (9, 15 «non pensava certo d'essere abordata da chichessia, al contrario, ci pensava lei a provocare chiunque capitasse, con i suoi sorrisetti, con i suoi buffi ancheggiamenti: e soprattutto tentava i ragazzini»); Procopio non si concentra solo sui pettegolezzi, ma sembra suggerire con fine anticipazione il futuro destino di Teodora, capace di scegliere sempre con spregiudicatezza i propri obiettivi. Il protagonista non fa differenza tra palcoscenico e trono, mutano solo i meccanismi e le funzioni della *performance*, come lo storico ribadisce commentando il matrimonio con Giustiniano: «certo, chi non conosce vergogna per i suoi trascorsi, chi non si cura d'apparir spregevole ai suoi simili, questi può percorrere qualsiasi cattivo sentiero, e anzi, con l'impudenza ben scolpita in viso, s'avanza con agio, senza problemi, verso i più immondi delitti» (10, 5).

Diventata imperatrice (527), Teodora esercita un potere senza limiti. Procopio lo ribadisce in molti passi: la sua ira era «incapace di arrestarsi» (15, 5) e «mai nulla fece perché a ciò convinta o costretta da qualcuno, e quel che decideva, lo portava spavalda a compimento, costasse quel che costasse» (15, 2); addirittura, «non c'era licenza di profferir sillaba né di postular supplice se non era lei ad ordinarlo. Lo Stato era diventato regime per schiavi, e lei la maestra di servitù» (15, 16); infatti, non le «importava il prestigio di una carica, dello Stato, di alcunché: solo le premeva realizzare i suoi voleri» (17, 15) e di conseguenza, quando «s'infuriava, più non restava santuario inviolabile, né divieto di legge o supplica cittadina che le strappasse di mano il malcapitato di turno - più nient'altro poteva fermarla» (16, 22). Invece, rimosse il sospetto di amori illeciti sottoponendo Areobindo, un servitore «piacente e giovane [...] a severissime torture, senza motivo alcuno» (16, 11); Procopio registra il fatto, ma sembra sollevare dubbi sull'irreprensibilità della sovrana: «se ella voleva tener nascosto qualche suo gesto, più nessuno poteva parlarne, e neppure farne menzione» (16, 12). Un dubbio che diventa certezza quando Teodora ritorna in scena come protagonista di drammi e film, tra la fine dell'800 e l'inizio del '900.

Il 26 dicembre 1884, al Théâtre de la Porte-Saint-Martin, viene rappresentata *Théodora*, dramma in cinque atti e sette quadri di Victorien Sardou (musiche di scena di Jules Massenet). La sovrana era interpretata da Sarah Bernhardt, ammirata da Freud, che assistette allo spettacolo dell'8 novembre 1885, decantando alla fidanzata le qualità dell'attrice: «È incredibile come si adatti a tutte le situazioni, come aderisca al suo personaggio, come reciti con ogni parte del corpo». Appare significativa, in particolare, l'ultima notazione freudiana («come reciti con ogni parte del corpo»), che sottolinea come la Bernhardt abbia volutamente esaltato quelle doti mimiche che invece Procopio non riconosceva a Teodora; calandosi in lei trasformava magistralmente la spregiudicata attrice di Costantinopoli in *femme fatale*, signora della scena, allestita con l'ineguagliabile sontuosità che imponevano le didascalie di Sardou, e protagonista di torbidi intrighi di palazzo - questo spiega perché «la gran massa degli spettatori era stata letteralmente stregata» e soprattutto perché «i pazienti che entravano nello studio di Freud a Vienna» per molto tempo ammirarono una fotografia di Sarah Bernhardt.

