TERTULLIANO E IL *DE SPECTACULIS*

L'opera sugli spettacoli di Tertulliano si inscrive a pieno titolo in quel vasto e radicale progetto polemico del cartaginese nei confronti del mondo pagano e della forma politica a lui contemporanea, l'impero romano. Presumibilmente composto nel 197 d.C., e cioè pochi mesi dopo la pubblicazione dell'*Apologeticum*, il *De spectaculis* ne conserva tutta la *verve* polemica ed il tono apocalittico. Lì, come è noto, il problema centrale era quello di mostrare l'inconciliabilità tra cristianesimo e mondo pagano e quindi l'impossibilità di realizzare, come veniva auspicato invece da non pochi apologeti greci contemporanei, un impero cristianizzato[1]. Qui, l'intransigenza di Tertulliano ha di mira un aspetto fondamentale della cultura pagana e del mondo romano: lo spettacolo nelle sue diverse forme, da quello del circo a quello dello stadio, da quello dell'anfiteatro a quello del teatro, dalla scena agli attori al pubblico. Ma per mostrare tutta l'importanza della condanna di Tertulliano, prima ancora di vedere come essa si articoli nella sua opera, è opportuno ampliare il nostro discorso soffermandoci sul concetto stesso di spettacolo oltre che sulle sue forme.

Se per spettacolo non intendiamo solo ciò che avviene a teatro o nel circo, ma più generalmente tutto ciò che si offre allo sguardo di uno spettatore o di una folla di spettatori, allora è naturale affermare come fa la Dupont[2] che in Roma antica, sia in età repubblicana che sotto l'impero, lo spettacolo è una parte importante della vita politica del cittadino. Con la formula della 'politica' come 'spettacolo'[3] la studiosa mostra infatti come già in età repubblicana, ai margini della vita politica propriamente detta, il rapporto tra governanti e governati si risolveva in uno spettacolo; il cittadino cioè era parte di un pubblico chiamato ad ammirare l'*imperator* vittorioso al centro del suo trionfo; le parole, il tono e le movenze del grande oratore che dibatte una causa in tribunale; la magnificenza delle cerimonie funebri con cui la nobiltà affermava pubblicamente la grandezza del defunto. Tutte queste manifestazioni, indirettamente legate alla vita politica repub-

1 Vedi C. Moreschini (a cura di), *Apologia del Cristianesimo, Introduzione*, Milano 1984, 43 ss.

2 F. Dupont, *Teatro e società a Roma*, Roma-Bari 1991, 10 ss.

3 Dupont, 11 ss.; cf. anche A. Fraschetti, *Le feste, il circo, i calendari*, in *Storia di Roma* 4, Torino 1989, 609 ss.

blicana sono quindi 'spettacolari', «L'*Urbs* è insieme scenario e gradinate, il popolo è comparsa e pubblico, i magistrati sono attori, registi e impresari dello spettacolo. E proprio in questi ruoli ciascuno afferma la propria identità politica»[4]. Non diversamente, quando in età imperiale il teatro, l'anfiteatro ed il circo, diventeranno per gli imperatori i luoghi privilegiati di creazione del consenso, vediamo che all'interno di questi spazi a ciascuno verrà assegnato il suo ruolo di sempre: al principe ed ai patrizi spetteranno i posti migliori, le *mises* ed il contesto più fastosi, perché la loro stessa presenza si offra come *spettacolo*, come oggetto dello sguardo ammirato del popolo sempre più spettatore e sempre più *indistinto* agli occhi dei notabili man mano che si scende nella scala sociale[5]; inoltre, lo spettacolo propriamente detto, si tratti dei *munera* di gladiatori, delle *venationes*[6], di un mimo o di una pantomima[7], nella grandiosità scenografica in cui viene presentato, è anch'esso il *segno* agli occhi del popolo-spettatore della grandezza dell'*evergete* (sia esso il principe, un magistrato o un ricco privato) che l'ha offerto. E' dunque sul circo e sul teatro che dobbiamo ora concentrare la nostra attenzione, perché il discorso di Tertulliano collocandosi alla fine del II secolo d.C. ha di mira proprio questi spazi e questi spettacoli, luoghi e momenti privilegiati del 'dialogo'

4 Dupont, 13.

5 Sull'assegnazione di posti particolari a teatro per i notabili si veda M. Clavel Lévêque, *L'Empire en Jeux. Espace symbolique et pratique sociale dans le monde romain*, Paris 1984, 152 ss.

6 Per una storia ed una compiuta descrizione dei combattimenti dei gladiatori (*munera*) e delle cacce, ossia dei combattimenti contro animali feroci (*venationes*), vedi R. Auguet, *Cruauté et Civilisation. Les Jeux Romains*, Paris 1970, 15 ss. e 97 ss. e Clavel-Lévêque, 63 ss. e 78 ss.

7 Breve, divertente, d'attualità, libero da ogni preoccupazione di tecnica o di decenza, il *mimo* si avvicinava più di ogni altra forma drammatica ai gusti degli strati più bassi della plebe romana. Composizione priva di una sua forma caratteristica il mimo può essere solo in parte conosciuto attraverso lo studio dei frammenti letterari. Per una sua breve storia e descrizione, vedi V. Beare, *I Romani a teatro*, Roma-Bari 1986, 170 ss.; per una descrizione più compiuta vedi anche H. Reich, *Der Mimus*, I-II, Berlin 1903; per una breve visione d'insieme sul teatro nell'età imperiale vedi infine E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, 231 ss. Quanto alla *pantomima* introdotta a Roma da Pilade e Batillo nel 22 a.C., si trattava di uno spettacolo in cui la figura centrale era il danzatore mascherato che rappresentava scene mute mentre un coro cantava parole appropriate. I suoi temi venivano presi dalla mitologia (come l'amore di Ares ed Afrodite, per esempio). Per una breve ma sufficiente trattazione della pantomima nel teatro romano, vedi ancora Beare, 266 ss.

tra i sudditi e il potere.

Cominciamo dunque col prendere in considerazione alcuni dati: Il primo, che in età imperiale ogni città ha il suo circo e il suo teatro stabile[8], data la solidarietà che viene ad instaurarsi tra spettacolo e civiltà romana. Il secondo, che, quantomeno nella capitale, nel II secolo d.C. vi sono ben quattro mesi di giorni festivi[9], nei quali i magistrati ed il principe offrono al popolo ogni sorta di manifestazione spettacolare. Il terzo, che gli spettacoli vengono ammanniti dal potere politico al popolo come atto di *evergetismo*; essi vanno visti cioè come un dono che il principe o un altro evergete fa al pubblico, un dono paragonabile agli *alimenta* che Traiano dava ai poveri nell'intento di promuovere l'agricoltura[10], o al *donativum* che il principe dava all'esercito[11]. Il quarto, ancora, che sia la concezione architettonica dei teatri e degli anfiteatri, sia ciò che vi viene rappresentato

8 Nel corso del I secolo a. C. e nei primi due secoli dell'età imperiale si assiste in effetti alla costruzione di circhi, teatri, anfiteatri stabili (oltre che, beninteso, di altri edifici di interesse pubblico, come scuole, acquedotti, strade), sia nella capitale che nelle varie città dell'impero. Esiste tuttavia questo tipo di distinzione: a Roma solo l'imperatore ha il diritto di far costruire questi edifici (il senato infatti si limita a far erigere statue di imperatori o magistrati o monumenti in gloria dell'imperatore). Fuori Roma invece, nelle città municipali e nelle province, le costruzioni degli spazi dedicati allo spettacolo (come pure di altri edifici di interesse pubblico) erano opera di magistrati, alti funzionari imperiali o di ricchi privati, cui spesso il principe, in particolare ai suoi funzionari, autorizzava come atto di evergesia di attingere dal Fisco della loro provincia le spese. Cf. P. Veyne, *Il pane e il circo*, Bologna 1984, 559 ss., e, per quanto riguarda una descrizione panoramica dei resti di queste costruzioni, in particolare dei circhi e degli anfiteatri, Auguet, 245 ss.

