

Augusto redivivo: *Mostra Augustea della Romanità* (1937-1938)
durante el *ventennio* fascista

[Augusto redivivo: *Mostra Augustea della Romanità* (1937-1938)
during the Fascist *Ventennio*]

Marta Caamaño Azas
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen

El régimen fascista, liderado por Mussolini, utilizó de forma estratégica la *romanità* no como mera nostalgia, sino como una herramienta política para legitimar su poder. A través de proyectos urbanísticos como la *Piazza Augusto Imperatore* y la gran *Mostra Augustea della Romanità*, el régimen transformó el pasado en un artefacto de propaganda. La exposición, que se enmarcó en un proyecto iniciado en 1932 y que aspiraba a culminar en el E42, usó miles de réplicas para forjar una narrativa que presentaba a Mussolini como el “nuevo Augusto”. Este manual visual sirvió para enseñar a las masas que el fascismo era el heredero legítimo del Imperio Romano, un legado que perduró a través del Museo del Imperio Romano, ubicado en el barrio EUR.

Palabras clave

Mussolini, Mostra Augustea, *romanità*, fascismo, propaganda

Abstract

The Fascist regime, led by Mussolini, strategically used *romanità* not as mere nostalgia but as a political tool to legitimize its power. Through urban projects like the *Piazza Augusto Imperatore* and the great *Mostra Augustea della Romanità*, the regime transformed the past into a propaganda artifact. The exhibition, part of a project initiated in 1932 that aimed to culminate in the E42, used thousands of replicas to forge a narrative that presented Mussolini as the “new Augustus”. This visual manual served to teach the masses that Fascism was the legitimate heir to the Roman Empire, a legacy that endured through the Museo del Imperio Romano, located in the EUR district.

Keywords

Mussolini, Mostra Augustea, *romanità*, Fascism, propaganda

Introducción

El régimen fascista de Mussolini (1922-1943), mostró una enorme capacidad para reimaginar el pasado e insertarlo estratégicamente en el presente con el fin de legitimar su ejercicio de poder. Ya en los prolegómenos de la Marcha sobre Roma, los fascistas habían adoptado y cultivado el mito de Roma, más como un modelo de virtudes cívicas y militares que como modelo de organización estatal, según expone Emilio Gentile en su obra *Fascismo di Pietra*¹. De hecho, “Roma” y el “Imperio” constituyeron los ejes centrales de la retórica fascista, erigiéndose como mitos capaces de seducir a un amplio espectro de la sociedad, desde laicos hasta católicos, desde civiles hasta militares, desde hombres hasta mujeres, abarcando tanto a las masas como a las élites intelectuales.

Esta instrumentalización alcanzó su cénit durante los meses de la guerra de Etiopía y, de forma emblemática, el 9 de mayo de 1936. A las 22:30 de aquel día, con una Piazza Venezia abarrotada y la nación entera pendiente de las ondas radiofónicas, Benito Mussolini se asomó al balcón del Palazzo Venezia para proclamar la reaparición del Imperio *sui colli fatali di Roma*. Este anuncio no solo marcó la apoteosis del *Duce*, sino que logró construir un consenso casi unánime en el que convergieron la población y las grandes instituciones del país —desde la monarquía hasta la Iglesia católica— en torno a su figura.

Resulta crucial señalar que el rey Víctor Manuel III (1900-1942) fue, *de iure*, el emperador de este imperio recién proclamado. La maquinaria de propaganda fascista trabajó incansablemente para atribuir simbólica y efectivamente dicho título, y toda la gloria asociada a él, al propio dictador. Este momento culmen se celebró con el telón de fondo de una capital profundamente transformada tras catorce años de gobierno totalitario, gracias a las nuevas construcciones urbanas y arquitectónicas, y a los célebres *sventramenti* (demoliciones y “des-tripamientos” urbanos) que buscaron aislar y monumentalizar vestigios de la antigua Roma. Estas intervenciones urbanísticas materializaron los mitos de la cultura fascista, que pasaron a ser símbolos perennes, consolidando visualmente la narrativa del renacimiento imperial bajo el liderazgo de Mussolini.

