

AGOSTINO D'IPPONA (1972) DE ROBERTO ROSSELLINI¹

FRANCISCO SALVADOR VENTURA
Universidad de Granada

Resumen:

Dentro de la etapa en la que el director italiano se dedica a crear una gran enciclopedia audiovisual, dirige su mirada a personajes destacados de la historia del pensamiento científico y filosófico. Entre ellos se encuentra el obispo y filósofo tardoantiguo Agustín de Hipona, por quien siente una singular admiración por vivir en una compleja época de transición y, al mismo tiempo, servir de nexo de conexión entre la Antigüedad y el Medioevo. En medio de las convulsiones políticas y religiosas que vivió, mantuvo siempre una gran serenidad, fruto de sus sólidas convicciones y del convencimiento del poder del diálogo. La factura de la película presenta elementos inequívocos del cine italiano de la época, relacionados con figuras tan significativas como Pasolini o Fellini.

Palabras clave: Agustín de Hipona, Rossellini, Antigüedad Tardía, Cine y Televisión, Enciclopedismo audiovisual.

Title: AUGUSTINE OF HIPPO (1972) BY ROBERTO ROSSELLINI

Abstract:

The movie belongs to a creative period when the Italian director tried to build a great audiovisual encyclopedia and turned his attention to several outstanding figures of the history of scientific and philosophical thought. Among those figures is the bishop and philosopher of Late Antiquity, Augustine of Hippo, whom he feels a special admiration for, not only because Augustine lived in a complex era of transition but also because he can serve as a link between Antiquity and the Middle Ages. In the middle of many political and religious struggles, Augustine maintained always a great serenity as result of his solid convictions and strong belief in the power of dialogue. The making of the movie presents Italian cinema unequivocal characteristics of the period, related with so important figures as Pasolini or Fellini.

Keywords: Augustine of Hippo, Rossellini, Late Antiquity, Cinema and Television, audiovisual encyclopedism.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación *Diversidad cultural, paz y resolución de conflictos en el cristianismo antiguo* (HAR 2009-12679-C02-01), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

EL ENCICLOPEDIISMO AUDIOVISUAL Y SAN AGUSTÍN

La personalidad inquieta del director de cine italiano Roberto Rossellini no le permitió permanecer dentro de las coordenadas del reconocimiento que había cosechado desde los primeros compases de su trayectoria y prosiguió con sus indagaciones y experimentos. Por esa razón, y tras una etapa de crisis creativa, proclamó la muerte del cine, acorralado por las servidumbres desarrolladas como consecuencia de los imperativos del mercado. A sus ansias inveteradas de aproximación a la verdad, sólo le restaba como espacio de desenvolvimiento el todavía joven medio televisivo. La pequeña pantalla ofrecía una amplia ventana para llegar al gran público y, gracias a mantenerse fuera de las exigencias comerciales, se convertía en un vehículo precioso merced al cual aún era posible elaborar discursos que contribuyeran a una mejor formación de los espectadores. De acuerdo con esta convicción, se propuso realizar un ambicioso proyecto orientado a lograr ese fin, mediante la elaboración de una serie de filmes con los que aproximarse al horizonte de la obtención de una especie de *enciclopedismo audiovisual*. Objeto de las filmaciones serían los personajes que, a su juicio, habían sido auténticos referentes dentro de la historia de la humanidad, en particular en los terrenos del pensamiento filosófico y científico. Durante una década se dedicó a sacar adelante toda una sucesión de películas realizadas para la RAI, con resultados concretos marcados por una modesta factura, al mismo tiempo que por una enorme potencialidad didáctica, que presentan el denominador común de intentar abordar también las parcelas más humanas, y quizá menos conocidas, de los grandes personajes elegidos. Los recursos para su realización no fueron muy abundantes, algo que no se convirtió en un contratiempo², sino todo lo contrario, porque un director como Rossellini se desenvolvía con soltura en las antípodas de la grandilocuencia, tan a menudo asociada a las filmaciones históricas, en particular a las ambientadas en el mundo antiguo.