Sardou colloca il dramma nel 532, quando i Verdi e gli Azzuri, le fazioni di Costantinopoli, si ribellarono mettendo a fuoco la città e distruggendo anche la Santa Sofia. Alle incertezze di Giustiniano - affrontare gli eventi o cercare la salvezza con la fuga - si contrappose Teodora, che lo indusse a fronteggiare i rischi della situazione, con parole fermissime, elevate dal *pathos* retorico di Procopio (*Guerra persiana*, I 24, 36-37); «Se tu, imperatore, hai in mente di metterti in salvo, nulla te lo può impedire [...] Bada, però, se una volta al sicuro sarai veramente più felice o non preferirai essere morto piuttosto che salvo. Quanto a me, approvo il vecchio detto che la porpora è uno splendido sudario» (trad. Craveri). In Sardou la rivolta è sullo sfondo; in primo piano, gli intrighi della sovrana, con il suo passato che non è possibile rimuovere, ma non si deve ricordare, come ammonisce Euphratas al franco Caribert: «Moi qui te parle, jeune homme, je l'ai vue, j'ai vu la divine Théodora, debout sur un cheval, jongler avec des oranges!...Mais ce sont choses d'autrefois qu'il vaut mieux ne pas rappeler» (atto I, I quadro, scena I). La sua presenza scandisce l'azione: subito maliziosa con Caribert, complice di Antonine, ma dispotica verso Bélisaire, insofferente al cerimoniale («Ouf! C'est fini de l'étiquette! J'en ai assez des généraux, des ambassadeurs et du reste» (atto I, I quadro, scena VII), desiderosa di isolarsi lontano dal

palazzo, senza scorta, solo accompagnata dall'ancella Macédonia. Per procurarsi un filtro d'amore, sfrutta l'antica amicizia con Tamyris, la maga egiziana, che l'ha conosciuta ad Alessandria, come Zoé, «la perle du cirque!» (atto I, quadro II, scena III), celando l'identità propria e dello sposo, in un dialogo pervaso di ambiguo sorriso: «TA. Un bon mariage, au moins? TH. Assez bon, oui. TA. Riche, ton mari? TH. A son aise. TA. Et qu'est-ce qu'il fait, cet homme-là? TH. Un peu de tout. TA. Je vois ce que c'est. Quelque tripoteur d'affaires. Ah! ma petite Zoé, tu valais pourtant mieux que ça» (*ibid.*). Il filtro, che naturalmente non serve per rimediare alla freddezza del marito, come vuole far credere, ma ha una funzione precisa nel dramma, come scopriremo alla fine, è il segno dello sdoppiamento di Théodora, divisa tra il ruolo di sovrana, minacciata dalla rivolta, e l'amore per Andréas, un ribelle che la conosce come Myrta. Il dialogo tra i due (atto II, quadro III, scena VI) dilata l'equivoco; Théodora chiede all'amante certezze («Dis que tu m'aimerais aussi comme cela, même coupable, parjure, adultère. Dis que tu m'amerai encore, toujours, autant, encore plus»), che solo la verità potrebbe consolidare - ma la verità, è impossibile svelarla. Andréas ama Myrta, ma odia l'imperatrice «Une créature abjecte [...] qui va jusque sur le port ramasser ses amants d'une nuit!». Théodora è ferita dall'insulto, cerca di reagire («Ah! c'est faux! cela, c'est faux! Ne crois pas cela, mon Andréas; ils mentent ... C'est ignoble, c'est immonde, c'est infâme!»), tenta una difesa («Mais toi, tu n'as rien à lui reprocher. Elle ne t'a fait aucun mal. Et que tu l'insultes, c'est cruel, injuste...»), suscitando la sorpresa dell'amante, ma poi si arrende, per non essere scoperta. Continua ad interpretare la parte, accompagnando le parole con la gestualità dell'attrice consumata: non vuole che Andréas faccia domande, lo interrompe, gli chiude la bocca, per non turbare l'intensità del momento: «Et! que nous importe à nous, Théodora? Nous nous soucions bien de l'imperatrice! Ne pense qu'à moi, à ta Myrta, qui est là, elle! Qui t'adore, et à qui tu viens parler d'une autre, ingrat, dans ses bras!». E con la mente evade, lontano da Bisanzio, ad Atene, nella casa di Andréas, che la rassicura: «Nous saurons être heureux, nous, et goûter la joie d'être l'un à l'autre, et savourer notre amour bien à loisir, bien longuement. Tu fermes les yeux et ne m'écoutes plus?». Ma il tumulto della strada interrompe il sogno, e il canto dei Verdi la riportano al passato: «Sur les places publiques / Quand tu rôdais le soir, / A l'ombre des portiques / Chacun a pu t'avoir!». Lo scherno, scandito dal *refrain* «Ah! ah! / Théodora!» smuove l'orgoglio; la sovrana allontana Myrta: la situazione impone il ritorno a palazzo, Andréas non può trattenerla, ancorché il saluto di lei lasci spazio alla speranza: «Jamais adieu! ... Au revoir!».

