

Sintesi 2004-2005

Home

Su

MARCELLO MARIN

CIPRIANI-
CASOLARO

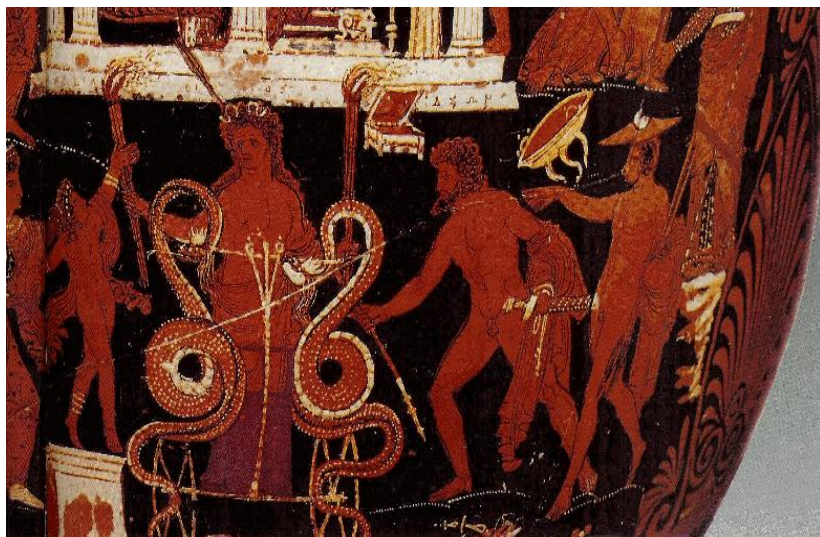
PAOLO FEDELI

Giovanni Cipriani e Pino Casolaro

La *Medea* di Seneca: dal testo alla scena

a cura di Francesca Poretti

Riuscire a stupire trattando di un argomento così noto e indagato della letteratura latina antica non è cosa semplice; eppure è quanto hanno sicuramente fatto qualche sera fa, nella Biblioteca Comunale (Palazzo della Cultura) di Taranto, il prof. Giovanni Cipriani, docente di Lingua e Letteratura Latina presso l'Università di Foggia, e il regista-attore Pino Casolaro, direttore dell'Officina Teatrale di Foggia, con una originale *performance* realizzata a due voci, o, per meglio dire, su due registri.



Infatti, non si è trattato di una semplice conferenza sul tema di Medea: al filologo latinista si è alternato l'attore-regista Pino Casolaro, in un'operazione a prima vista difficile, per non dire impossibile: tradurre un testo latino (la tragedia di Seneca) – giudicato da una lunga tradizione di studi non rappresentabile - in una dimensione comunicativa tutta speciale, quale è quella teatrale e, quindi, portarlo sulla scena.

"La traduzione, per esatta che sia, non è traduzione, perché l'autore non è più quello e non produce il medesimo effetto dell'originale" – scriveva G. Leopardi, in una lettera a M.me de Staël del 18/7/1816; lo stesso, nel *Preambolo* alla traduzione del II libro dell'Eneide virgiliana, affermava che non si può tradurre un poeta, meno che mai Virgilio, e meno che mai il II libro dell'Eneide, senza essere un poeta, in quanto solo chi è poeta potrà non essere un semplice traduttore, ma trasferire in un'altra lingua emozioni, sentimenti e quant'altro l'autore avrà voluto esprimere.

Confortato dalle parole di Leopardi, nell'accingersi a tradurre la tragedia senecana di cui si tratta, il prof. Cipriani, convinto che per osservare la fedeltà al testo, bisogna soprattutto rispettare la retorica, *non la grammatica*, ha cercato di non tradire l'autore antico, servendosi, perciò, di aggettivi formulari, asindetici, elementi connotativi, dando largo spazio alle interrogative retoriche,

alle antitesi, ai giochi di parola, tentando di "visualizzare" ogni riferimento astratto come percezione concreta. La sua traduzione è stata fatta, dunque, per la messa in scena della "*Medea*" senecana.