9 Cf. Veyne, 626 ss. e Dupont, 54 ss. Non è un caso, del resto, che Giovenale, riferendosi polemicamente ai costumi dei Romani del I secolo d. C., esclami nelle sue *Satire* che il popolo si limitava a richiedere dal potere *panem et circenses* (10.77-81) o che *totam hodie Romam circus capit* (11.197). È stato notato che Tertulliano doveva avere una approfondita conoscenza dell'opera di Giovenale, da cui sembra mutuare non pochi aspetti della suo pensiero polemico e della sua retorica tagliente nei confronti del mondo contemporaneo; si vedano a questo proposito le poche indicazioni presenti in G. Highet, *Juvenal the Satirist*, Oxford 1954, 183 e 297. Un lavoro completo di confronto tra i due autori non esiste ancora.

10 Veyne, 568 ss.

11 Veyne, 528 ss.; e cf. Clavel-Lévêque, 112 ss. dove l'autrice sottolinea come i giochi rappresentassero in età imperiale un momento di partecipazione del popolo alla divisione dei profitti dell'impero, una forma di ridistribuzione della ricchezza sociale, e fossero in questo senso un modo di compensare, attraverso pratiche dotate di un solido statuto di realtà, la perdita dei diritti dei cittadini.

in età imperiale sono strettamente funzionali ad una posizione passiva del pubblico rispetto alla scena, e quindi ad una ricezione altrettanto passiva, che la turbolenza delle reazioni non contraddice anzi rafforza, dei messaggi proposti. Questo aspetto merita fin d'ora un primo approfondimento. Gli spettacoli dell'età imperiale, in sostanza, dovevano catalizzare l'attenzione e in qualche modo risolvere le problematiche psicologiche e sociali (come l'aggressività, il senso di frustrazione, di impotenza, ecc.), di un popolo sempre più ridotto al ruolo passivo di pubblico. Come dice giustamente la Clavel-Lévêque[12], l'esperienza ludica, in quanto modello ridotto della realtà, consente al popolo-spettatore di 'economizzare' sull'esperienza, di vivere per procura delle emozioni che la vita quotidiana in età imperiale nega o reprime. Il *munus* e la *venatio*, ad esempio, procurano l'emozione della morte violenta di un barbaro nemico, di un condannato, di uno schiavo; gli spettacoli più propriamente teatrali, quella dell'incesto e dell'adulterio. Infine, l'ultimo dato: lo *status* contraddittorio dell'attore, insieme personaggio infame, ma spesso ricco e vezzeggiato dai potenti, riflette anch'esso la natura politica, come momento privilegiato di creazione del consenso, propria dello spettacolo nell'età imperiale.

Già questo elenco di punti conferma il peso che il teatro ed il circo hanno sotto il profilo politico in età imperiale e quindi l'importanza della condanna di Tertulliano. Vediamo allora come essa si articola nel *De spectaculis*.

L'opera, che è organizzata come un'orazione[13], è la sistematica dimostrazione che gli spettacoli dei pagani devono essere evitati dai Cristiani.

Il primo problema dell'autore è quello di confutare le affermazioni di quanti, pagani e cristiani, vogliono vedere negli spettacoli manifestazioni assolutamente innocenti e legittime (1-13). Alcuni cristiani infatti si fanno forti di certe argomentazioni dei pagani secondo cui *nihil obstrepere religioni in animo et conscientia tanta*

12 Clavel-Lévêque, 84 ss.

13 La preoccupazione di Tertulliano di strutturare una sua opera secondo le norme della retorica classica non riguarda certamente solo il *De spectaculis*; basti pensare, per riferirci ad un'opera contemporanea, all'organizzazione dell'*Apologeticum*, per cui vedi Moreschini, 45 ss.

solacia extrinsecus oculorum vel aurium, ovvero «non possono far torto ad una religione, basata sullo spirito e sulla coscienza, così esigui conforti esteriori degli occhi e delle orecchie» (1.3)[14] come sono gli spettacoli; altri poi si giustificano facendo ricorso al concetto che tutto ciò che è stato creato da Dio non può essere malvagio, dunque neppure ciò che serve agli spettacoli e gli spettacoli stessi. Il concetto di un mondo essenzialmente buono perché creato da Dio sarà sempre condiviso anche da Tertulliano che per esempio nel *De anima* lo opporrà al dualismo gnostico[15]. Ma già nel *De spectaculis* il problema è quello di sottolineare che tutte le cose sono buone se hanno un *senso*, se sono utilizzate al fine per cui sono state create come indicato dalla nuova autorità cui si riferisce Tertulliano, la Sacra Scrittura. E spetta al nostro libero arbitrio seguire o non seguire questo *senso*. Altrimenti, ribatte l'autore, anche un coltello, un'arma, non è malvagia, in quanto parte della creazione di Dio, quando la usiamo in un delitto.

Dopo questo tipo di confutazione che mette in evidenza l'artificiosità degli spettacoli considerandoli come vere e proprie devianze dalla creazione di Dio ad opera del Diavolo, segue una serie di capitoli (5-13) in cui Tertulliano condanna gli spettacoli perché idolatri. L'analisi è molto dettagliata: riguarda gli spettacoli del circo, i ludi scenici, quelli atletici, i *munera* di gladiatori. All'origine di tutti questi spettacoli vi è dunque l'idolatria, l'adorazione cioè di svariate divinità messe in campo da una volontà demoniaca con cui i Cristiani non devono avere nulla a che fare[16]. A parte la visione che sta dietro la condanna dell'idolatria, di un mondo dominato dai demoni, malvagio

[14] Ci serviamo per quanto riguarda i passi del *De Spectaculis* del testo critico curato da M. Turcan, *Tertullien. Les Spectacles*, Sources Chretiennes, Paris 1986 e della traduzione italiana di E. Castorina, *Tertulliani De Spectaculis*, Firenze 1962. Di M. Turcan, come di E. Castorina, naturalmente, abbiamo consultato anche i commenti cui ci riferiamo in questo scritto, dandone ogni volta l'indicazione.

[15] Al capitolo 40 del *De anima*, appunto, Tertulliano si oppone energicamente al dualismo gnostico ed in particolare velentiniano secondo cui la carne, come parte della materia, è di per sé malvagia. La carne invece, in quanto parte della creazione di Dio, è di per sé buona e innocente. È l'anima al contrario responsabile della malvagità di azioni che possa compiere per mezzo del nostro corpo. Cf. M. Menghi (a cura di), *Tertulliano, L'anima*, Venezia 1988, 27 ss.; ma vedi anche sul problema della natura corporea (oltre che spirituale) di Cristo il fondamentale trattato del Cartaginese, *De carne Christi*.