Naturalmente Sardou stravolge le fonti storiche. Nell'imperatrice rappresenta la moglie borghese, insoddisfatta, bersaglio del marito che non risparmia pesanti allusioni quando la vede rientrare: «Battre le pavé des rues au clair de lune, comme une brodeuse de soie en quête d'aventures ... une impératrice!» (atto III, quadro IV, scena II). La porpora è per lei un peso faticoso, che non può condizionare l'esistenza quotidiana: «Si j'ai plaisir, moi, à déposer une heure ma sublimité qui me lasse, et ma divinité qui m'assomme, et à vagabonder comme au bon temps de ma misère; où est le mal, et pourquoi m'en priverais-je?». Théodora non rinnega il passato; la «comédienne» lo ha aiutato a conquistare il potere («Nie-le-donc, si tu l'oses!»), che ora Justinien amministra (sorpriendente ironia!) con l'arte dell'attore, capace di interpretare parti diverse: «Un jour, tu partages l'hostie dans cet oratoire, avec Vitalien, ton associée à l'empire, le soir même, tu le fais égorger là, entre ces deux portes. [...] La comédie le matin, la tragédie le soir! Quel artiste! Toujours en scène, du reste!». La finzione accomuna entrambi, ma solo Théodora lo riconosce: «Je n'ai pas

changé de métier, j'ai changé de rôle, voilà tout; jadis les figurantes, aujourd'hui les impératrices, comme toi les Césars, après les comparses»; e solo Théodora sa distinguere lucidamente il proprio ruolo, ricordando quanto sta accadendo: «Imbécile, va! Ces stupides querelles «liti») de toi à moi, de lion à lionne, quand nous n'avons pas trop de toutes nos griffes contre la révolte qui se prépare!». Justinien scopre una realtà inattesa (o quanto meno sottovalutata), soprattutto rimane sorpreso quando apprende che Théodora ha già predisposto un piano per controbattere i ribelli, e all'improvviso ritrova le proprie certezze: «Voilà l'Augusta! ... Ah! tu es toujours le bon conseil et le salut, ma sagesse et ma force, ma Théodora, ma présent du ciel!» - ma ormai la frattura è insanabile. La scena rappresenta lo snodo della vicenda; alla moglie subentra l'amante, e la spietatezza della sovrana appare intaccata dalla passione, che non l'abbandona. Uccide con le sue mani Marcellus, e induce Andréas a rivelare i nomi degli altri ribelli; nel contempo, cerca di sottrarlo al pericolo, mantenendo ancora celata la propria identità. Ma l'intrigo si risolve. Andréas apprende di essere stato «le jouet d'une aventurière» (atto IV, quadro V, scena V), e poiché Myrta non esiste, l'amore del ribelle si trasforma in disprezzo, quando viene catturato all'Ippodromo, al cospetto della sovrana, ripetutamente insultata «Infâme espionne!», «Messaline!», «Prostituée» (atto IV, quadro II, scena III). La rivolta è soffocata, Théodora ha vinto, ma non ha preso il posto di Myrta. Andréas lo grida, con fierezza nell'ultimo dialogo tra i due [«Je ne t'ai jamais aimée, infâme! ... Ce n'est pas toi que j'aimais ... c'est un être chimérique, un fantôme, Myrta!» (atto V, quadro VII, scena VIII)], che si conclude con un colpo di scena inatteso. Andréas beve il filtro che Tamyris ha procurato alla sovrana, ma in luogo della guarigione (e dell'amore) ottiene la morte - così la maga compie la sua vendetta per la morte del figlio durante la rivolta. Mentre Théodora ricade piangendo sul cadavere, la circondano Justinien e il carnefice; l'ultima battuta è rivolta con fierezza al sovrano «Voilà bien ta vaillance! ... lâche qui ne sait vaincre que les rebelles terrassées ou les femmes sans défense! ... Va, maintenant! ... je suis prête!» - e la didascalia in conclusione commenta: «Nel momento in cui il carnefice sta per gettare il laccio sul suo collo, il sipario scende lentamente».