Come ha, poi, spiegato Pino Casolaro, dalla sua ottica di regista e attore, l'operazione è consistita in una traduzione del testo della *Medea* di Seneca, non solo *inter-linguistica*, ma *inter-semantica*, l'unica capace di trasferire il testo non da una lingua all'altra, ma dal linguaggio letterario della pagina scritta al linguaggio teatrale dell'azione scenica. Alla fine del lavoro, entrambi, sia il docente che il regista, si sono resi conto che Seneca è, forse, uno degli autori più capaci di scrivere in forma adatta alla *performance* scenica, altro che autore di testi fatti solo per essere letti! Come ha dimostrato il regista-attore, alcuni testi narrativi sono davvero inadatti a trasformarsi in testi teatrali, per mancanza di accorgimenti necessari, invece, sulla scena. Diversamente da quel che una narrazione esprime con le parole, il teatro ha bisogno di una "concretezza", una "visibilità", anche per significare emozioni, pensieri, altrimenti incomprensibili. Mettere in scena, per es., il senso dell'ineluttabilità della scelta di Medea, quando ha preso la decisione di uccidere i figli per vendicarsi di Giasone che l'ha perfidamente tradita, è stato difficile, finché l'attore-regista, influenzato da una notizia di cronaca apparsa sul *Corriere della Sera* (l'annegamento, nel mese di febbraio dell'anno in corso, di un gruppo di emigrati cinesi nel Mar d'Irlanda) non ha pensato all'effetto della marea che si alza e si abbassa e, nell'onda di ritorno, travolge tutto e tutti... l'immagine di una donna che corre inseguita dall'onda della marea è sembrata adatta a rappresentare Medea travolta dalla sua decisione irrevocabile, senza scampo, destinata a dannare se stessa con la morte dei figli. Ma, come realizzare in teatro questo evento? A questo punto Pino Casolaro, seguito da un'attenzione piena di ammirazione da parte del pubblico, ha preso in mano una "*tammorra*" irachena, regalo di un amico, e, sfiorandola con le mani, ha prodotto il rumore del mare; ha messo, poi, in essa dei pallini che si usano per la caccia e l'ha fatta girare tra le mani, e il rumore che ne è venuto fuori è stato, appunto, quello della marea che si alza e si abbassa, del mare che insegue chi corre sulla battigia, e lo travolge inesorabilmente. Tale rumore, ottenuto mettendo insieme due elementi contrastanti, la "*tammorra*", simbolo di festa, di gioia, e i pallini, simbolo di morte, esprimeva bene, a suo parere, la tragicità della sorte di Medea.



Una intelligente riscrittura del destino esistenziale del personaggio mitologico di Medea si deve, secondo il prof. Cipriani, ad Ovidio, che non fu un drammaturgo, come Euripide e Seneca; nella XII lettera delle sue *Heroides* (quella di Medea a Giasone), infatti, il poeta di Sulmona descrive una Medea che oscilla tra la dimensione elegiaca, provvisoria, e quella drammatica, costituzionale, tanto che alla fine si toglie i panni della donna innamorata, subordinata all'uomo, per indossare quelli dell'eroina tragica che noi conosciamo attraverso il mito. Se Medea fosse stata un personaggio elegiaco fino in fondo, avrebbe agito diversamente, avrebbe cercato di riconquistare il proprio uomo, supplicandolo, magari minacciando di suicidarsi, *per amore si sarebbe uccisa, non avrebbe ucciso*. E come non è del tutto tragica, così la Medea di Ovidio si allontana dal *cliché* della donna dei poeti elegiaci (Catullo e i poeti augustei), capricciosa, perfida, ingannatrice, per tornare ad essere, anche se momentaneamente, vittima della passione d'amore. In realtà è solo apparenza, perché la delusione simulata da Medea per il comportamento di Giasone, ingrato nei confronti di tutti i benefici ricevuti da lei, non è che un velo di ipocrisia che le serve per mascherare le sue vere intenzioni omicide.