[16] Il primo cristiano a muoversi contro l'idolatria negli spettacoli fu Ireneo: cf. *Adv. Haer.* 1.1.12; dopo Tertulliano abbiamo Novaziano (*Spect.*, 4), Lattanzio (*Divin. Instit.*, 6.20.33 ss.), Salviano (*Gubern. Dei*, 6.61).

in ogni suo aspetto, dunque anche nel piacere offerto dagli spettacoli[17], queste pagine di Tertulliano sono interessanti anche sotto un altro punto di vista. Vi è da parte sua un'attenzione particolare allo sfarzo ed alla spettacolarità che si accompagna a tutte queste manifestazioni idolatre. Per quanto riguarda i giochi del circo, si parla infatti della grande *pompa* o processione che li precede, con i suoi simulacri, i carri sacerdotali, i fercoli, le corone, ecc. (7). E ancora vengono ricordati i sacrifici, le cerimonie sacre che si compiono prima durante e dopo i giochi, i collegi e le dignità sacerdotali che vengono mobilitate, soprattutto nella capitale, dove vi è maggior abbondanza di mezzi, ma anche nelle province dell'impero (*ibid.*). Ma l'attenzione di Tertulliano all'elemento dello sfarzo, della messa in scena non si ferma qui: parlando dell'origine idolatra della quadriga (9), non dimentica i colori, altrettanto idolatri degli ornamenti degli aurighi, il bianco, il rosso, il verde e l'azzurro, consacrati agli Zeffiri, a Marte alla Madre Terra, al Cielo, ecc. (*ibid.*). Uno scenario veramente magnifico quello descritto da Tertulliano anche solo con questi primi particolari; uno scenario che non poteva non colpire, non catalizzare l'attenzione degli spettatori; e ad essi altri se ne possono aggiungere. Nel capitolo decimo (10.2), parlando delle rappresentazioni sceniche, si accenna ancora ai sacrifici accompagnati dal suono del flauto e delle trombe e organizzati dalla regia di due personaggi d'infimo ordine, il *dissignator*, cioè chi dirigeva la processione dopo il rito funebre, e l'aruspice, ovvero chi esaminava le viscere degli animali durante il sacrificio preliminare e ne faceva dipendere l'esito dei ludi stessi[18].

[17] Anche nella condanna dell'idolatria si nota la preoccupazione retorico-dimostrativa di Tertulliano. La critica all'idolatria, in effetti, non doveva avere un grande peso nelle coscienze dei pagani del tempo: la teologia tradizionale, infatti, per quanto tenuta in vita dalla struttura politica dello stato, era tuttavia completamente avulsa dalle coscienze dei singoli individui, i quali, se sentivano un'istanza religiosa, la cercavano più nei culti misterici che nelle cerimonie ufficiali. A Tertulliano, d'altra parte, l'argomento dell'idolatria serve per mostrare come anche l'ambito degli spettacoli, tanto importante nella vita civile dei Romani, sia infestato con i suoi idoli dalle forze messe in campo dal demonio.

[18] Personaggi normalmente considerati ignobili i primi, veri e propri ciarlatani i secondi, entrambi erano oggetto dell'ammirazione del pubblico in occasione dello spettacolo della cui scenografia erano tra i primi responsabili. È questa una delle prime notazioni polemiche di Tertulliano della contraddizione per cui chi nella vita normale è bollato d'infamia, evitato ed escluso da ogni ufficio, nel contesto invece dello spettacolo viene idolatrato. Vedremo meglio questo discorso a proposito degli attori. Sui termini di *dissignator* e di *haruspex* e sui motivi della loro infamia, cf. Turcan, 182-83.

Sempre nell'ambito del teatro e sempre all'interno della polemica tertullianea contro l'idolatria, ci viene raccontata la storia del teatro di Pompeo Magno. Questo teatro, costruito come una grande scalinata che portava ad un tempio dedicato a Venere, è per il Cartaginese la prova materiale dell'impurità di questi luoghi (10.3). Se fino ad allora i teatri non erano stabili, ed i censori li facevano periodicamente demolire perché, secondo Tertulliano, avvertivano il pericolo di ciò che vi veniva rappresentato, *Pompeius Magnus, solo theatro suo minor, cum illam arcem omnium turpitudinum extruxisset, veritus quandoque memoriae suae censoriam animadversionem, Veneris aedem superposuit et, ad dedicationem edicto populum vocans, non theatrum sed Veneris templum nuncupavit* (=lo proclamò), *cui subiecimus, inquit, gradus spectaculorum. Ita damnatum et damnandum opus templi titulo praetexit et disciplinam superstitione delusit*[19]. L'*escamotage* trovato da Pompeo per costruire un grande teatro in pietra infrangendo così una regola[20], è invece per Tertulliano la riprova della natura idolatra di questi luoghi e della turpitudine di ciò che, con la scusa del culto ad un dio, Venere in questo caso, vi viene rappresentato (10.4-8).

Per concludere sull'idolatria che sta all'origine degli spettacoli, sulla loro spettacolarità e il loro sfarzo scenografico, Tertulliano si sofferma sui famigerati *munera* di gladiatori (12). Col termine *munus* si intende, come è noto, una 'prestazione doverosa', e infatti i *munera* erano in origine sacrifici umani compiuti in onore dei morti[21]. Tali sacrifici, precisa Tertulliano, avevano un tempo come vittime prigionieri di guerra o schiavi prescelti per i loro difetti morali oltre che fisici[22]. In seguito *placuit impietatem voluptate adumbrare. Itaque quos*

[19] Ossia: «Pompeo Magno, inferiore solo alla grandezza del suo teatro, temendo prima o poi il biasimo censorio contro la sua memoria per aver costruito quella cittadella d'ogni sozzura, vi sovrappose un tempio di Venere e, chiamando con un editto il popolo per la consacrazione, lo proclamò non teatro, ma tempio di Venere, "sotto al quale abbiamo posto - disse - delle gradinate per gli spettacoli". Così con la dedica di un tempio coprì un'opera colpevole e condannevole, e con un'apparenza religiosa si beffò della legge» (trad. Castorina).

[20] La presenza di un teatro stabile a Roma, infatti, era giudicata pericolosa dal senato in età repubblicana, perché poteva offrire al popolo l'occasione di riunirsi ai margini delle istituzioni, in un luogo di ascolto, di discorsi persuasivi. Cf. Dupont, 49-50.

[21] Cf. Castorina, 247; Turcan, 204 ss.; cf. anche Auguet, 15 ss. e Clavel-Lévêque, 63 ss.

[22] Cf. Castorina, 249 per una precisazione di carattere testuale a proposito delle parole dell'originale latino *mali status servos*. Ma vedi anche Turcan, 207.

paraverant armis quibus tunc et qualiter poterant eruditos tantum ut occidi discerent, mox edicto die inferiarum apud tumulos erogabant (12.3)[23]. Un rito funebre compiuto all'insegna dell'*impietas* fu in seguito 'adombrato', come dice l'autore (*ibidem*) dalla *voluptas*, dal piacere dello sguardo, dal godimento dello spettacolo offerto da esseri umani preparati ad uccidersi; e, come se non bastasse, si aggiunsero anche i duelli tra uomini e animali feroci, le cosidette *venationes*, termine che non compare in Tertulliano, ma cui si allude chiaramente in 12.4 e altrove.