Il dramma non piacque a Freud («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») e anche di recente Silvia Ronchey l'ha definito una «pièce storica improbabile e sublime» e ancora un «vero e proprio *feuilleton*», con personaggi «ampiamente semplificati e caricaturali» - altrettanto critico era stato il giudizio di Browning. Tuttavia va dato merito a Sardou non solo di avere ricreato proprio attraverso la finzione dell'intreccio (scandito da equivoci, amori furtivi, travestimenti, morti cruenti) molte suggestioni fornite dagli *Anekdoti* e dai suoi interpreti (Marrast e Schlumberger), ma anche di avere dato alla storia una struttura articolata, nella quale la maga Tamyris rappresenta una sorta di cerniera, che collega Zoé e Théodora, ossia le due fasi della sua vita - e significativamente, proprio la magia nella quale credeva (*Anekdoti*, 22, 27 «A maghi e santoni [...] era avvezza sin dall'infanzia (le sue stesse occupazioni a ciò la spingevano), e per tutta la vita credette in queste pratiche: le davano fiducia»). segna in modo funesto il suo destino, di donna e di *basilissa*. Ma soprattutto appare una felice intuizione avere restituito Teodora al palcoscenico; alla rappresentazione del potere, che sconfinava nella licenza, davano sicuramente risalto i ritmi e le sottolineature impresse alla recitazione dall'attrice protagonista, che attraverso l'eccellenza della sua *performance* sembra riscattare le volgari esibizioni giovanili di Teodora sui popolari palcoscenici di

Bisanzio. A questi effetti naturalmente contribuì pure la sontuosa messinscena criticata da Freud, un contrassegno specifico dei drammi di Sardou, che lo resero «le plus efficace divulgateur d'images byzantines pour le public parisien, et par delà francophone, autour de 1900», giustificando il grande successo della prima.

Non sorprende perciò che sull'opera di Sardou sia stato realizzato *Teodora*, film muto diretto a Torino da Leopoldo Carlucci nel 1922. Per la scenografia Carlucci si avvale dell'architetto e urbanista Armando 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 barocca dello “stile bizantino” che in anni di poco precedenti aveva furoreggiato a Parigi e a Berlino» (Ronchey). Inoltre, anche in questo caso, come per l'opera teatrale, al successo del film contribuì l'interpretazione dell'attrice protagonista, Rita Jolivet, «una bellissima Teodora, forse molto più bella che imperiale... veramente femmina... donna audace e violenta dell'amore mortale».

Il film uscì anche in Germania (1927) con l'esplicito titolo *Die grekrönte Kurtisane*; significativamente, alcune delle didascalie che lo accompagnavano erano molto variate rispetto all'originale. Ad esempio, l'arresto, la tortura e l'uccisione di Boutzes, nella versione italiana, è accompagnata dalla seguente didascalia: «Gravi accuse di cospirazione pesavano su Boutzes, generale di Belisario: e il castigo dell'Imperatore cadde primo su di lui, inesorabile»; nell'edizione tedesca invece leggiamo: «E per intimorire Belisario, Teodora accusa uno dei suoi ufficiali di aver cospirato contro di lei e l'Imperatore. L'infelice viene mandato al supplizio» - e la variante non solo è suggerita dalla «volontà di dipingere a tinte ancora più fosche, fino alla spregevolezza, il personaggio della protagonista», ma appare quanto mai pertinente, perché corrisponde con precisione al racconto degli *Anekdoti*, 4, 6-8 («Poi convocò repentinamente Buze nel gineceo, quasi volesse metterlo a parte di questioni gravissime. C'era a Palazzo un sotterraneo protetto, tortuoso, quasi un Tartaro, dove era solita tenere chiuso chi l'avesse offesa. E così Buze venne gettato in questo baratro»), a cui si riferisce anche una battuta della *Théodora* («Boutzès mis à la torture vient confesser que le propos est de lui», atto I, quadro I, scena V),)