La culminación de esta estrategia de apropiación del legado romano se manifestó de forma preeminente en las celebraciones del Bimilenario de Augusto, que tuvieron lugar en 1937 y 1938. El epicentro de estos fastos fue la *Mostra Augustea della Romanità*, una gran exposición inaugurada en Roma que no solo reconstruía plásticamente la grandeza de la Antigüedad, sino que también operaba como una sofisticada herramienta de propaganda. A través de un diseño museográfico potente y moderno y una narrativa ininterrumpida y teleológica entre la Roma Antigua y la Roma fascista. El objetivo era inequívoco: presentar a Mussolini como el “nuevo Augusto”, el artífice de un nuevo imperio y de la supuesta *Pax Mussoliniana*, análoga a la *Pax Augusta* y surgida de tiempos de desorden. Esta exposición,

¹ Emilio Gentile, *Fascismo di pietra* (Roma-Bari: Editori Laterza, 2020), p. 35.

cuya relevancia se acentuó con la visita oficial de Adolf Hitler durante su viaje de Estado a Italia en mayo de 1938, subrayó el éxito de la propaganda para legitimar al Duce y su régimen a través de un pasado reimaginado.

La romanità: entre nostalgia y vanguardia

Poco antes de su entrada en la capital el 28 de octubre de 1922, los fascistas, vestidos con sus camisas negras, manifestaban un evidente desprecio por Roma. Esta actitud ya se vislumbraba en el programa fascista de 1919, el cual ignoraba por completo el mito de Roma, la *romanità* y la herencia imperial. Como bien explica Emilio Gentile, a los ojos de los jóvenes fascistas, Roma parecía una ciudad provinciana, caracterizada por su *colore locale* y sus barrios pintorescos². El centro de la capital era percibido como un laberinto de calles estrechas y callejones húmedos, donde en las plazas los vendedores ambulantes se mezclaban con el corretear de los niños y las niñeras de las familias nobles amamantaban al aire libre. Si bien es cierto que, tras la unificación de Italia, la joven capital había experimentado transformaciones en su trazado urbano —ejemplificadas por la construcción del *Vittoriano*—, Roma seguía estando menos poblada que Milán o Nápoles³. Además, fue fuera de Roma donde se gestó la nueva cultura nacional que había moldeado a los fundadores del fascismo, lo que acentuaba su visión de una capital anclada en el pasado.

La hostilidad fascista hacia Roma se manifestó concretamente en la elección de la *Piazza San Sepolcro*, en el centro de Milán, para la fundación de los *Fasci di Combattimento*. Esta decisión no era arbitraria, pues consideraban a Milán la capital “moral” del país, libre de la decadencia atribuida al *paese legale* que, a su juicio, representaba Roma. De este modo, Roma se mantuvo en gran medida al margen de la historia temprana del fascismo. Sin embargo, esta postura evolucionaría significativamente, ya que apenas tres años más tarde, el 21 de abril de 1922, con motivo de las celebraciones del cumpleaños de la ciudad de Roma, Mussolini ya haría referencia al “mito de Roma”, marcando un giro en la retórica fascista⁴.

A pesar de que la unificación italiana se cimentó sobre la aspiración de consolidar la nación con Roma como capital, el *Risorgimento* presenció el surgimiento de voces discordantes que ponían en tela de juicio el legado mítico de la ciudad. Numerosas voces lo cuestionaron; estos “antirromanos” provenían de un amplio espectro ideológico, incluyendo monárquicos, liberales, laicos y

² E. Gentile, *Fascismo di pietra*, p. 12.

³ E. Gentile, *Fascismo di pietra*, pp. 12-17.

⁴ Aristotle Kallis, *The Third Rome, 1922- 1943: The Making of the Fascist Capital* (Hampshire: Palgrave MacMillan, 2014), pp. 7-8.

católicos, todos ellos, paradójicamente, defensores de la unidad⁵. Muchos de ellos sostenían que Roma apenas había contribuido a la formación de la nación italiana y que no se podía esperar mucho de una ciudad que, durante siglos, había sido la sede del poder papal. Para estos críticos, Roma encarnaba valores diametralmente opuestos a los de la naciente nación: una Italia moderna, forjada bajo el estandarte de la razón y la ciencia. En este contexto, Milán se presentaba como una alternativa mucho más atractiva, percibida como una ciudad moderna, ilustrada y en la senda del progreso. Sin embargo, a pesar de estas objeciones, Roma poseía el innegable peso de la Historia y un simbolismo insustituible para la identidad nacional italiana.