Sottolineata la ragione della fortuna di un rito così assurdo ed empio come il *munus* nel piacere dello spettacolo che offre, problema quest'ultimo che merita una riflessione a sé, l'autore non manca di notare la natura idolatra anche di questo tipo di combattimento: onorare infatti i morti con questi sacrifici, così come era in origine, significa onorare i loro idoli in cui appunto dimorano i demoni (12.5). Il capitolo si conclude con una puntuale condanna della solennità e dello sfarzo che accompagna questi spettacoli: da onori resi ai defunti essi infatti sono passati a onori resi ai viventi, ossia ai questori o ad altri magistrati, ai flamini o ai sacerdoti che li organizzano[24], con le loro porpore, i loro fasci, le bende, le corone, i discorsi, le sontuose offerte per i sacrifici (12.5-6).

Circo, teatro, anfiteatro e stadio[25] sono dunque luoghi con cui i cristiani non devono avere nulla a che fare perché popolati dalle forze del demonio che si manifestano tanto nell'idolatria, quanto nell'insania del piacere procurato da ciò che si guarda.

È il caso, prima di proseguire nel nostro discorso, di chiederci in che modo e fino a che punto la critica di Tertulliano agli spettacoli sia stata anticipata da atteggiamenti analoghi da parte di scrittori pagani o della contemporanea cultura ebraica.

Per quanto riguarda gli scrittori pagani, a parte la ben nota

23 Ossia: «...si preferì adombrare quella nefandezza sotto il velo del piacere. Così il giorno stabilito immolavano subito presso le tombe quelli che avevano destinati, dopo averli addestrati in quelle armi in cui, data l'epoca e l'attitudine, era possibile addestrarli quel tanto che bastava perché imparassero ad uccidersi» (trad. Castorina).

24 Cf. Castorina, 253 ss. e Turcan, 211 ss.

25 Cf. *De spect.* 11, dove nell'ordine si parla appunto degli stadi.

polemica platonica contro l'imitazione, sulla quale ritorneremo tra non molto, è il caso di ricordare le posizioni entrambe critiche di Cicerone e di Seneca nei confronti degli spettacoli cruenti. Il primo in una sua lettera a Marco Mario (*ad fam.* 7.1) esprime stupore e perplessità per il divertimento procurato dalle *venationes*, l'altro invece palesa il suo disgusto e la sua condanna sia per gli spettacoli delle fiere che per quello dei gladiatori (*Ep.* 7.2-5; 95.33). Un'analoga consapevolezza della crudeltà dei trionfi o del circo, repliche esasperate dello spettacolo parimenti crudele della natura, ricorre a più riprese nell'opera di Plinio[26]. Presentare in queste occasioni e spazi spettacolari animali feroci o mostruosamente forti (come leoni, pantere, orche, orsi, elefanti) che si battono tra loro o con l'uomo, significa offrire un pubblico agli spettacoli della natura che si svolgerebbero altrimenti nella solitudine dei deserti, dei mari, o delle foreste; significa cioè replicare la ferocia primordiale al centro stesso del mondo civile; e questi spettacoli organizzati e ammanniti dal potere non hanno, come sottolinea Vegetti[27], alcuna destinazione edificante o conoscitiva, come potrebbe essere nell'ambito di un progetto etico stoico o aristotelico, ma l'unica funzione di procurare godimento e diletto al loro pubblico. Diletto e godimento per scene crudeli, piacere perverso del pubblico e consenso per il potere che ne è l'impresario e il regista: si tratta di realtà che neppure un imperatore-filosofo come Marco Aurelio, per natura non interessato a ricercare il favore della plebe attraverso la *pompa* spettacolare, il quale detestava i giochi, le acclamazioni e le adulazioni, poteva fare a meno di prendere nella dovuta considerazione[28]. Ma vi è di più: già intorno alla metà del I secolo a.C. abbiamo almeno in due casi una presa di coscienza ed una sottesa critica dello scivolamento finanche dell'evento teatrale da fatto letterario a pura spettacolarità, da comunicazione che privilegia l'orecchio ad una eminentemente visiva. È ancora Cicerone, sempre nella lettera a Marco Mario a lamentare il prevalere della messa in scena sulla qualità letteraria del testo. Orazio poi nota polemicamente, sempre riferendosi al teatro, che il pubblico applaude il vestito, prima ancora che l'attore abbia parlato, e aggiunge: *Verum*

[26] *n. h.* 8.53; 8.64-5; 9.150, e cf. M. Vegetti, *Lo spettacolo della natura. Circo, teatro e potere in Plinio*, Aut Aut, 184-85, 1981, 111 ss.

[27] Vegetti, 115-16.

[28] Cf. Veyne, 630-31, e Fraschetti, 611 ss.

equitis quoque iam migravit ab aure voluptas omnis ad incertos oculos et gaudia vana, ossia «Veramente anche nei cavalieri tutto quanto il piacere è passato dalle orecchie agli occhi erranti e ai vani godimenti» (*Ep.* 2.1). E a testimoniare la definitiva spettacolarizzazione del teatro, la ricerca di una messa in scena grandiosa o di una particolare forma di *realismo* vi sono ancora le descrizioni in Svetonio degli eventi spettacolari all'epoca di Nerone (*Ner.* 11-12), o quelle che Marziale ci ha lasciato nel suo *Liber de spectaculis*[29]. Si tratta insomma di un complesso di testimonianze pagane che non solo sottolineano il discredito morale e culturale in cui è caduto il teatro romano, ma anche la sua sostanziale assimilazione alle altre forme spettacolari da circo parimenti screditate. La consapevolezza di questa *pervasività dello spettacolare* ed un atteggiamento polemico nei confronti di essa, in particolare per i suoi risvolti crudeli ed osceni, tuttavia, sembra essere propria *solamente* di alcuni degli scrittori citati: di Plinio e di Seneca, soprattutto, e solo per certi versi di Cicerone ed Orazio. A Tertulliano, e ad altri moralisti cristiani[30] spettava dunque il compito di procedere ad una recisa condanna di tutta la cultura dello spettacolo tardo-romano.

Per quanto riguarda invece il contemporaneo pensiero ebraico, ci limitiamo qui a sottolineare la sorprendente somiglianza di alcuni argomenti polemici messi in campo dal Cartaginese con quelli dei rabbini. È il caso di citare quello dell'idolatria, o quello delle passioni che, come vedremo bene nel testo di Tertulliano, si scatenano negli spettatori dei giochi e dei combattimenti, o ancora, per quanto riguarda in particolare il teatro, quello dell'immoralità degli esempi rappresentati[31]. Queste coincidenze polemiche, come pure altre su fronti diversi, aprono interessanti prospettive di ricerca sulle dipendenze del pensiero di Tertulliano dalla cultura ebraica, e potreb-

[29] In particolare si veda 5.1-2 e 7.1-6, rispettivamente la descrizione del toro che monta Pasifae e una riedizione tragicamente realistica del mito di Prometeo in cui un certo Laureolo nutre con le sue carni invece che un uccello rapace un orso della Caledonia.

[30] Si pensi ad Agostino o a Lattanzio e alla loro efficace condanna della partecipazione puramente emozionale degli spettatori alle scene che avevano sotto gli occhi. Cf. rispettivamente *Conf.* 6.8 e *Divin. Instit.*, 6.20.32.

[31] Cf. Cl. Aziza, *Tertullien et le Judaïsme*, Nice 1977, 186 ss. Il libro comunque, per l'importanza delle informazioni sulla cultura ebraica contemporanea a Tertulliano e per la discussione delle coincidenze polemiche tra ebraismo e primo-cristianesimo nei confronti del mondo pagano, merita un'attenta lettura integrale.

bero spiegare tra l'altro la sua irriducibile intransigenza, quell'atteggiamento di intolleranza e di rottura, col mondo imperiale romano. Ma torniamo adesso al discorso che avevamo interrotto con questa parentesi.