Ovidio, quindi, pur muovendosi nell'ambito dell'elegia, riserva a Medea la possibilità di tornare ad essere la vera Medea, quella del paradigma mitico, e ci riesce usando tecniche affini a quelle drammaturgiche, che saranno poi pienamente sfruttate da Seneca. Al relatore è sembrata di rara efficacia drammatica la scena epitalamica dell'epistola XII, inesistente in Euripide, quindi, pura invenzione di Ovidio, che si ritrova nell'*a parte* di Medea nella tragedia senecana. In essa la protagonista della lettera ovidiana è dolorosamente stupita dal canto nuziale che le colpisce le orecchie e stenta a credere che Giasone le stia facendo tutto questo male, in cambio dei benefici da lei ricevuti. La trovata geniale di Ovidio è nella drammatizzazione della scena, con la servitù che nasconde le lagrime e non osa dire alla padrona quel che sta accadendo, e il più piccolo dei figli di Medea che si ferma sulla porta e invita la madre a vedere Giasone, il padre, in testa al corteo, nelle sue vesti dorate: tutto ciò strazia il cuore di Medea che vorrebbe correre a strappare il marito alla sua nuova sposa, ma si trattiene, perché ormai è il tempo della vendetta, e niente la fermerà. Anche la protagonista della tragedia senecana impallidisce, trascolora alle note del canto nuziale, ma nel suo *a parte*, dopo lo stupore, subito Medea recrimina sulla perfidia e l'ingratitudine di Giasone, che non può lasciare impunte, anzi, benché si senta trascinata in mille direzioni dalla mente sconvolta, tuttavia, deve mettere in atto la sua vendetta, facendosi consigliare dai suoi stessi misfatti, e facendo in modo che mai Giasone si dimentichi di lei.

Dopo l'analisi approfondita del prof. Cipriani, l'attore Casolaro, recitando i passi di Ovidio e di Seneca ampiamente esaminati, dà "magicamente" vita ad una Medea dalla voce *ambigua, doppia, dolce e amara, tenera e spietata, supplichevole e orgogliosa, femminile e virile*, una donna che dallo stupore passa alla delusione, alla folle rabbia per il tradimento subito, infine, al pensiero dominante, quello della vendetta, una donna che da debole e sottomessa torna ad essere il simbolo della femminilità selvaggia e passionale, *ferox invictaque*. Al termine il pubblico, quasi in attesa di altre parole conclusive, rimane ancora un minuto in silenzio, prima di esplodere in un lungo e fragoroso applauso, su cui cala l'immaginario sipario.

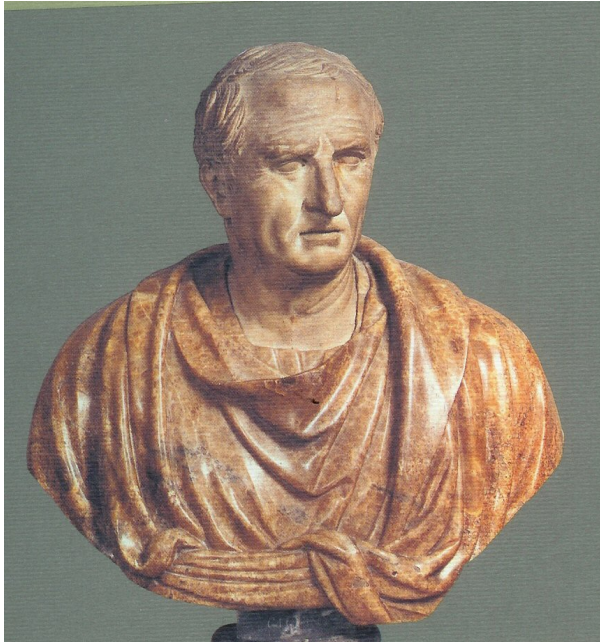
Paolo FEDELI, Da Cicerone a Gadda, passando per Seneca e Petrarca