La relación entre la *romanità* y el fascismo italiano se presenta como directa y sencilla, pues desde su fundación el movimiento se inspiró en el pasado romano. Sin embargo, esta conexión no estuvo exenta de contradicciones. La *romanità* se presenta, de hecho, como una metáfora maleable que, a lo largo de los siglos, se ha adaptado para servir a una vasta gama de proyectos políticos, ideológicos y culturales, si bien el fascismo la llevó a un nuevo nivel al desplegarla simultáneamente como un marco ideológico, un discurso público y una expresión visual y estética, lo que frecuentemente llevó a incoherencias internas⁶. Un claro ejemplo de esto fue la coexistencia de una profunda admiración hacia los valores del antiguo Imperio romano con un marcado desprecio por la decadencia a la que, según su visión, estaba sometida la Roma de su tiempo.

Dentro de la mitología política, el fascismo construyó en torno al concepto de la *romanità* un imaginario histórico que articulaba el pasado romano con el presente y el futuro del régimen. Para lograrlo, diseñó y ejecutó meticulosamente una serie de ceremonias ritualizadas que codificaron estos mitos, dotándolos de unidad y coherencia. A lo largo del *ventennio* fascista, el régimen reescribió sistemáticamente la historia de Roma, transformándola en un mito fundacional cuya producción y celebración se renovaban anualmente cada 21 de

⁵ E. Gentile, *Fascismo di pietra*, pp. 25-26. Para saber más sobre los usos políticos del *Risorgimento* en el *ventennio* fascista consultar Mario Baioni, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista* (Torino: Carocci, 2006); también de este autor se puede consultar "I rituali del fascismo: la controversia eredità del Risorgimento" en Maurizio Ridolfi (ed.), *Rituali civil: storie nazionali e memorie pubbliche nell'Europa contemporanea* (Roma: Gangemi, 2006), pp. 179-188; Además, consultar Fabrizio Soriano, "Il mito garibaldiano nell'orbita del Fascismo", *CRHC* 13 (2010), pp. 95-106. Creo necesario acercarse al *Risorgimento* y para eso recomiendo el libro escrito por la historiadora italiana Arianna Arisi Rota, *El Risorgimento. Un viaje político y sentimental a la unidad de Italia* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021). Para saber más sobre nacionalismo, anticlericalismo e izquierda en la Italia post-*Risorgimento* hasta la Italia fascista consultar Rafael Díaz-Salazar, "La izquierda Italiana y el catolicismo político", *HPIPM* 3 (2000), pp. 31-54.

⁶ Aristotle Kallis, "Roma rediviva: The uses of *romanità* in Fascist-era urbanism", en S. Greaves y A. Wallace-Hardrill (eds.), *Rome and the Colonial City. Rethinking the Grid* (Oxford: Oxbow Books, 2022), pp. 391-392.

abril, conmemorando el nacimiento de la Ciudad Eterna⁷. Más allá de esta reinención ritualística, la transformación visual de la propia ciudad de Roma proporcionó una nueva legibilidad y reinterpretación de sus ruinas romanas. La reconfiguración del trazado urbano, llevada a cabo mediante extensas excavaciones y construcciones *ex nihilo* en la periferia, modificó radicalmente el significado de estos vestigios. Así pues, esta reconfiguración del trazado urbanístico y de los discursos sobre el mito de Roma y la *romanità* conectaron la historia antigua con la historia fascista en un eje lineal, no solo como una mera nostalgia de un pasado glorioso, sino como una fuerza creadora de una “nueva civilización” y un “nuevo hombre”, demostrando así la ambición del fascismo de perdurar en el tiempo⁸.

No se puede obviar el papel fundamental del *littorio*, sin duda uno de los símbolos que mejor ejemplifica la apropiación fascista de la *romanità*. Ya el nombre con el que se fundó el movimiento en 1919, *Fasci di Combattimento*, invocaba directamente el pasado romano a través de las *fasces* romanas. Este distintivo, compuesto por un haz de varas de madera con un hacha sobresaliente, era portado en la antigua Roma por los lictores —los protectores oficiales de los magistrados— y simbolizaba la unidad, la autoridad y el poder militar. Evidentemente, los fascistas no “rescataron” el símbolo de un olvido centenario, pues este había sido ampliamente empleado, por ejemplo, por los revolucionarios franceses en el siglo XVIII o por las organizaciones campesinas de Sicilia en el siglo XIX. Para Mussolini, sin embargo, el *littorio* poseía una doble vertiente ideológica: por un lado, se arraigaba en la tradición política y militar del Imperio romano; por otro, conectaba con la propia identidad del movimiento fascista como una fuerza revolucionaria y radical⁹.