No pudo llevar a cabo todos los proyectos planteados en un principio, por lo que hoy día no tenemos la fortuna de contar con la visión rosselliniana de personajes tan atractivos como Calígula³ y Tomás Moro, o tan influyentes en la realidad histórica de

² A propósito de este particular, su hijo Renzo Rossellini afirma lo siguiente: *Per papà i costi de produzione erano un incubo*. ROSSELLINI, R. y CONTENTI, O.: *Chat room Roberto Rossellini*, Roma, Luca Sossella editore, 2002, p. 121.

³ En el caso de este personaje se cuenta afortunadamente con el guión de la película, que ofrece importante información sobre este proyecto inconcluso.

los últimos tiempos, como Carlos Marx o Mao Tse-Tung. No obstante, en la nómina de los que sí tuvo ocasión de tratar tenemos a filósofos tan influyentes como Sócrates⁴, Agustín de Hipona y Descartes. Esta contribución está dedicada al film dedicado al segundo de ellos, a poner de relieve cuáles son las coordenadas a partir de las que reconstruyó la figura de este filósofo que se convirtió en el principal puntal del cristianismo occidental y que fue la autoridad indiscutida durante la mayor parte del Medievo. La influencia de sus posiciones teóricas no quedaría circunscrita solamente hasta el momento en el que la hegemonía pasó a la obra de Tomás de Aquino, sino que los rastros de su ascendiente se pueden identificar durante las centurias siguientes, incluso hasta la actualidad. A pesar de su gran trascendencia, la proyección de sus reflexiones no es la única cuestión que interesó al director italiano, porque la visión del film deja patente en todo momento la proclividad de Rossellini hacia el retrato de las claves del contexto histórico en el que surgió su figura. Cuando se le preguntó acerca de las razones que explicaban su atracción por el personaje, respondió que sentía fascinación por acercarse a conocer mejor una civilización que se encontraba en vías de desaparición, que estaba muriendo, al mismo tiempo que emergía contemporáneamente otra realidad muy distinta. Tales circunstancias presentan, a juicio de Rossellini, numerosas e importantes similitudes con el momento presente⁵. Y en esa tesitura experimentaba una gran admiración por la fortaleza del personaje y por la coherencia con la que puso en práctica sus ideas. Se trataba de una época, en la que convivieron junto a la religión romana⁶, creencias de gran arraigo popular procedentes de Oriente, como los cultos a Isis y Mitra, y el cada vez más poderoso cristianismo, que vivió por entonces una abierta expansión, tras abandonar la clandestinidad en época del emperador Constantino. Además, tampoco se podría afirmar que el cristianismo

⁴ Acerca de este filósofo griego he tenido ocasión de realizar algunos trabajos como los dos siguientes: “Una Atenas de dimensiones humanas en el *Sócrates* de Rossellini”, en G. CAMARERO et alii, *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Valencia, 2008, pp. 374-384 y “Sócrates. Un retrato didáctico en el *Socrate* (1979) de Rossellini”, *Metakinema. Revista de Cine e Historia* V (2009), www.metakinema.es.

⁵ El director italiano se expresaba en los siguientes términos cuando era preguntado sobre las razones por las que había elegido a este pensador: *Ecco perché ho scelto Sant'Agostino. Perché anche noi ci stiamo avviando alla fine di una civiltà, e mi pare che possa servire molto agli uomini di oggi riflettere su un momento storico in cui, come oggi, si stava preparando un'epoca nuova*. RONDOLINO, G.: *Roberto Rossellini*, Torino, Edizioni UTET, 1989, p. 314.