II. Riprendendo il testo di Tertulliano, entriamo forse nella parte più interessante della sua opera. Organizzandola, come si diceva, in forma di orazione, l'autore vuole fornire ulteriori argomenti contro il tempo ludico dei pagani, pur sottolineando che già quello dell'idolatria da solo basterebbe ad allontanare i cristiani dagli spettacoli (14.1). Volendo comunque abbondare, nel capitolo seguente l'autore insorge contro le passioni, quelle passioni che si insinuano inevitabilmente negli spettatori di qualsiasi tipo di manifestazione o di scena, come il furore, la bile, l'ira, il dolore, il piacere (15.3). È comunque interessante riflettere sul fatto che Tertulliano non manca di cogliere a più riprese la parte che nel manifestarsi della passione spetta allo sguardo. È il caso del circo, dove gli occhi degli spettatori in preda al furore si rimescolano nell'urna del pretore insieme con i biglietti del sorteggio per l'assegnazione dei *carceres*[32] alle singole fazioni, o dove sempre questi occhi *ad signum* (=il segnale del via) *anxii pendent*; *unius dementiae una vox est* (*cognosce dementiam de vanitate*): *'Misit', dicunt, et nuntiant invicem quod simul ab omnibus visum est* (16.2-3)[33]; è il caso del teatro dove gli occhi e le orecchie assorbono con voluttà scene altrimenti inaccettabili (17.5); è il caso ancora dello stadio, ma soprattutto dell'anfiteatro, dove lo spettatore si protende a guardare i corpi sbranati di uomini impegnati nelle *venationes*, o vuole ammirare da vicino il gladiatore che da lontano ha voluto far uccidere (21.3-4)[34]. Tertulliano sembra in sostanza individuare il *successo* di tutte queste manifestazioni proprio in un particolare rapporto tra lo spettatore e l'oggetto del suo sguardo. Questo

[32] Si tratta appunto dei 'cancelli' da cui uscivano i carri; evidentemente dovevano esservi delle preferenze data la forma del percorso; cf. comunque per la discussione del passo Castorina, 282; Turcan, 233-34 e, per questo tipo di corse, Auguet, 151 ss.

[33] Ossia: «...pendono ansiosi al segnale del 'via': il grido che si leva all'unisono scaturisce da una follia collettiva. Riconosci la follia dal loro vaneggiare: il 'via', esclamano, e si annunziano a vicenda ciò che è stato visto da tutti contemporaneamente.» (trad. Castorina).

[34] Nel senso che i gladiatori riuniti al di là di apposite sbarre venivano scelti dai notabili del pubblico per il combattimento.

rapporto, è bene insistervi, si gioca su una frattura spaziale che contrappone lo spettatore allo spettacolo come due entità diverse. Allo spettatore è dunque dato guardare da una posizione di privilegio, cioè senza essere a sua volta oggetto dello sguardo né tantomeno coinvolto dall'azione di chi è in scena, due gladiatori che si affrontano fino alla morte, uno sventurato che deve difendersi dalle belve, un atto sessuale che si consuma sul palco di un teatro, o ancora una forsennata corsa con le bighe con i suoi micidiali incidenti, per limitarci a ricordare gli spettacoli dove più evidente era questa frattura spaziale e che non a caso erano i più graditi in età imperiale. L'evergetismo imperiale dunque offre allo spettatore la possibilità di assaporare da una posizione di privilegio la libidine dell'*eros*, o la violenza della morte che si consuma sotto i suoi occhi come un atto di cui illusoriamente è lui a disporre. Egli è dunque uno spettatore-voyeur, di qualcosa di violento o bestiale che non lo tocca personalmente, e che proprio per questo motivo gli dà piacere guardare.

Questa situazione ci rimanda all'inizio del II libro del *De rerum natura* di Lucrezio, a quel celebre passo sullo spettatore di un naufragio:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est. (2.1-4)

Nel terzo capitolo del saggio che Blumenberg[35] ha dedicato a questa potente immagine di Lucrezio vengono riportate le osservazioni di Voltaire e dell'abate Galiani su questi celebri versi, osservazioni chiarificatrici di quanto stiamo discutendo sul rapporto spettatore-spettacolo in Tertulliano. Da un lato Voltaire sottolinea che Lucrezio nel momento in cui dà come ragione del piacere dello spettatore di un naufragio la consapevolezza della sua estraneità a ciò che si consuma sotto i suoi occhi (*sed quibus ipse malis careas*), o pronuncia una mostruosità o non sa di cosa parla. È la *curiosità*, ribatte il *philosophe*, che ci spinge ad accorrere ad uno spettacolo del genere, quella stessa curiosità che fa accalcare la gente alle finestre durante un'esecuzione capitale. Pura cattiveria sarebbe invece compiacersi in circostenze del

[35] H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Bologna 1985, 51 ss.

genere della propria estraneità. Ma sul concetto di *'curiosità'* interviene Galiani contestando esplicitamente l'articolo di Voltaire e dando in definitiva ragione a Lucrezio. La curiosità infatti ha proprio bisogno della premessa del punto di vista incontestato, della sicurezza da ogni rischio. Lo spettatore è affascinato dal fatale spettacolo che si svolge sul mare solo perché si trova su un terreno solido. Detto in altre parole, la curiosità è una sensazione dalla quale il minimo sentore di pericolo ci strappa, costringendoci ad occuparci solo di noi stessi. Di qui il riferimento, sempre di Galiani, al teatro che esemplifica perfettamente questa situazione: «Più lo spettatore è al sicuro e più grande è il pericolo che vede, tanto più si interessa allo spettacolo. Questa è la chiave di tutti i segreti dell'arte tragica, comica, epica». Sicurezza (e felicità) sono quindi le condizioni della curiosità e questa è il loro sintomo.

Questa interpretazione dei primi versi del proemio al II libro di Lucrezio[36] sembra dunque esemplificare un rapporto spettatore-spettacolo perfettamente applicabile anche ad un teatro, ad un circo, ad uno stadio. La peculiarità degli spettacoli su cui si abbatte la condanna di Tertulliano risiede a questo punto solo nella loro natura fittizia, nel loro essere *preparati apposta* per risvegliare questo piacere in chi guarda da una posizione di privilegio, di sicurezza, di potere l'oggetto del proprio divertimento.

Nell'artificiosità del circo e del teatro, a garantire l'assoluta differenza del ruolo degli spettatori rispetto a quello di chi agisce sulla scena, ad assicurare insomma l'effetto che lo spettacolo deve avere sul pubblico, contribuisce necessariamente la struttura architettonica dello spazio scenico. Del resto, lo stesso Tertulliano, pur insistendo formalmente nella sua opera solo sulla contraddittorietà tra il comportamento della gente nella vita normale e quello tenuto al circo o a teatro (e quindi indicando in questi luoghi la presenza del demonio), d'altra parte nel momento in cui osserva che (*Sic ergo evenit ut*)... *qui ad cadaver hominis communi lege defuncti exhorret,*

[36] Con questa interpretazione ci discostiamo dal saggio di A. Barigazzi, *Lucrezio e la gioia del male altrui*, in *Filologia e forme letterarie, Studi offerti a Francesco Della Corte*, II, 1987, 269 ss. In esso infatti lo studioso si concentra in particolare sul significato dell'analogia che il poeta stabilisce tra i primi 6 versi e i vv. 7 ss., dove viene descritto l'atteggiamento del saggio che dall'alto del suo sapere contempla imperturbato la stoltezza di quanti non sono come lui. Noi invece abbiamo voluto cogliere solo l'immagine della situazione psicologica dello spettatore di un naufragio descritta nei primi 4 versi.

idem in amphitheatro derosa et dissipata et in suo sanguine squalentia corpora patientissimis oculis desuper incumbat... (21.3)[37], è alla frattura che esiste tra lo spattatore e lo spettacolo, ossia all'organizzazione dello spazio scenico, che sembra alludere.