Mussolini, el nuevo Augusto: la construcción fascista del imperio.

El 9 de mayo de 1936, a las 22:30, un silencio expectante se cernió sobre Italia. Cuando Mussolini se asomó al balcón del Palazzo Venezia, su figura proyectada

⁷ Para saber más sobre la creación de la “religión política fascista” y sus mitos recomendando a Emilio Gentile, *Fascismo. Historia e interpretación* (Madrid: Alianza Editorial, 2002). Para comprender mejor los rituales y la cultura material del fascismo recomendando el libro de Emilio Gentile, *El culto del littorio: la sacralización de la política en la Italia fascista* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 1997) y también el libro de Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy* (Berkeley: University of California Press, 1997).

⁸ Roger Griffin, *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler* (Madrid: Ediciones Akal, 2010), p. 312; Fernando Salsano, *Il ventre di Roma: Trasformazione monumentale dell'area dei fori e nascita delle borgate negli anni del Governatorato fascista*. Tesis doctoral. Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 2009, pp. 76-77; E. Gentile, *El culto del littorio*, pp. 126-128.

⁹ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 73-74.

ante la multitud no solo anunciaba la reaparición del imperio, sino que convertía el mito de la *romanità* fascista en una vívida realidad. Aquella intervención, transmitida por las ondas a cada hogar con radio y amplificada en las plazas públicas para que la nación entera fuera testigo, proclamó un nuevo amanecer imperial. Y si bien el rey Vittorio Emanuele III ostentaba el título de emperador *de facto*, fue el *Duce* quien, a ojos de la propaganda fascista y de las masas, se erigió como el fundador del segundo imperio.

La conquista de Etiopía reforzó significativamente el mito de Roma, intensificando su presencia en la cultura fascista. A partir de este momento, el fascismo procuró presentarse como el legítimo heredero de la antigua Roma, un propósito que contó con el respaldo de estudiosos, expertos y aficionados. Estos, afines al régimen, proyectaron en el *Duce* la figura de un nuevo César, un nuevo Augusto o un nuevo Constantino¹⁰. Además, destacadas figuras dentro del propio fascismo contribuyeron a esta narrativa mediante publicaciones clave. Tal fue el caso de Giuseppe Bottai, entonces ministro d'Educazione Nazionale, con su obra *L'Italia di Augusto e l'Italia di oggi*, o el libro *Augusto y Mussolini* publicado por Emilio Balbo, ambas contribuciones aparecidas en 1937¹¹. Esta pretendida continuidad entre dos épocas, como si los siglos no hubieran transcurrido, quedó sellada con la inauguración en la capital, en septiembre de 1937, de la gran exposición conmemorativa del bimilenario del nacimiento de Augusto.

Sin duda, una de las acciones más audaces del fascismo fue la escenificación, nada trivial, de la conexión visual y simbólica entre la *Prima Roma* y la *Terza Roma*, buscando también cimentar la asociación personal y completamente deliberada entre Augusto y Mussolini¹². Debemos tener presente que esta identificación y el culto a la *romanità* armonizaban con otros elementos esenciales del fascismo sin generar grandes contradicciones, como la exaltación de la juventud, el deporte, la virilidad, o la experiencia de una continuidad renovada proyectada hacia el futuro, concibiendo la *romanità* no como una mera nostalgia del pasado, sino como un motor generador de acción para el presente y futuro fascista¹³.

Este ambicioso proyecto se concretó con la sistematización de la Piazza Augusto Imperatore, el aislamiento del Mausoleo de Augusto y la reconstrucción en ese mismo espacio del *Ara Pacis* ('Altar de la Paz'). El coste total de estas obras alcanzó cifras millonarias: el presupuesto se disparó de menos de un millón a 7,2 millones de liras a principios de 1938, aunque una parte de este dinero sería sufragada por el Estado a través del Ministerio de Educación, el resto se hizo a

¹⁰ Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista* (Bologna: Società editrice Il Mulino, 2011), p. 133; E. Gentile, *Fascismo di pietra*, pp. 12-17.

¹¹ Samuel Amaral, "Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma fascista", *ACIHAM* 10.1 (2014), pp. 72-73.