⁶ Todas las religiones aquí citadas podrían ser calificadas como romanas, al tener presencia durante el Imperio Romano. Sin embargo, el término se refiere a la religión romana clásica, habitualmente citada como pagana, término que prefiero no utilizar por su componente original despectivo.

ofreciera un panorama apaciguado, como resultado de las abundantes interpretaciones (herejías) que se extendieron por doquier, y en ocasiones se confrontaron, a lo largo de los convulsos siglos IV y V. En medio de todo este abigarrado y tormentoso contexto religioso, quedaba encuadrada la figura del obispo norteafricano Agustín, testigo de las controversias planteadas durante su vida y partícipe implicado en primera persona en muchas de ellas. De todo su dilatado periplo vital, sólo es objeto de filmación el último tercio de su vida, que coincide con su vuelta a África, después de haberse convertido al catolicismo bajo los auspicios del obispo Ambrosio de Milán, y su ingreso en una comunidad monástica, de la que poco después salió tras ser elegido para convertirse en el obispo de la ciudad de Hipona.



Proclamación de Agustín como obispo

NEORREALISMO

Cuando se menciona a Rossellini siempre se tiene presente su asociación al gran mérito de la paternidad del neorrealismo, uno de los movimientos más influyentes en la historia de la cinematografía. Sus recetas partieron de presupuestos estéticos en los que se pretendía trasladar a la pantalla la realidad evitando el aparato que se fue generando con la conversión del cine en una industria, transmitiéndolo mediante la vía de la sencillez,

al mismo tiempo que también se quería retratar la realidad en todas sus dimensiones, sin adulteraciones mistificadoras, que extendieran velos sobre las circunstancias más duras. Tras haber ahondado en estos presupuestos durante los primeros años, el director italiano procuró mantenerse siempre dentro de una marcada tendencia a evitar la grandilocuencia filmica y manifestó una simpatía indisimulada hacia las personas de la calle, con las que a menudo contaba en la realización de sus rodajes. Claves pertenecientes a ese *modus operandi* original se encuentran diseminadas a lo largo de la totalidad del film, aunque su objetivo sea diferente al de sus primeras obras y se ajuste al que preside toda esta producción, el de trazar un retrato personal de un personaje histórico.

En la película se puede apreciar la limitación de los medios con los que contó para el rodaje, algo que, por otra parte, no era tan extraño en sus películas y que, haciendo además de la necesidad virtud, se convertía en un aliciente más durante el periodo de filmación. En un primer momento Rossellini había manifestado que tenía previsto llevar a cabo el rodaje en el continente africano, en territorios de la *Argelia natal* de Agustín⁷. Pero con posterioridad se optó por utilizar lugares más cercanos y accesibles dentro de la misma Italia. Los emplazamientos escogidos al final formaban parte de los grandes conjuntos arqueológicos de la época clásica en la región de la Campania: Pompeya, Herculano y Paestum. El pedigrí conferido por corresponder a verdaderos escenarios de cronología antigua contribuía a realzar el aura de autenticidad de un personaje adscrito también a la Antigüedad. Con ello, además, se conseguía abaratar los gastos de producción, puesto que procedieron a filmar la mayor parte de las escenas en espacios abiertos, ya fuera en las calles o ya en el interior de algunos de los recintos de los mencionados conjuntos.

También se puede advertir que un importante número de los individuos que participan en el film no son actores profesionales, algo que recuerda también uno de los recursos más frecuentes del neorrealismo, que devino una de sus señas de identidad. Incluso para la elección de quien había de representar a Agustín a propósito se acudió a un actor apenas conocido, un actor francés de nombre Dary Berkani. Tal apuesta contribuye de nuevo a afianzar los presupuestos rossellinianos, puesto que sorprenden

⁷ GALLAGHER, T.: *The adventures of Roberto Rossellini. His life and films*, Cambridge Mass., Da Capo Press, 1998, p. 631.

en principio los reconocibles rasgos bereberes del actor⁸, acordes con el origen histórico de Agustín, pero claramente disonantes con las claves iconográficas acuñadas por la Historia del Arte durante siglos para representar a uno de los más significados Padres de la Iglesia. A la misma determinación correspondió la elección de otro de los personajes importantes en el film, cuyos rasgos faciales también están relacionados con las poblaciones indígenas norteafricanas, en concreto, el personaje del comerciante Siríaco. En varias ocasiones el mercader visita al obispo hiponense con la intención de emplear en su beneficio la influencia de Agustín sobre la comunidad, de manera que él pudiera conseguir ventajas en sus tratos comerciales. Estaba convencido del atractivo de sus ofertas, puesto que los rendimientos que se derivarían de las gestiones acabarían extendiéndose también finalmente en provecho del propio prelado y de la comunidad que dirigía.