Assai lontano dal modello di Sardou è invece il film *Teodora*, diretto da Riccardo Freda (1954). La storia è costruita su un *flashback*: siamo nel 547 e Giustiniano (Georges Marchal), partecipando alla consacrazione di S. Vitale, ripensa alla propria vita, segnata dall'incontro con Teodora (interpretata da Gianna Maria Canale), conosciuta al mercato e inseguita nell'osteria, dove la fanciulla affascina gli avventori con la danza. Le nozze appagano la passione che inutilmente il sovrano aveva cercato di reprimere (ritenendola colpevole); ma la felicità della coppia è minacciata dalle trame dei dignitari, capeggiati da Giovanni di Cappadocia. Significativamente l'azione si concentra sul 532, l'anno della rivolta popolare. A favorire i piani di Giovanni contribuisce il ritorno a Bisanzio di Arcal, dopo cinque anni di prigionia in Anatolia. Arcal ama Teodora e quando si presenta alla sovrana per rivelarle l'imminente congiura è sorpreso da Giustiniano, che non accetta giustificazioni - anche perché l'infedeltà della moglie è confermata proditoriamente da Saidia (Irene Papas), l'invidiosa sorella di Teodora, corrotta dal denaro di Giovanni. Teodora è catturata mentre scoppia la rivolta, nella quale soccombe Arcal. Anche la vita

della sovrana ormai è in grave pericolo, ma l'arrivo di Belisario, richiamato proprio da Teodora con segnali di fumo, svela l'intrigo e salva l'imperatrice, che lo stesso Giustiniano strappa dalle mani del carnefice. Così termina il *flashback* e nella scena finale le immagini dei sovrani «ritti fianco a fianco, svaniscono in dissolvenza sullo sfondo dei mosaici di San Vitale».

Il film, il primo a colori di Freda, giudicato molto severamente da un bizantinista come Browning («una produzione ... di basso costo e nessun impegno») e dalla critica cinematografica dell'epoca, è stato di recente rivalutato, come una delle «opere più classiche» del regista; «con uno stile che non concede niente ai facili effetti, Freda gioca con i contrasti di luci e ombre [...] per esaltare la fusione tra la sensualità di Teodora e la tenerezza di Giustiniano, la fermezza patrizia dell'imperatore e il popolare liberalismo della ballerina» - a conferma che la finzione della trama, che evoca alcuni dettagli storici non irrilevanti (la derivazione divina del potere imperiale, la rivalità tra Verdi e Azzurri, i contrasti tra Giovanni di Cappadocia e la sovrana, la lealtà di Belisario) non deve comunque condizionare il giudizio sulla resa cinematografica nel suo complesso, alla quale contribuì la felice fotografia di Rodolfo Lombardi, nonché il *pathos* di alcune scene di massa - come la corsa delle quadrighe, nella quale Teodora trionfa proprio su Giustiniano.

Allo stesso modo, la fortuna di un personaggio storico non è valutabile soltanto in base alle riprese e agli adattamenti nella letteratura e nell'arte, ma trova altrettanto sicura testimonianza allorché sia possibile estrapolare dagli eventi che hanno contrassegnato la sua esistenza spunti di significativa valenza tipologica; in questo modo il personaggio perde la propria identità e si trasforma in modello, diventa "tipo", capace di rivivere in altri personaggi e di trasmettere suggestioni che richiamano, anche in contesti affatto diversi, la ricchezza e l'intensità dell'originale.

Con riferimento a Teodora, un'operazione del genere è forse possibile cogliere nella *Nave* di Gabriele d'Annunzio, tragedia rappresentata per la prima volta al Teatro Argentina di Roma, l'11 gennaio 1908, per la "Compagnia Stabile", regia di Ferruccio Garavaglia, scenografia di Duilio Cambellotti, musiche di Ildebrando Pizzetti; di essa possediamo anche la trasposizione cinematografica curata da Gabriellino d'Annunzio e Mario Roncoroni - anche in questo caso la prima ebbe luogo a Roma, il 25 novembre 1921.