a cura di Francesca Poretti

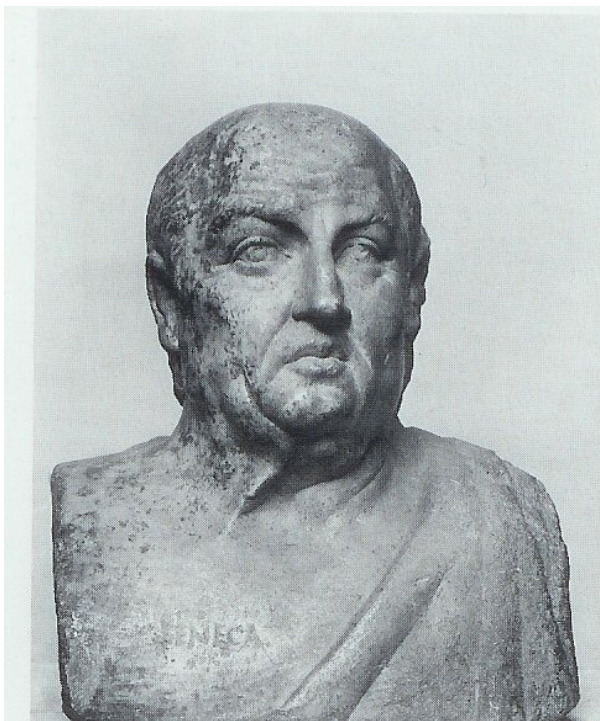
«***Dialogo tra e con gli antichi***»: così intitolerei la conferenza piacevolissima, oltreché interessante e dotta, che il prof. Paolo FEDELI, docente di Letteratura Latina presso l'Ateneo barese ha tenuto, su invito della delegazione tarantina dell'AICC, nella affollatissima sala del Museo Nazionale Archeologico di Taranto.

Il tema che ha collegato i vari autori, antichi e moderni, è stato quello dello stile, o, più spesso, del rapporto tra scelte stilistiche e vita, analizzato attraverso i giudizi espressi, attraverso i secoli, su Seneca, i più grandi scrittori della latinità, l'uno dell'età della repubblica, nonché della prosa oratoria, l'altro del I secolo dell'Impero, nonché della prosa filosofica.

Il primo – forse, tra gli antichi, l'unico - ad esprimere giudizi negativi su Cicerone, sia riguardo alla vita che allo stile, fu Seneca, che, per quanto più interessato al contenuto che alla forma, quando viene a parlare del suo predecessore, mostra interesse solo per gli aspetti formali e non per il contenuto delle sue opere.



Nel *De brevitae vitae*, descrivendo i momenti salienti della biografia di Cicerone, Seneca lo ritrae come un naufrago in balia delle onde in "un metaforico mare tempestoso", che dopo essersi tanto battuto per salvare lo Stato, lo vede infine colare a picco, e sé stesso insieme; ne commiserà l'incapacità di mantenersi calmo nella buona come nell'avversa fortuna, le autocelebrazioni del consolato (avrebbe dovuto maledirlo, in quanto causa della sua rovina); ricorda come l'Arpinate, in una *Epistula ad Atticum* (quella indirizzatagli dopo la battaglia di Farsalo) si era definito *semiliber*, condizione cui il filosofo cordovano facilmente contrappone quella di libertà del *sapiens*; infine, prende, nella *Consolatio ad Marciam*, la morte di Cicerone come *exemplum* al contrario, per affermare il principio che talora la morte giunge tardi, mentre bisognerebbe morire al momento giusto: se Cicerone fosse morto quando salvò lo Stato da Catilina, sarebbe stato meglio, perché così non avrebbe assistito al crollo dello Stato.



Seneca ha un gran coraggio ad esprimere questi giudizi, perché Cicerone non solo era diventato, dopo la morte, modello indiscusso di stile oratorio nelle scuole di declamazione, ma continuava ad essere esaltato dalla classe aristocratica, di cui faceva parte Seneca, per il suo nobile atteggiamento di fronte alla morte; per questo motivo, anche se non ne condivide né la condotta politica né le scelte stilistiche, tuttavia, non può esimersi, almeno per lo stile, dall'elogiarlo.