Como opción inicial en las películas de este periodo, Rossellini aspiraba a evitar que se percibiera cualquier impronta suya personal. Cuanto más directa fuera la transmisión del pensamiento de los personajes con los espectadores, más cerca se estaba de los objetivos pretendidos. Los textos ya eran lo suficientemente significativos por sí mismos, para que se introdujera cualquier *maniera* propia del director. En todo caso, la intervención debería mantenerse circunscrita exclusivamente a la necesaria labor de selección de los fragmentos incluidos en el guión. Llegaba incluso a manifestar su rechazo por la forma de proceder de aquellos cineastas que aprovechaban ocasiones similares para intentar demostrar sus cualidades artísticas⁹. La filosofía de su tratamiento del personaje es resumida en el citado texto como la del *mostrare senza dimostrare*, de manera que fueran los propios textos originales quienes, sin mediación, hablaran por sí solos.

⁸ Sobre este particular también opina su hijo Renzo Rossellini en estos términos: *Le facce degli attori o delle comparse sono per un regista come i colori per un pittore ... Perché Dary Berkani nel ruolo di San'Agostino? Semplice! Basta enunciare il nome Agostino d'Ippona. Dov'è Ippona, l'attuale Annaba, se non tra Costantina e Skida? In Algeria. Papà cercò una faccia da Cadilo nordafricano e Dary Berkani è un attore francese figlio di algerini*. ROSSELLINI, R. y CONTENTI, O.: *Op. Cit.*, p. 121.

⁹ Así se expresa, de nuevo, su hijo sobre el particular: *Il suo rigore nel cercare di mostrare senza dimostrare lo induceva a mantenersi, nella rappresentazione, scarno, freddo. Soprattutto non voleva farsi l'artista. Odiava coloro che vi si atteggiavano. Nel suo lavoro, esente da ogni artificio di maniera, si limitava a trasmettere, per bocca dei suoi personaggi, ciò che gli autori avevano espresso nei loro testi*. ROSSELLINI, R. y CONTENTI, O.: *Op. Cit.*, p. 122.



Actores que representan a Siríaco y Agustín

ESTETICISMO

La manera en la que se manifiesta en la pantalla esa modestia de los recursos empleados en la filmación de la película hace pensar, en numerosas ocasiones, en fórmulas que fueron puestas en práctica por uno de los grandes maestros del cine italiano y contemporáneo de Rossellini, Pier Paolo Pasolini, en concreto en el apartado referido a sus conocidos presupuestos teórico-estéticos del *cinema di poesia*¹⁰. En una estética de inspiración pasoliniana pueden resultar armónicamente asociados una reconocible simplicidad de medios con la erudición de la filmación en lugares de alta calidad histórico-artística. Por esa razón, el hecho de acudir a los conjuntos arqueológicos no obedece solamente a imperativos de orden económico, sino que en ello se puede entrever también ese gusto tan particular de filmes como *Medea*¹¹. Por ello se rueda en lugares con un alto valor artístico, que en modo alguno es imprescindible identificar con los lugares originales, sino que son susceptibles de ser puestos en relación con los

¹⁰ PASOLINI, P.P.: “Il *cinema di poesia*”, en *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti libri, 2000, pp. 167-188.

¹¹ A ella se refiere Rossellini en una entrevista, cuando alaba la función didáctica del film: ... *però nell'ultimo film di Pasolini, Medea, tutta la prima parte, quella sulla cultura barbara, è molto didattica*. APRÀ, A.: *Roberto Rossellini. Il mio metodo, scritti e interviste*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 376.

deseados merced al concurso de recursos simbólicos de variada índole. En el caso de esta película la vinculación se establecería a partir de la matriz ofrecida por el tiempo, los siglos de la Antigüedad, si bien entendiendo lo temporal *sensu lato*. Y al final, el resultado de la combinación de ambos componentes, austeridad de la factura y erudición de las localizaciones, no hace sino contribuir a poner en evidencia, a subrayar las ambiciones didácticas del film.