Ma è opportuno a questo punto aprire una nuova parentesi sullo spazio scenico a Roma, e sul tipo di spettacoli che vi avevano luogo.

III. Come sostiene l'Allegri[38] il teatro romano, più che una filiazione diretta di quello greco, è un'ibridazione tra questo e l'*odeon*. Tra l'*odeon* e il teatro, in Grecia, non vi è solo una differenza di scala, ma anche una diversità di funzione e di tipologia spaziale, che determina un diverso rapporto col pubblico. Nel teatro greco classico, la gradinata avvolgente e l'orchestra circolare rappresentano non solo simbolicamente, ma anche a livello spaziale un *trait d'union* tra attori e spettatori. La gradinata semicircolare dell'*odeon* che si colloca frontalmente rispetto al palco produce invece una frattura spaziale e psicologica tra attore e spettatore. Lo spettacolo da *odeon*, si tratti di un'esecuzione musicale, di canto o di orazione, non è, a differenza di ciò che avviene nel teatro greco, un rito o un avvenimento antropologicamente forte che al rito si ricolleghi, non è dunque un fenomeno di coinvolgimento esistenziale, ma un evento squisitamente *comunicativo*. Queste caratteristiche dell'*odeon*, valgono anche, in gran parte, per il teatro romano. Anch'esso, infatti, riduce i tre spazi dell'edificio greco della gradinata, dell'orchestra e della scena a due soli spazi contrapposti e rispettivamente *altri*, la scena e la gradinata semicircolare, poiché l'orchestra, architettonicamente inglobata nello spazio del pubblico, e anch'essa perfettamente semicircolare, serve solo per spettatori di riguardo. Il teatro romano consuma quindi fino in fondo, grazie alla sua struttura squisitamente *spettacolare*, la frattura istituzionale e spaziale tra chi agisce e chi guarda e si rivela omogeneo alle forme teatrali che ospita, principlmente il mimo e la pantomima[39]. Va da sé che la frattura spaziale e psicologica tra spet-

[37] Ossia: «(Così accade che)...chi prova orrore davanti al cadavere di un uomo deceduto di morte naturale, lui stesso nell'anfiteatro si protenda dall'alto con occhi del tutto insensibili verso i corpi sbranati, dispersi qua e là e imbrattati del proprio sangue...» (trad. Castorina).

[38] L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari 1988, 7 ss.

[39] Parlando del teatro non a caso Tertulliano esordisce sottolineando la caratteristica fondamentale proprio di questi spettacoli, l'impudicizia, e si sofferma a descrivere gli attori che la praticano (17.1-3); nell'unico accenno che vien fatto invece alla

tatore e spettacolo che abbiamo descritta per i teatri dell'età imperiale si applicasse in pieno anche agli altri spazi spettacolari. Anche nei circhi, nelle arene e negli ippodromi, in una parola in questi grandi anfiteatri caratteristici della civiltà romana «il rapporto che lega gli spettatori allo spettacolo non è più un rapporto *plurale*, dell'intera comunità rispetto all'evento (come nel teatro greco), ma è un rapporto *singolare*, di ogni spettatore nei confronti dello spettacolo. Ad onta della perfetta contiguità da ogni lato, la relazione spaziale tra l'arena e le gradinate è di totale estraneità, anche al di là dei diaframmi concreti che le separano. Chi si esibisce in quell'arena, sia esso schiavo, gladiatore, condannato, cristiano, sta sempre spazialmente e socialmente dall'altra parte, è un *altro*, un *estraneo*»[40]. E i due passi precedentemente citati di Tertulliano, in particolare quello in cui si parla dello spettatore che si protende dall'alto per ammirare le 'sue' vittime[41], indirettamente attestano, come abbiamo visto, proprio questa separazione spaziale e psicologica.

IV. Si è accennato in precedenza al fatto che il *De spectaculis* è organizzato in forma di orazione, nel senso che l'autore provvede a fornire quanti più argomenti possiede contro gli spettacoli dei pagani. Il primo, abbiamo visto, era quello per cui le cose create da Dio non possono essere usate se non per la funzione per cui il Creatore le ha

tragedia e alla commedia, quasi per dovere di completezza, l'autore rientra nel solco della tradizione platonica di condanna dell'imitazione di esempi moralmente negativi (cf. ad esempio, Plat., *R.* 3.386-96), limitandosi a dire che queste forme di rappresentazione sono da fuggire perché esaltano appunto delitti, storie cruente o lascive. Che la tragedia e la commedia avessero scarsa fortuna nel teatro romano-imperiale è un dato di fatto: del tutto eccezionali erano le rappresentazioni di vecchi classici, e le uniche tragedie che ci rimangono, quelle di Seneca, non erano certo scritte per la scena, perché prive di ogni attenzione per le esigenze del palcoscenico oltre che per i gusti del vasto pubblico (cf. Beare, 296 ss.). Questi gusti erano invece pienamente soddisfatti dall'atellana, dalla farsa, ed in particolare dal mimo e dalla pantomima, spettacoli per cui gli impresari, non solo prodigavano tutte le risorse del denaro e della tecnica, ma scendevano anche nei più profondi abissi del disgustoso e dell'osceno: sappiamo che in teatro venivano offerte esibizioni sessuali sul palcoscenico, che in teatro venivano effettuate esecuzioni capitali di condannati a morte (cf. Beare, 271 ss.), che il tema dell'adulterio doveva essere realisticamente rappresentato sotto gli occhi del pubblico (cf. Beare, *ibidem*). Soprattutto per questo tipo di spettacoli, dunque, era concepito, anche dal punto di vista architettonico, il teatro romano.

40 Allegri, 13.

41 Cf. *De spect.* 16.2-3; e in particolare 21.3.

fatte, e con ciò l'autore denunciava l'artificialità degli spettacoli; seguiva il lungo argomento sull'idolatria, quindi, di rinforzo, quello sulla contraddizione per cui ciò che fuori del teatro e dell'anfiteatro anche da parte dei pagani si disapprova o da cui addirittura si rifugge, a teatro inspiegabilmente (ma la *spiegazione* stava appunto nel ruolo dello *sguardo* dello spettatore) viene esaltato, ammirato, idolatrato.