¹² A. Kallis, *The Third Rome, 1922- 1943...* pp. 102-104.

¹³ S. Amaral, "Augusto y Mussolini", p. 73; E. Gentile, *Fascismo*, p. 103.

través de financiación directa o donaciones¹⁴. Si bien la liberación del Mausoleo y la reordenación de la zona se concibieron inicialmente para facilitar la comunicación urbana entre el centro y el barrio de Prati, muy pronto adquirieron un cariz profundamente simbólico con las celebraciones del Bimilenario de Augusto durante 1937 y 1938, periodo en el que se celebró la *Mostra Augustea della Romanità*¹⁵. Dicha intervención se inició con la ceremonia ritualizada del *primo colpo di piccone* sobre un tejado del *vicolo Soderini* el 22 de octubre de 1934¹⁶. Como bien señala el experto Aristotle Kallis, Mussolini y el fascismo dieron comienzo a una de las intervenciones más audaces del régimen al restaurar el Mausoleo y reconstruir el *Ara Pacis* en el mismo espacio¹⁷. Este conjunto se convertiría así en un santuario de la *romanità* fascista, un lugar donde la ausencia de tiempo confería una nueva legibilidad a los monumentos y funcionaba como puerta de entrada a una experiencia colectiva de lo sagrado¹⁸. No obstante, es crucial recordar que, previamente, el Mausoleo había perdido su significado y función original como tumba, pues desde principios del siglo XX era un auditorio de música con excelente acústica al que incluso se le había añadido un tejado¹⁹.

El trazado inicial de la Piazza Augusto Imperatore, diseñada por Vittorio Ballio Morpurgo, concebía una plaza completamente cerrada. No obstante, por solicitud expresa del *Duce*, el proyecto se modificó para dejarla abierta hacia el Tíber, permitiendo así albergar el *Ara Pacis*, mientras que los lados restantes de la plaza se destinarían a una serie de edificios cuya función era representar la *romanità* clásica²⁰. Es importante señalar que esta configuración no fue el resultado de una planificación inicial exhaustiva, sino que se fue definiendo y ajustando a lo largo de varios años²¹. Por ejemplo, el diseño original de Morpurgo contemplaba edificaciones de solo dos pisos, una escala que, a su juicio, se armonizaba mejor con los demás elementos de la plaza; sin embargo, esta propuesta fue desautorizada y los edificios se elevaron a cuatro

¹⁴ Aristotle Kallis, “‘Framing’ Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo-Ara Pacis Project”, *JCH* 84 (2001), pp. 829-830.

¹⁵ Carlos U. Q. López, “La revista *Razza e civiltà* y la Antigüedad: la *romanità* a través del prisma racial”, *RH* 35 (2021), pp. 224-225; A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, pp. 821-822.

¹⁶ Stephen L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism in Rome from the Grand Tour to Berlusconi* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), pp. 174-175.

¹⁷ A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, p. 812.

¹⁸ Gabriella de Marco, “Per un museo diffuso di arte contemporanea: il quartiere Eur a Roma”, *Sinergie* XXVII (2015), pp. 975-988; A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, pp. 823-824.

¹⁹ Andrea D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’ di due monumenti. L’Ara Pacis e il Mausoleo di Augusto sotto il fascismo”, en Gian Piero Piетро (ed.), *Memorie di pietra: I monumenti delle dittature* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2014), p. 41; A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, p. 815-816; F. Salsano, *Il ventre di Roma*, p. 93.

²⁰ A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, p. 816.

²¹ John Agnew, “‘Ghosts of Rome’: The Haunting of Fascist Efforts at Remaking Rome as Italy’s Capital City”, *AI* 28 (2010), p. 191-192.

plantas. De hecho, el pabellón destinado a albergar el *Ara Pacis* fue una adición posterior a la concepción original de la plaza, incorporada por expreso deseo de Mussolini. De este modo, la configuración final de la Piazza Augusto Imperatore incluiría cuatro nuevas edificaciones en sus lados norte y este, enmarcando el Mausoleo de Augusto en el centro. Cabe destacar que estos edificios no se concluyeron hasta 1941, lo que impidió su finalización para la celebración del Bimilenario de Augusto²².