De hecho, entre los lugares elegidos para la filmación¹² y aquellos en los que se desarrolló la última etapa de la vida de Agustín, además de la distancia geográfica, media una importante diferencia cronológica, superior cuando menos a los tres siglos en el caso de Pompeya y Herculano, y considerablemente mayor aún en el del conjunto de Paestum. Un significativo grupo de localizaciones se corresponde con la filmación en el interior de los espacios religiosos. Ahora la diferencia temporal parece menor, si bien no se ha perdido el vector de la lejanía geográfica, puesto que las escogidas son iglesias paleocristianas que no están situadas dentro del ámbito norteafricano, entre otras razones porque en esa vertiente del Mediterráneo no se han conservado. Los emplazamientos corresponden a la misma ciudad de Roma y a la localidad de Nepi, en la vecina provincia de Viterbo.

Desde los primeros pasos tímidos de la cinematografía se ha acudido con frecuencia a un recurso compositivo, cuya raíz se halla en el ámbito de la pintura. No es extraño encontrar, y sobre todo en las películas que tienen que ver con la historia, imitaciones de composiciones pictóricas para construir tal o cual escena. Se trata de los conocidos como *tableaux vivants*, que contribuyen a elaborar secuencias reconocibles en los cuadros, cuando no directamente reproducidas. En algún momento de la película se observa el empleo de esta técnica, si bien no se trata de la imitación en esta ocasión de una obra concreta. En todo caso, la larga secuencia en la que se recrea el interior de las termas, que se cuenta entre las más cuidadas del film, responde a este tipo de factura. En ella el director presenta a algunos personajes mientras intercambian plácidamente sus impresiones sobre la complicada situación por la que atraviesa el Imperio. El motivo de sus reflexiones gira en torno a la responsabilidad de los cristianos en la comprometida situación por la que estaba pasando el Imperio durante esos momentos.

¹² La relación de los lugares elegidos para la filmación aparece referida en MICHELONE, G.: *Invito al cinema di Rossellini*, Milano, Mursia Editore, 1996, p. 136.

Los esquemas compositivos están apreciablemente emparentados con la escenografía empleada en la elaboración de las pinturas históricas.



Tableau vivant de unas termas

EXTRAÑAMIENTO

La impresión que transmite con más claridad la película es una suerte de sensación de lejanía, de resonancia de un mundo que se quiere muy distanciado en el tiempo, que ha llevado a algunos a calificarla como un film sin la capacidad de impacto necesaria para llegar a un amplio público. Se le critica que su pretensión didáctica no debe traer aparejado necesariamente el aburrimiento¹³. Pero no se trata de un descuido o de una torpeza, sino de un efecto pretendido. Para su mejor comprensión habría que dirigir la mirada hacia un concepto empleado en una filmación muy cercana en el tiempo. A la memoria viene rápidamente la pretensión de extrañamiento que preside una de las más personales reconstrucciones del mundo antiguo, la correspondiente a la versión que en

¹³ *Rossellini, fedele ai suoi principi estetici, non ha ritenuto ancora una volta che un film didattico per essere attendibile e quindi educativo ed istruttivo debba per forza essere noioso. A nostro avviso i film di tale genere potranno forse essere in qualche caso difficili, non adatti a tutti, ma noiosi mai.* MARALDI, A. (a cura di): *Roberto Rossellini, televisione e storia*, Cesena, *Quaderni del Centro Cinema* 20 (1990), p. 48.