Il rilievo di un'analoga contraddizione Tertulliano muove ai suoi lettori per quanto riguarda la figura dell'attore, dimostrando una volta di più di possedere la grande capacità di mettere a fuoco le ragioni del successo o, dal suo punto di vista e secondo il suo intento retorico-dimostrativo, i motivi per una radicale condanna degli spettacoli. È incredibile, sottolinea il Cartaginese, che

> *...ipsi auctores et administratores spectaculorum quadrigarios, scaenicos, xysticos, arenarios illos amantissimos quibus viri animas, feminae (aut illi etiam) corpora sua substernunt, propter quos in ea committunt quae reprehendunt, ex eadem parte qua magnifaciunt deponunt et diminuunt, immo manifeste damnant ignominia et capitis minutione, arcentes curia, rostris, senatu, equite ceterisque honoribus omnibus simul et ornamentis quibusdam. Quanta perversitas! Amant quos multant, depretiant quos probant, artem magnificant, artificem notant.* (22.1-3)

ossia

> «...gli stessi patroni e amministratori degli spettacoli, contro gli aurighi di quadrighe, gli attori, gli atleti, i gladiatori (tutte persone idolatrate, alle quali gli uomini sottomettono lo spirito e le donne - o gli uomini stessi - il corpo, e per le quali si lasciano andare ad atti che in altri biasimano), contro costoro, nello stesso momento in cui li esaltano, (abbiano) approvato leggi che li umiliano e li menomano, che anzi apertamente li bollano di ignominia e li privano dei diritti civili, allontanandoli dalla Curia, dai rostri, dal Senato, dall'ordine equestre e da tutte le onorificenze e distinzioni. Quale incredibile contraddizione! Amano quelli che condannano, disprezzano quelli che applaudono; esaltano l'arte, bollano l'artista.» (trad. Castorina)

Si tratta dunque di un paradosso che Tertulliano usa prontamente contro lo spettacolo, ma che, a ben vedere, è solo apparente. Data infatti la concezione architettonica dei circhi e dei teatri in età imperiale, e dato il tipo di spettacoli che in essi avevano luogo, è evidente

che, per dirla con l'Allegri[42], l'elemento portante della macchina comunicativa diventa l'attore. Un attore beninteso che si offre come puro oggetto di spettacolo e non, come era per il teatro greco, quale partecipante ad un evento carico di significati rituali e antropologici. Questo suo essere mero oggetto di spettacolo, questa sua *alterità* rispetto allo spettatore, fa sì che l'attore sia da un lato una presenza eminentemente corporea (di volta in volta volgare, oscena, bestiale, violenta), dall'altro, come logica conseguenza, un soggetto socialmente basso, screditato, spesso di *status* servile, come i gladiatori, i lottatori, o gli stessi attori di mimi e di pantomime. Anzi, l'accesso al palcoscenico si è a tal punto abbassato che persino la donna, la cui presenza era inconcepibile sulle scene del teatro greco, spesso vi si esibisce in spettacoli naturalmente di carattere osceno. E difatti puntualmente Tertulliano ci parla di prostitute esposte agli occhi di tutti, di cui viene ricordato l'indirizzo, il prezzo, i dati peculiari (17.3). Prostitute dunque, schiavi, liberti, e tutt'al più giovani *cives* su cui cade il discredito della società, ecco gli attori che al circo o al teatro un pubblico invasato è disposto ad idolatrare o ad insultare, ma solo nel caso in cui non siano in grado di procurare il divertimento aspettato. Ammirati sulla scena ed esclusi, come dice Tertulliano (22.1-3), dalla Curia, dai Rostri, dal Senato, insomma da tutte le onorificenze e distinzioni. Una contraddizione perfettamente spiegabile, dunque, quella rilevata da Tertulliano a scopo puramente polemico; e una contraddizione in certi casi neppure tanto vera. Sappiamo infatti che non a tutti gli attori erano riservati il biasimo, l'infamia, il discredito sociale. A quanti per bellezza, per bravura, per capacità si distinguevano dalla massa dei loro colleghi gli *evergeti* imperiali concedevano onori e privilegi di gran lunga superiori alle emozioni, al divertimento, alle compensazioni psicologiche regalate al pubblico con gli spettacoli. Sappiamo che già in età tardo-repubblicana gli aristocratici si contornavano di attori preferendo nel loro privato la compagnia di corpi meravigliosi che cantano e danzano, interamente fatti per l'esibizione ed il piacere, a quella di liberi cittadini[43]. Silla, stando alla testimonianza di Plutarco (*Sil.* 36), non solo si contornò di mimi, ballerini e musicisti, ma giunse anche alla provocazione di distribuire loro terre che appartenevano allo stato. Ma un grande attore non era solo importante all'interno della casa del suo pro-

[42] Vedi Allegri, 11 ss.

[43] Vedi Dupont, 92 ss.

tettore. Tacito ci racconta (*Ann.* 1.77) che per un pantomimo che si rifiutava di esibirsi in pubblico perché considerava inadeguato il suo cachet, a Roma si scatenò la rivoluzione tanto che si dovette convocare d'urgenza il senato per risolvere la situazione. Un grande attore, infine, poteva diventare tanto ricco da offrire lui stesso degli spettacoli, magari nelle vesti di un pretore, come leggiamo in Dione Cassio (55.10) a proposito del pantomimo Pilade.

V. Rilevato l'atteggiamento contraddittorio, ma vero solo in parte, del popolo-spettatore nei confronti degli attori, l'attacco di Tertulliano agli spettacoli si sposta su binari più tradizionali. L'autore si scaglia infatti contro l'imitazione, quell'imitazione perpetrata dagli attori con la maschera, la falsificazione della voce, del sesso, dell'età, quell'imitazione di sentimenti come l'amore, l'ira, il dolore (23.5-6). Dio in quanto creatore del vero non ama, anzi proibisce il falso dell'imitazione (23.6). A parte la condanna dell'imitazione, che sottolinea, proprio nei termini in cui viene formulata, la dipendenza dal pensiero platonico[44] delle tesi di un cristiano *sui generis* come Tertulliano[45], vi è un altro aspetto su cui vale la pena di soffermare la nostra attenzione. Già nel capitolo 20 Tertulliano ha avvertito il suo pubblico che tutte le nostre azioni, quindi anche la nostra partecipazione agli spettacoli e gli spettacoli stessi sono costantemente sotto gli occhi di Dio; Dio infatti è colui che vede tutto (20.3). Di nuovo al capitolo 27 ricorre lo stesso avvertimento e un'analoga immagine:

> *Dubitas enim illo momento quo in diaboli ecclesia furis omnes angelos prospicere de caelo et singulos denotare, quis blasphemiam dixerit, quis audierit, quis linguam, quis aures diabolo adversus Deum ministraverit?* (27.3)

ossia:

«Dubiti infatti che nel momento in cui infuri così nella 'chiesa del diavolo' (i.e. al circo o nel teatro), t u t t i g l i a n g e l i n o n g u a r d i n o d a l c i e l o e

[44] Cf. a titolo di esempio i celeberrimi passi di Plat., *R.* 3.386-96; 10.595-607.

[45] In buona parte del *De anima*, in effetti, Tertulliano si mostra antiplatonico, ma solo nell'intento di debellare le eresie gnostiche che in alcune loro posizioni fondamentali si rifacevano al platonismo. Cf. Menghi, 22 ss.

n o n individuino tutti uno per uno chi ha detto una bestemmia, chi l'ha ascoltata, chi ha usato la lingua, chi le orecchie a beneficio del diavolo, contro Dio?» (trad. Castorina).