Dello stile ciceroniano Seneca viene a parlare soprattutto nelle *Epistulae ad Lucilium*:

- nell'epistola 40 Seneca, affermando che l'oratore non deve affrettarsi troppo né usare più parole di quante se ne possano leggere, è chiaro che considera modello Cicerone - infatti, dice che con lui *l'eloquentia Romana exiuit* (diede un balzo in avanti) - ma l'elogio è solo iniziale, perché, poi, continuando aggiunge *gradarius fuit* (fu dall'andatura lenta), dove usa un termine, *gradarius*, riferito, nella

testimonianza dei grammatici latini, non ad un uomo, bensì ad un cavallo, che va al passo, e questo non sembra poi un gran complimento per un oratore della statura di Cicerone!

- nell'epistola 108, la critica a Cicerone è implicita, in quanto, attraverso i diversi punti di vista di un filosofo, un filologo e un grammatico, Seneca ribadisce che i filosofi vanno letti per ciò che scrivono, per i precetti e le sentenze utili al vivere quotidiano, non per come scrivono, per cui è inutile cercare in loro neologismi, arcaismi, metafore o altre forme stilistiche;

- nell'ep. 114 Cicerone viene criticato perché il suo periodare è tra i *genera quibus peccatur* (Seneca critica sia il periodare fratto e duro, sia quello eccessivamente fluido e scorrevole), poiché la sua frase sembra "lenta nello svolgimento, scorre placida come un fiume, in dolce pendio, ed è caratterizzata da una certa qual monotonia nella riproposizione delle stesse clausole". In questa lunga epistola il filosofo si era soffermato sulle cause della decadenza dell'eloquenza, facendole risalire alla corruzione dei costumi – come esempio di questo legame necessario tra stile e vita aveva preso Mecenate, il cui linguaggio era *mollis* come il suo portamento (frequente questo ritratto di Mecenate come di un intellettuale effeminato), la straordinaria ricercatezza del suo stile era testimonianza di un animo incline alla mollezza e privo del senso della misura; Seneca polemizza aspramente sia contro chi introduce neologismi che contro chi pretende di far rivivere arcaismi, o impiega ardite metafore, audaci ellissi, perché in ogni caso si tratta di un'*oratio corrupta*, che è indizio di una deviazione dai retti costumi.

- nell'ep. 115 il filosofo se la prende con chi, come Cicerone, si preoccupa più di *come (quemadmodum)* scrivere che di *cosa (quid)* scrivere, più della forma che del contenuto, dimenticando, nella ricerca di periodi "acconciati, imbellettati e artificiosamente elaborati", che lo stile deve essere espressione dell'anima, *cultus animi* ("acconciatura dell'anima") che si deve conformare alla virtù. D'altra parte, Cicerone e Seneca sono agli antipodi riguardo al modo di considerare l'oratore e il filosofo e, di conseguenza, i loro stili: per l'uno, si tratta solo di diversità, per l'altro, la prosa filosofica è nettamente superiore a quella oratoria, in quanto questa è fine a se stessa, mentre quella influisce sull'animo del lettore aiutandolo a migliorarsi. Certo, chi legge Seneca fa fatica a pensare che egli fosse solo attento al contenuto e non alla forma: il suo stile mostra i chiari segni di una intensa elaborazione (su questo argomento, superbe risultano le pagine di Alfonso Traina sullo "stile drammatico" di Seneca), altro che essere *inlaboratus et facilis* ("privo di elaborazione e semplice), come afferma lui stesso!

Di fronte alle critiche mosse da Seneca a Cicerone, ben più numerose e aspre furono, tra gli antichi, quelle dirette a Seneca.

Infatti, le scelte stilistiche di Seneca, in aperta rottura con quelle di Cicerone (basti pensare al suo stile paratattico, con la continua frantumazione del corso logico del pensiero, le *minutissimae sententiae*,

contrapposto al periodare complesso, basato sulla ipotassi, di Cicerone), incontrarono le dure reazioni, prima, del ciceroniano Quintiliano, poi, degli arcaisti, tra cui Gellio.