1969 realizó Fellini sobre la novela de Petronio. El *Fellini-Satyricon* fue un hito dentro del cine italiano, en particular, y en las realizaciones sobre el mundo antiguo en el cine, en general, que, a mi juicio, influyó con claridad en la elaboración de esta película de Rossellini. Fellini pretendía conscientemente marcar distancias con un mundo que, aunque es sentido como cercano por los referentes clásicos presentes en nuestra cultura occidental contemporánea, no deja de ser algo profundamente distinto, ajeno, irrecuperable, un mundo a cuyos pobladores califica de auténticos marcianos en comparación con nosotros¹⁴.

Paradójicamente, las distancias se establecen con recursos que al mismo tiempo intentan situar al espectador en contacto directo con la obra de Agustín. Una parte considerable de las intervenciones de Agustín han sido extraídas de algunas de sus obras más significativas, como *Las Confesiones* y *La ciudad de Dios*. Así pues, la idea de elaborar el guión según parámetros de comunicación alejados de los habituales para el público actual, consigue ese efecto contradictorio de aproximación sin mediaciones a los textos agustinianos, mientras está estableciendo una nítida línea de separación ante el personaje. Al mismo tiempo también se consigue el efecto de compenetración de la palabra con la imagen, que, unida a la austeridad de medios ya mencionada, incrementa la potencialidad didáctica de los contenidos. El pensamiento agustiniano queda ilustrado a través de las palabras y de las imágenes. Incluso podría trazarse una diferencia de esta película con el resto de las biografías realizadas por Rossellini, presididas por un interés de presentar la faceta más personal del sujeto, porque en esta ocasión está más interesado en hacer emerger en la pantalla las ideas del personaje que sus circunstancias existenciales¹⁵.

Cierta atmósfera de irrealidad recorre toda la película de principio a fin, impresión que se acrecienta con una ambientación en la que los espacios poco luminosos están bastante presentes y una luz oscura se filtra a lo largo de la mayor parte de la película. La lluvia frecuente contribuye también a subrayar esa permanente atmósfera marcada por un rodaje realizado en pleno periodo invernal. La lluvia, la oscuridad, el frío, no hacen sino acentuar la citada sensación de estar en un mundo lejano del real. El hecho de que se ruede en medio de restos arqueológicos contribuye a

¹⁴ Esta valoración es ampliamente expuesta en ZANELLI, D.: *Fellini Satyricon di Federico Fellini*, Bologna, Cappelli Editore, 1969, pp. 40-44.

¹⁵ En estos términos es valorada la película en MICHELONE, G.: *Op. Cit.*, pp. 134-135.

enfaticar esa impresión de extrañamiento, al estar filmada gran parte de las escenas exteriores teniendo como fondo construcciones que, pese a estar bastante bien conservadas, se presentan incompletas, en ruinas. Se da también la circunstancia de que se utiliza una especie de paneles pintados en algunas secuencias, con la intención de disfrazar esta falta de continuidad de los edificios y simular una imagen de paisaje urbano inexistente.

El concurso de la banda sonora colabora también en la creación de esa sensación de irrealidad. El ritmo pausado del film, con cadencias lentas y la presencia de periodos de silencio, junto con el empleo frecuente de una percusión con resonancias repetitivas afianzan el efecto extrañante. Incluso podría decirse que algunos de los sonidos con los que se intenta recrear el ambiente exterior de la ciudad responden a mecanismos un tanto *naïves*, tanto en su factura como en su posterior utilización. Se reconocen sin dificultad los llantos de los niños y los sonidos emitidos por algunos animales. Sin embargo, el que llama quizá más la atención es el empleado para reconstruir las resonancias de la multitud asistiendo a algún espectáculo celebrado en los lugares de diversión pública. El motivo escogido para reproducirlo está tomado del ambiente alborotado de las corridas de toros hispanas, ya que se alcanza a reconocer sin dificultad cómo se intercalan de vez en cuando entre el clamor generado por las masas, algún que otro inconfundible *olé*.