El edificio situado en el lado norte exhibe en su fachada un gran mosaico de Ferruccio Ferrazzi, que ilustra el mito fundacional de Roma. Debajo de este, una inscripción latina, concebida como unas modestas *Res Gestae*, proclama a Benito Mussolini como el artífice de la reordenación y restauración de la plaza²³. Si bien su texto era ininteligible para la mayoría, una lectura atenta revela la presencia del nombre Mussolini. Tras la caída del régimen fascista, la inscripción sufrió una *damnatio memoriae* tan severa que solo quedó legible la palabra MUSSO, que en dialecto romano significa ‘asno’ y, además, da nombre al lugar donde Mussolini fue capturado²⁴. Valentina Follo señala que, entre mediados de los años ochenta y el 2000, una restauración del edificio devolvió al nombre de Mussolini todas sus letras²⁵. La inscripción no deja lugar a dudas sobre la autoría de la plaza:

Mussolini, el Duce, derribando las antiguas callejuelas, decretó [que este espacio] debía ser embellecido con calles, edificios y templos aún más espléndidos y adecuados al carácter de la humanidad²⁶.

Por su parte, el edificio del lado este fue destinado a oficinas de la Seguridad Social italiana. Todos los nuevos edificios de la plaza integran un programa iconográfico y verbal que vincula la Italia fascista con el Imperio de Augusto, constituyendo un ejemplo paradigmático del culto a la *romanità*²⁷.

No obstante, los elementos que quizás más desconciertan en la plaza, comprometiendo su significado original, son las tres iglesias de estilo barroco. Su presencia interrumpe la simbología fascista y otorga una notoria omnipresencia al Vaticano y a la Iglesia católica, lo cual, paradójicamente, resta significación al proyecto fascista al recordar de forma permanente la autoridad

²² J. Agnew, “Ghosts of Rome”, p. 191.

²³ Eugene Pooley, “Mussolini and the city of Rome”, en Stephen Gundle, Christopher Duggan y Giuliana Pieri (eds.), *The Cult of the Duce* (Manchester: Manchester University Press, 2006), p. 209; A. D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’”, pp. 58-59.

²⁴ Valentina Follo, *The Power of Images in the Age of Mussolini*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, 2013, p. 50; Andrea D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’”, p. 63.

²⁵ V. Follo, “The Power of Images”, p. 50.

²⁶ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 104-105.

²⁷ J. Agnew, “Ghosts of Rome”, p. 180; S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 177.

del Vaticano al otro lado del río Tíber²⁸. Sin embargo, considerando los años en que se realizaron las obras, es plausible sugerir, como propone Stephen Dyson, que el mantenimiento de estas tres iglesias se corresponde con la firma del Concordato de 1929 con el Vaticano y las buenas relaciones diplomáticas entre ambos Estados²⁹.

Mención especial merece el *Ara Pacis*, un monumento crucial cuya recuperación presentó notables desafíos. Este altar, encargado por el emperador Augusto para celebrar sus victorias en las campañas militares de Hispania y la Galia, fue solemnemente inaugurado el 30 de enero del año 9 a.C. Originalmente situado en la Via Flaminia, el *Ara Pacis* fue desmantelado en la Antigüedad tardía y sus restos acabaron sepultados bajo siete metros de escombros en la zona donde se edificaría el Palazzo Feretti-Fiano-Almagià³⁰, mientras que otros fueron dispersados en colecciones y museos europeos, como Villa Médicis en Roma, los Museos Vaticanos, la Galería Uffizi en Florencia y el Museo del Louvre³¹. No sería hasta 1937, con el inicio de los trabajos de su reconstrucción, cuando los fragmentos en posesión de la Galería Uffizi serían enviado de vuelta a Roma.

La extracción de los restos sumergidos del palacio supuso un formidable reto técnico para arqueólogos y expertos. Fue en febrero de 1937 cuando se inició la última campaña de excavación bajo el Palazzo Fiano, abordando el persistente problema de las infiltraciones de agua que había paralizado las obras en 1903³². Para ello, tras identificar los principales problemas —la eliminación de las filtraciones de agua y la garantía de estabilidad estructural del edificio durante el proceso— se implementó un experimento innovador, que antes se había usado en la construcción del metro de París: la congelación del agua alrededor de los vestigios del monumento para prevenir filtraciones. Esta técnica implicó la colocación de tubos por el suelo húmedo a través de los cuales circulaba dióxido de carbono que, al evaporarse, bajaba la temperatura y congelaba el subsuelo a lo largo de unos diez metros³³. Simultáneamente, se usó un caballete de hormigón armado para reforzar los cimientos del palacio, combinado con un proceso gradual de demolición y reconstrucción del Palazzo Fiano-Almagià con el fin de salvaguardar su integridad. Este método permitió a los técnicos y trabajadores explorar mejor los cimientos del palacio y desenterrar los relieves que habían permanecido ocultos. Estos resultados fueron muy satisfactorios, logrando la extracción completa de todas las piezas a finales del año 1937.