Il dramma è ambientato in un'isola dell'estuario veneto, nel 552 - significativamente durante il regno di Giustiniano. A Orso Faledro, capo della fazione filobizantina, sono subentrati al potere Marco e Sergio Gratico, rispettivamente come tribuno e vescovo; ma Basiliola, la figlia di Orso, non accetta l'umiliazione della famiglia (il padre e i quattro fratelli sono stati accecati) e trama una terribile vendetta contro i nuovi signori. Dinanzi a Marco Gratico, che «sta per essere insediato», come recita la didascalia, Basiliola «irrompe con la veemenza del vento», con parole di sfida: «Mio padre mi chiamò Basiliola. / Per te mi chiamerò Distruzione. / E danzerò la danza di vittoria, / o Gratico, per te, davanti a questi / mastri d'ascia e cordai; la danza sacra / ti danzerò, davanti a questi tuoi / pastori di cavalli e cacciatori / di lupi». Proprio la danza eguaglia Basiliola a Teodora, come grida in risposta il popolo, evocando la sovrana: «Danza! Danza! - La Grecastra / appreso ha l'arte dell'Imperatrice! / - Danza, danza, o Faledra! - Nei quadrigli / di Bisanzio, nel circo! - È bella! È bella! / - Basiliola!». E attraverso la danza Basiliola

offre la propria sensualità, consapevole della seduzione che sa suscitare: «E me, me che son bella (vedi, vedi / con che occhi terribili mi guatano / i calafati: l'odore de' miei / capelli è assai più forte che l'odore / dello spalmo, e una vena del mio collo, / se palpita, è più forte che la rema / della marèa), me offro al vincitore. / Io sia per te la rosa del bottino». Ma spietata si leva contro di lei l'invettiva del monaco Traba, che tenta invano di salvare Marco e Sergio Gràtico dalla sua rovinosa attrazione: «Ella conobbe tutti / gli incesti e i giugnimenti belluini, / le lussurie che muggiano e che bélano, / le frodi che traviano la semenza, / gli spasmi contro cui gridano l'ossa. / Ovunque pubblicò le giaciture. / Mise il giaciglio su la piazza e in capo / di strada, lungo il molo e sotto il portico, / nella taverna e nell'accampamento. / Seppero gli omicidi il suo guanciale. / Seppero i rubatori la sua coltre. / Seppero i mercenari le sue schiume. [...] Tu questo udire devi. / Un uomo e il fratel suo germano entrambi / vanno a una stessa meretrice?»

Non sembra illegittimo cogliere in questi versi un richiamo proprio ai passi degli *Anekdoti* citati all'inizio, che d'Annunzio al pari di Sardou poteva conoscere, se non direttamente, almeno attraverso la mediazione della contemporanea cultura francese, esaltando in Basiliola quella «bellezza fatale e perversa di *belle dame sans merci*» (Barberi Squarotti), che Sarah Bernhardt aveva portato sulla scena con Théodora. La lucida ferocia di Basiliola richiama la spietatezza che guida le scelte più crudeli di Teodora, nella certezza che «lei, donna, vinta, debole [...] non ha altre arti che il suo fascino ambiguo, il suo corpo, i suoi occhi, i suoi capelli, la sua capacità di danzare, ma le sa usare in modo efficace e sicuro, fino ad attuare il suo fine di vendicarsi dei torturatori della sua famiglia» (*Id.*). Naturalmente d'Annunzio si compiace di questa esasperazione, come ribadisce la didascalia che accompagna la danza selvaggia della Faledra nel secondo episodio: «Nei moti delle reni e delle anche scricchiolano le scaglie del cinto; per la fenditura laterale apparisce e sparisce tra la mobilità delle pieghe la coscia nervosa; e gli anelli dei malleoli tintinnano; e quando il torso si piega in dietro, le mammelle s'ergono sforzando i pettorali di gemme che le comprimono in forma di coppe riverse. Allora gli uomini prorompono in grida, s'inarcano come per balzare e ghermire». Una scena di irrefrenabile delirio sensuale, contrassegnata dalle grida dei Convivi dell'agape: «Sii discinta! / Sii discinta! [...] Sii nuda come la tua spada ardente! [...] Dona tutta quanta / la tua bellezza a chi t'invoca! - Slaccia / i tuoi calzari! - Scàrcera il tuo seno! - / Schianta il tuo cinto! - Inàrcati! - Rivèrsati!». Significativamente, alla gestualità della danza, scandita dal grido «Inàrcati!», corrispondono le grida di coloro che «s'inarcano come per balzare e ghermire» e tutta la scena richiama in modo sorprendente un passo degli *Anekdoti*, 9, 23: «Spesso si spogliava insieme ai mimi e teneva il centro della scena [...] inarcandosi».