Secuencia filmada en una calle de Pompeya

AGUSTÍN SEGÚN ROSSELLINI

Con la suma de todos estos recursos, Rossellini sólo está interesado en reconstruir la imagen de Agustín en el último tercio de su periplo vital, desde que volvió a África tras su conversión al cristianismo. Es entonces cuando comenzó la mayor fertilidad en el sentido filosófico del término, al mismo tiempo que se inician los tiempos en los que su compromiso con el catolicismo fue más evidente, algo que rápidamente se culminó con el acceso a la sede episcopal de Hipona. Aunque no abandonaría en ningún momento su dimensión reflexiva, la faceta práctica iría adquiriendo un protagonismo cada vez más destacable. Sus actividades estuvieron siempre presididas por su ansia de coherencia, de llevar a la praxis todo lo que en teoría defendía, una teoría que tenía el sólido fundamento de la previa especulación teórica¹⁶. Las oportunidades para variar el rumbo de sus posturas se presentaron una y otra vez, como prueban dos ocasiones que están recogidas en la película: las propuestas económicamente beneficiosas del comerciante Siríaco, quien pedía la intervención de Agustín en un asunto que le favorecería a cambio de premiar generosamente su mediación; y la renuncia a asumir una herencia favorable a su iglesia, por el hecho de haber procedido el difunto de una manera injusta para uno de sus descendientes. Sin embargo, en la película se presenta en todo momento al obispo hiponense como un punto de referencia firme en una época de numerosas incertidumbres de todo tipo: políticas, sociales, morales, fronterizas e incluso religiosas. A juicio de Rossellini, la figura de Agustín en medio de la vorágine de su tiempo muestra cómo ni siquiera en los periodos más agudos de las crisis se ha de perder la confianza *nell'intelligenza dell'uomo, nella sua saggezza e coerenza*¹⁷. A pesar de las dificultades que comportaba el hecho de vivir en unos momentos tan complejos, la solidez de la figura de Agustín permaneció incontrovertible ante sus contemporáneos. Su fortaleza radicaba en la seguridad de sus creencias que eran puestas en práctica siguiendo dos líneas de actuación claras. De un lado, abogaba continuamente por el desarrollo del diálogo como única vía de solución de los problemas, dentro de un mundo en el que el conflicto hacía acto de presencia en incontables frentes, incluido el propio de la religión. De otro, ante las urgencias que se iban presentando día a día optaba siempre por la práctica de la caridad, actitud de generosidad que el director

¹⁶ *Pensare-agire in quanto Agostino partì dalla pura speculazione per delineare un ordine di vita necessario in un periodo di caos.* MARALDI, A.: *Op. Cit.*, p. 47.

¹⁷ MARALDI, A.: *Op. Cit.*, p. 47.

italiano está muy interesado en subrayar en varias secuencias de la película. Todo este perfil de Agustín es ofrecido desde una posición no beligerante en relación con el mundo antiguo. Habría sido lo más fácil articular un discurso en el que el pensador manifestara sus diferencias con un mundo clásico que se batía en retirada frente al empuje imparable de la nueva religión. Más bien el contrario, Agustín es presentado en todo momento como un continuador de la tradición romana. A ella se remite constantemente, citando a algunos de sus más destacados representantes, como Cicerón o Salustio, y mencionando por ejemplo a la *uirtus* tradicional como la responsable del brillante pasado romano. En tiempos en los que, además de hacia los germanos, los dedos acusadores que buscaban a los causantes de la ruina del Imperio apuntaban hacia los cristianos, Agustín de Hipona señaló sin dudar hacia el abandono de las virtudes y enseñanzas tradicionales romanas como los motivos de la situación existente.

Por todo lo expuesto, se podría decir que Agustín es presentado por Rossellini como el campeón de la coherencia entre teoría y práctica. Sin embargo, pretendió llegar más lejos cuando lo concibió como un elemento de continuidad fundamental en la transformación de un universo que, lejos de estar en proceso de desmoronamiento como consecuencia de la debacle invasora procedente del exterior, estaba experimentando una profunda transformación. La nueva religión cristiana estaría, a su juicio, procediendo a construir un nuevo mundo, pero lo hacía también sobre las bases olvidadas que otrora habían dado lugar al antiguo esplendor de Roma.