Per Quintiliano, è Cicerone il modello di prosa latina pari ai grandi oratori greci, all'altezza di Demostene, anzi, a lui superiore nell'arguzia e nella capacità di suscitare compassione nell'uditorio ed anche perché al "vigore" di Demostene ha saputo aggiungere la "abbondanza" di Platone e la "piacevolezza" di Isocrate. Cicerone ha raggiunto la sua grandezza non solo con lo studio, ma anche grazie alla fecondità del suo talento inesauribile. Dopo l'elogio di Cicerone, Quintiliano passa a Seneca, e dapprima ci tiene a precisare che non è vero che ce l'ha con lui senza motivo, anzi, la sua critica nasce da una preoccupazione di natura pedagogica, in quanto Seneca era molto amato dai giovani, nelle cui mani circolavano i suoi libri, ed era amato proprio per i suoi difetti, anche se non era imitato da loro (*amabant magis quam imitabantur*), al contrario di Cicerone, ritenuto da tutti maestro di stile. Secondo Quintiliano, lo stile di Seneca è per lo più corrotto e pericolosissimo, tale che non può rappresentare un modello, anche se ci sono nelle sue opere molte sentenze brillanti, molti argomenti degni di lettura; in lui, conclude Quintiliano, c'è *ingenium*, ma non stile.

Dopo Quintiliano, sono gli arcaisti, Gellio in particolare, a sferrare duri attacchi allo stile di Seneca. Gellio, critico severo ed impietoso, rimprovera Seneca non solo per il suo stile pedestre, ma anche per gli attacchi ingiustificati a Cicerone; arriva anche a negargli dottrina e profondità di pensiero, schierandosi con quelli che lo giudicano "scrittore assai poco significativo", per i suoi concetti espressi con "un'enfasi inopportuna e vuota oppure con una sottigliezza frivola e quasi beffarda". Gellio è il portavoce dell'arcaismo che bolla *tout court* lo stile di Seneca ritenuto troppo moderno; a Seneca Gellio rimprovera anche di aver censurato alcuni versi di Ennio (autore arcaico), che invece Cicerone aveva elogiato; lo definisce addirittura *homo ineptus*, "incapace", per cui è l'autore che, secondo Gellio, meno dovrebbe andare per le mani dei giovani.

Dopo molti secoli, per Francesco Petrarca è ancora Cicerone il modello filosofico e stilistico, *latine eloquentie lumen ac fons*, "luce e fonte dell'eloquenza latina"; anzi, addirittura, per l'autore del Trecento Cicerone finisce col diventare un cristiano *ante litteram* (per la formazione di S. Agostino fu importante la lettura dell'*Hortensius*). Dopo la scoperta dell'Epistolario ciceroniano (nel 1345, nella Biblioteca della Cattedrale di Verona), Petrarca concepì di scrivere un epistolario, che non a caso intitolò *Le Familiari*, modellato su quello di Cicerone (in contrasto con quanto pensava Seneca, per il quale l'epistolario deve essere mezzo per condurre alla verità, non fonte di informazioni), in cui incluse anche lettere ideali a Cicerone e a Seneca. In una lettera a Cicerone lo rimprovera per aver preferito gettarsi nella mischia, anziché ritirarsi nell'ozio, andando così incontro ad una morte indegna di un filosofo: era stato capace di discettare sulla *virtus*, ma per sé stesso non ne aveva fatto buon uso. In una lettera successiva, sempre destinata a Cicerone, quasi preoccupato che egli possa essersi offeso della critica, lo elogia in uno stile pari al suo, per il suo *ingenium* e soprattutto per il suo stile. Ancor più stridente è il contrasto con l'epistola a Seneca, che Petrarca rimprovera soprattutto di essersi fatto

pedagogo di quel *princeps crudelissimus*, cioè, Nerone, anche se la sua critica si basa sulla lettura di una tragedia, l'*Octavia*, che nessuno più considera autentica.