Più che sul riferimento alle passioni che durante gli spettacoli si scatenano nel pubblico, è il caso ora di riflettere sull'immagine di Dio e delle entità angeliche *preposte allo spettacolo del mondo*. È il mondo tutto, in sostanza, ad offrirsi come spettacolo, di virtù cristiane o di malvagità pagane, a un pubblico divino che ne ha già fissato il termine di esistenza. Naturalmente l'invito rivolto nell'arco di tutta l'opera (ma negli ultimi capitoli in modo sempre più pressante) al suo pubblico cristiano, è quello di conformare progressivamente la propria vita al modello divino; di assumere una posizione imperturbata di *spectator mundi*, di un mondo a questo punto sempre meno seducente perché lasciato ai pagani e destinato a finire; di rifuggire dai suoi falsi piaceri, dai suoi divertimenti:

> *Quid enim iucundius quam Dei patris et domini reconciliatio, quam veritatis revelatio, quam errorum recognitio, quam tantorum retro criminum venia? Quae maior voluptas quam fastidium ipsius voluptatis, quam saeculi totius contemptus, quam vera libertas, quam conscientia integra, quam vita sufficiens, quam mortis timor nullus?* (29.1-2)

ossia,

> «In realtà, che cosa c'è di più gioioso della riconciliazione con Dio, nostro Padre e Signore, o della rivelazione della Verità, o del riconoscimento degli errori, o del perdono di sì grandi peccati commessi in passato? Qual maggior godimento della n a u s e a p e r l o s t e s s o p i a c e r e, del d i s p r e z z o d i t u t t o q u a n t o i l m o n d o, della vera liberazione, della coscienza pura, della vita morigerata, della scomparsa paura della morte...?» (trad. Castorina)

Un invito insomma a non interagire col reale, ma a distaccarsene sempre di più, soffrendo pure di ogni privazione, per poter godere quando gli altri (i.e. i pagani, quanti non si convertono) piangeranno (28.2). Le ultime pagine dell'opera preparano così la visione apocalittica dell'ultimo capitolo, interamente occupato da quel grandioso e duplice spettacolo che vede in un primo momento con la venuta del

Signore la creazione di un regno celeste in terra, quindi, nel giorno del Giudizio Universale, la conflagrazione del mondo (30.2)[46]. In questo terribile incendio ai giusti ormai completamente assimilati a Dio e agli angeli, e quindi ridotti a puri *spettatori* immateriali sarà dato guardare non più spettacoli di imitazione o comunque fittizi (il riferimento è alle tragedie, alle commedie, ai mimi, ma anche alle corse coi carri; cf. 30.4-5), ma il *vero* spettacolo di un gigantesco fuoco che con le sue fiamme divora spettatori, attori, imitatori, impresari, re, magistrati, tutto quanto il mondo, anche coloro che infierirono sul Signore.

Gli spettacoli dell'età imperiale, su cui Tertulliano non solo ha scagliato gli strali della sua retorica d'assalto, ma che ha saputo inquadrare anche sotto l'aspetto del rapporto esistente tra lo spettatore, lo spazio scenico e l'oggetto della rappresentazione, sono stati così liquidati nell'imminente avvento di quel regno celeste in terra la cui durata segna il punto iniziale e quello conclusivo della fine del mondo.

Il nostro interesse per Tertulliano consiste, come abbiamo visto, nel fatto che egli ha perspicacemente individuato, oltre a potenti argomenti retorico-dimostrativi contro gli spettacoli, le ragioni del loro successo in quel rapporto eminentemente visivo e per il tramite degli occhi (che sono la porta dell'anima) pericolosamente emotivo, che si instaura tra lo spettatore e chi dà spettacolo. Solo a Dio, alle sostanze angeliche è concesso lo statuto di *spectator*, perché il loro vedere è per definizione imperturbato. Di più, nell'immagine di Dio paragonato a un giudice (20.4) e dell'uomo paragonato all'accusato, l'uno perchè *vede*, l'altro perché *è visto*, vi è la precisa indicazione dello statuto di autorità giudicatrice solo *per colui che vede*, ed emerge

[46] L'origine della credenza di un regno celeste in terra, identificato con Gerusalemme, va ricercata nell'apocalittica ebraica, che si basava anche sull'interpretazione di alcuni testi profetici. Tale credenza rappresenta il sogno, nutrito di nazionalismo, del popolo ebraico come contrappeso alle persecuzioni di cui era vittima nel mondo antico. Tale sogno, detto il sogno millenario, perché il regno celeste in terra doveva avere la durata di mille anni, fu comunque assai diffuso anche presso i primi secoli del cristianesimo, almeno fino a Lattanzio. Naturalmente i cristiani assegnavano a se stessi il premio ultraterreno da godere nella Gerusalemme celeste, dove si sarebbero recati tutti i fedeli con Cristo ed i patriarchi. Cf. C. Moreschini (a cura di) *Tertulliano*, Torino 1974, 453-54 n. 2. Dopo i mille anni sarebbe venuto il Giudizio Universale in cui Tertulliano immagina che i giusti, ormai trasformati in sostanza angelica, avrebbero ammirato lo spettacolo terribile della conflagrazione di tutto il mondo.

chiaramente una concezione dello sguardo come strumento forte di rapporto con la realtà del mondo, e dunque canale da tutelare sopra ogni altro; canale che i cristiani devono tutelare in primo luogo evitando di frequentare gli spettacoli, per tutte le ragioni che abbiamo visto, ma anche, più in generale, conformando il loro comportamento al distacco, al disprezzo, alla rinuncia alle cose di questo mondo, ponendosi anch'essi come giudici e divini *spectatores* degli errori altrui fino all'apocalittica visione del grande incendio[47].

Milano Martino Menghi

[47] È interessante sottolineare in questo programma cui Tertulliano invita energicamente i cristiani ad aderire quali elementi delle filosofie 'pagane' siano operanti nel suo pensiero. Il Cartaginese si dimostra vicino al platonismo contemporaneo nell'invitare i cristiani a 'distaccarsi' e a 'disprezzare' le cose del mondo, e a conformarsi nel loro comportamento in terra al modello divino per prepararsi alla visione del *vero* spettacolo, quello della fine del mondo. Oltre ad una conoscenza del *Didaskalikos* e probabilmente del *De Platone et eius dogmate* rispettivamente dei medioplatonici Albino ed Apuleio, di cui una chiara eco possiamo riscontrare anche nella caratterizzazione di Dio presente nell'*Adversus Hermogenem*, sappiamo che Tertulliano ebbe una conoscenza diretta di alcuni dialoghi di Platone, come il *Fedone*, il *Fedro*, il *Timeo*, e la *Repubblica*, cui sembra riferirsi espressamente in momenti cruciali di alcune sue opere (si pensi, per esempio, oltre che a questi passi, alla descrizione della morte presente nel c. 53 del *De anima*). D'altra parte, ritornando al *programma* presente nel *De spectaculis*, sono chiaramente operanti anche elementi del pensiero stoico. La stessa visione di Dio e degli angeli come *spectatores mundi* (cui dovrebbero assimilarsi progressivamente anche i cristiani), di osservatori imperturbati e conoscitori del Testo del mondo in cui un'umanità si offre ai loro occhi in preda alle passioni (ed al peccato) fino a scomparire nella grande e ineluttabile conflagrazione, riecheggia infatti sia una certa figura di saggio stoico (quello appunto che si ritira dal reale assimilandosi alla divinità: cf. Sen., *S.V.F.* 2.1065), sia la ben nota visione escatologica di questa scuola di pensiero. Oltre a M. Vegetti, *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, Aut Aut, 195-96, 1983, 32 ss., e *L'etica degli antichi*, Roma-Bari 1989, 271 ss. sull'intricato problema del saggio stoico e dei suoi rapporti con il mondo e la divinità, per quanto riguarda più in generale le eredità filosofiche di Tertulliano, vedi R. A. Norris, *God and World in Early Christian Theology*, London 1965, 91 ss.; J.C. Fredouille, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris 1972, 337 ss.; P.L. Donini, *Le scuole l'anima l'impero: la filosofia antica da Antioco a Plotino*, Torino 1982, 249 ss.