Come la bellezza di Teodora piega Giustiniano e costringe alla sottomissione il popolo (*Anekdoti*, 10, 8: «Quanto poi alla gente che prima se la rimirava, tutt'a un tratto, spudoratamente, eccoli contenti di essere – e dirsi – suoi 'schiavi', a mani levare»), così «Basiliola è la trionfatrice, non Marco: la sconfitta, l'oppressa, la maledetta che è riuscita a porre ai propri piedi i vincitori, in forza della sua bellezza, per il solo fine della vendetta» (Barberi Squarotti). Basiliola è nel contempo *femme fatale*, che esercita con istinto distruttivo le sue grazie, e *despoina*, che lotta in nome della fazione e del *ghenos* - due comportamenti del tutto consentanei all'*ethos* bizantino del personaggio, che sembra legittimo cogliere anche in Elena Comnena, la protagonista della *Gloria* (1899), rappresentata da Eleonora Duse ed Ermete Zacconi. In questa sede merita almeno di essere

segnalato come anche la Comnena sia «dotata di una straordinaria forza vitale, capace di abbagliare e sottomettere con il suo fluido sia il vecchio Bronte sia il giovane Flamma [...] espressione perfetta della forza, irrefrenabile e invincibile, priva di qualsiasi vincolo o legge, in sé sufficiente e sicura, soprattutto eterna» (Spera).

Ma il modello di Teodora continua a durare nel tempo. Il noto confronto con Evita Duarte, moglie del dittatore argentino Juan Peron, è basato su un analogo percorso di vita, dai più modesti e diffamati teatri alla guida del paese, acclamata dal popolo, che la pianse con straordinaria partecipazione, quando un cancro (come Teodora!) stroncò prematuramente la sua vita (1952). Evita è la protagonista dell'omonimo film realizzato nel 1996 da Alan Parker (a cui si deve anche la sceneggiatura, con la collaborazione di Oliver Stone) e interpretato da Madonna e Antonio Banderas; ispirato al musical di Tim Rice e Andrew Lloyd Webber (1978) è totalmente privo di dialogo, con sottotitoli nell'edizione italiana, percorso dalla celebre canzone *Dont' Cry for Me Argentina*. Dunque, dai palcoscenici della vita alla spettacolarità dell'opera cinematografica il destino dell'imperatrice di Costantinopoli si rinnova, fornendo un paradigma capace di suscitare suggestioni che sanno attrarre in forme diverse il pubblico di ogni tempo - un segnale che consolida l'esemplarità del millennio bizantino.

Bibliografia di riferimento essenziale

- A. P. Kazhdan, *La produzione intellettuale a Bisanzio*. Libri e lettori in una società colta, Edizione italiana a c. di R. Maisano, Napoli 1983.
- E. V. Maltese, *Ridere a Bisanzio. Primi appunti*, in E. V. M. *Dimensioni bizantine. Tra autori testi e lettori*, Alessandria 2007.
- F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, I-IV, Torino 1978-1981.
- *Procopio, Storie segrete*, a c. di F. Conca e P. Cesaretti, Milano 1996.
- Silvia Ronchey, *Teodora, femme fatale*, in AA. VV., *La decadenza. Un seminario*, Palermo 2003.
- *Procopio di Cesarea. Le guerre. Persiana Vandolica Gotica*, a c. di M. Craveri, Torino 1977.
- R. Browning, *Giustiniano e Teodora*, trad. it., Milano 1974.
- G. Barberi Squarotti, *Invito alla lettura di Gabriele d'Annunzio*, Milano 1990.
- G. Barberi Squarotti, *Il drammaturgo*, in AA. VV., *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*, Atti dell'XI Convegno Internazionale di Studi Dannunziani, I, Pescara 1989.
- F. Spera, *La Gioconda e La Gloria*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte cit.*