Dopo molti altri secoli, torna a parlare di Cicerone Carlo Emilio Gadda, di cui vengono prese in considerazione due opere, la *Meditazione Milanese* - testo indispensabile per comprendere le istanze teoretiche di questo scrittore eccezionale - e il racconto *San Giorgio in casa Brocchi*, inserito nella raccolta degli *Accoppiamenti giudiziosi* - racconto assai spiritoso in cui un tale prof. Frugoni cerca di insegnare ad uno svogliato studente, Gigi dei conti Brocchi, la grande etica della latinità trasmessaci dal *De officiis* ciceroniano. Orbene, in entrambi i testi, Gadda gratifica Cicerone dell'"inglorioso epiteto di *gallina*", ma, come acutamente spiega il relatore, non intende offenderlo, in quanto l'autore antico è "gallina" perché dispensa ad ogni piè sospinto precetti filosofici, è pieno di idee morali, ma è "uomo colto, interessante sempre e meraviglioso *deformatore* del pensiero e della prosa, re dell'anacoluto, monarca di superbi legamenti", cioè, in sostanza, maestro suo (Gadda usa anche per il suo stile la parola *deformatore*) e di quanti artisti della parola mostrano deformazioni semantiche, sintattiche, morfologiche: altro che giudizio negativo, dunque! Cicerone – conclude argutamente Fedeli - sarà stato per Gadda una "gallina", ma una gallina straordinaria.

MARCELLO MARIN, *I classici manipolati: pagani e cristiani di fronte al sacco di Roma (410 d. C.)*

a cura di Francesca Poretti

La conferenza del prof. Marcello Marin, docente di Letteratura Latina Cristiana presso l'Università degli Studi di Foggia, ha esaminato, più che il tema della manipolazione degli autori classici, quello della loro utilizzazione da parte della letteratura latina cristiana, proprio al fine di inverare maggiormente le proprie tesi, attraverso le parole di scrittori pagani fortemente accreditati.

Il punto di partenza è l'evento epocale del sacco di Roma compiuto nel 410 ad opera di Alarico, re dei Visigoti; grande è lo sgomento tra i cristiani, perché esso si verifica proprio nel periodo in cui la devozione cristiana si è ormai ampiamente estesa (dopo l'editto di Milano nel 313 e quello di Teodosio nel 395, il Cristianesimo è ormai diventato la religione ufficiale di Stato): come mai proprio adesso Dio ha permesso il saccheggio e la rovina di Roma?

Gli autori classici (Sallustio, Cicerone, Virgilio, soprattutto) vengono letti e riletto, da autori pagani, come Macrobio e Simmaco, rappresentanti di un neo-umanesimo, ma anche da autori cristiani, Agostino, *in primis*, e, mentre i primi li interpretano a favore della paganism, Agostino utilizza spesso gli stessi passi per confutare la pretesa importanza del culto idolatrico e monoteistico nella grandezza e potenza di Roma. Agostino è sempre piuttosto reticente nel nominare gli autori classici, parla di *auctores ipsorum, poeta ipsorum, illorum litteram*, contrapposti a *auctores nostri*, che sono invece gli autori cristiani. E' facile, però, individuare l'autore classico a cui si riferisce.

Quando Roma viene saccheggiata dai barbari, è facile per i pagani dire che Dio ha abbandonato alla rovina la città eterna, dare, quindi, la colpa di quanto è accaduto ai cristiani. Compito di Agostino e di altri Padri della Chiesa fu appunto quello di dissolvere qualunque dubbio del genere dal cuore del popolo cristiano. L'opera agostiniana più impegnativa in questa direzione fu il *De civitate Dei*, composta tra il 413 e il 427, in 22 libri, di cui i primi 10 sono dedicati alla critica del paganesimo, gli altri all'esposizione della dottrina cristiana. Ma, più contemporaneamente all'evento, Agostino tratta la questione in alcuni *Sermones*, di cui il relatore prende in esame l'81, l'89 e il 105, scritti all'incirca tra il 411 e il 413.

Tre sono i problemi affrontati dal relatore:

Gli dèi sconfitti. Nel *Sermone 81*, alla domanda: "come mai Roma viene sconfitta proprio nel momento in cui l'Impero è tutto cristianizzato?", Agostino risponde, citando Sallustio e Virgilio; il primo aveva raccontato che i fondatori di Roma, cioè, i discendenti dei Troiani fuggiti da Troia con Enea e i Penati, avevano introdotto in Roma i loro dèi, che erano dèi sconfitti e fuggitivi; e il secondo, a conferma di quanto aveva scritto Sallustio, dice, nell'Eneide: *victosque Penates*, cioè, gli dèi sconfitti. Quindi, sono questi dèi sconfitti la causa della rovina di Roma, non il Dio dei cristiani. E - non si stanca di ripetere Agostino - sono gli autori pagani a parlare di dèi sconfitti, non lui. Al massimo, egli si chiede: come mai una così grande città è stata affidata a simili dèi? Il tema del *Sermone 81* è sviluppato nel cap. III del I libro del *De civitate Dei*, dove ritorna il luogo virgiliano degli dèi sconfitti. Che la cultura pagana continuasse a vivere in quella cristiana è provato anche dal fatto che per gli esercizi di scuola si sfruttavano gli stessi testi classici usati nelle scuole romane dei tempi pagani: per es. per l'esercizio sulla *etopia* (descrizione dei caratteri), in particolare di una persona adirata, il modello per gli studenti cristiani era ancora la Giunone adirata di virgiliana memoria, esempio di finzione poetica, assai criticato da Agostino, che lo considerava negativo in quanto non aveva ricaduta morale nella vita degli studenti.

Le promesse divine. Sul mancato compimento delle promesse divine insiste particolarmente Agostino, per dimostrare che il regno di Roma era destinato, come tutti gli altri regni a perire, e, dunque, non c'è da meravigliarsi che questa rovina sia infine giunta, nel 410, per mano dei barbari. Nel *Sermone 105*, scritto anch'esso tra il 411 e il 413, la frase *ecce pereunt omnia istis temporibus christianis* richiama il passo dell'*Eneide* virgiliana, in cui il poeta mette in bocca a Giove la promessa che il regno di Roma non avrà mai limiti né di spazio né di tempo, ma Giove, si sa, è un dio falso e bugiardo, per questo Virgilio mette in bocca a lui tale promessa di *regna semper mansura* (e lo fa per esaltare Roma, per adulare Augusto); quando, invece, nelle *Georgiche*, esprime il suo proprio pensiero, allora parlando di Roma, dice *res Romanae et peritura regna*. Un altro passo in cui Agostino utilizza Virgilio è la parte finale del II libro (cap. 29) del *De civitate Dei*, una *cohortatio* alla stirpe dei Romani ("*Non andare in cerca di dèi falsi e bugiardi... supplica il vero Dio che allontani da te questi dèi*") dove il testo di Virgilio è applicato al dio cristiano.

La potenza di Roma è concessione degli dèi. Di questo erano convinti i pagani. Per Agostino, come per Orosio, la domanda era: a chi doveva Roma la sua potenza? e, in secondo luogo: come mai, se gli dèi proteggevano Roma, la sua potenza e grandezza si erano manifestate così tardi? I cristiani rispondevano che Roma aveva raggiunto il culmine della sua potenza sotto Augusto, perché in questa età era nato il Cristo; al primo quesito: a chi Roma deve la sua grandezza? Simmaco, nella III *Relatio*, risponde, come tutti i pagani, che la deve al favore degli dèi e al culto nei loro confronti, ma, dopo il sacco di Roma, Agostino confuta questa tesi, e, per farlo, si serve appunto dei versi virgiliani in cui si parla degli dèi che hanno abbandonato Roma, perché non potevano sopportare lo sfacelo morale (*discessere hi... quibus imperium hoc steterat...*).