Sin embargo, completar el puzzle con las piezas que faltaban resultó ser una tarea aún más compleja, siendo el tiempo un factor crítico. Si bien la

²⁸ J. Agnew, “Ghosts of Rome”, pp. 191-192.

²⁹ S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 177.

³⁰ S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 177.

³¹ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 99-100.

³² A. D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’”, pp. 53-54.

³³ A. D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’”, pp. 53-54.

recuperación de los fragmentos en posesión de la Galería Uffizi fue relativamente sencilla, al tratarse de una obligación impuesta por el Estado fascista, la obtención de aquellos bajo jurisdicción extranjera constituyó una cuestión política y jurídica considerablemente más complicada³⁴. La presión sobre las autoridades francesas, vaticanas y sobre los propietarios de Villa Médicis se intensificó, especialmente una vez que las piezas extraídas del Palazzo Fiano-Almagià fueron transportadas al Museo Nacional Romano, y el proceso de restauración adquirió máxima publicidad internacional³⁵. A pesar de la presión ejercida, el estricto plazo fijado por Mussolini (septiembre de 1938), unido a la creciente complejidad de las negociaciones, condujo a un compromiso pragmático: El Vaticano y el Louvre solo proporcionaron copias de los fragmentos originales que custodiaban entre sus muros³⁶.

El proceso de reconstrucción del Museo Nacional Romano, bajo la supervisión de Giuseppe Moretti, se caracterizó por su atención al detalle, pero también por los notables retrasos y las dificultades. La falta de secciones relevantes del monumento original obligó a la dirección a elaborar hipótesis y a recurrir a ciertas licencias artísticas. Moretti debía elegir entre tres posibles enfoques: una restauración conservadora (empleando únicamente las piezas recuperadas), una reconstrucción moderada que no ocultara las partes ausentes, o la opción de una restauración completa con la adición de nuevos elementos, siendo esta última la que finalmente escogió, a pesar de ser la más arriesgada³⁷. Este proyecto requirió la coordinación de una iniciativa de gran envergadura, a cargo de Moretti, que incluyó encargar la fabricación de piezas con plazos estrictos, compilar componentes de múltiples orígenes y dirigir a numerosos expertos. Este proceso estuvo marcado por la preocupación ante las piezas que aún no se habían recuperado y la complejidad del traslado del monumento a su emplazamiento final a principios del verano de 1938³⁸.

El pabellón original de Vittorio Ballio Morpurgo (1938) presentaba una estética fascista que, no obstante, se inspiraba en la escuela de la Bauhaus, permitiéndole dialogar con el resto de los edificios de la Piazza Augusto Imperatore. En su momento, la fachada que miraba al Mausoleo incluyó el texto de la *Res Gestae*³⁹, una inscripción que Mussolini dispuso en el edificio para escenificar la unión de la “primera” y la “tercera” Roma. A través de esta estrategia, buscaba establecer una asociación deliberada entre Augusto y el propio Mussolini, y vincular el Imperio romano con el Imperio fascista y la *Pax romana* con la *Pax mussoliniana*. Por lo tanto, el pabellón se convirtió en un espacio urbanístico que encapsulaba el tiempo entre el pasado, el presente y el futuro,

³⁴ A. Kallis “‘Framing’ Romanità”, pp. 820-821.

³⁵ A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, pp. 819-820.

³⁶ S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 178.

³⁷ A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, pp. 820-821.

³⁸ A. Kallis, “‘Framing’ Romanità”, pp. 820-821.

³⁹ Mark Antliff, “Fascism, Modernism, and Modernity”, *AB* 84.1 (2022), p. 152; S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 178.

representando la apropiación más completa del mito de la *romanità*⁴⁰. Sin embargo, el contenedor original de Morpurgo ha desaparecido y ha sido reemplazado por un pabellón diseñado por Richard Meier, inaugurado en 2005. Esta modificación ha alterado radicalmente el aspecto de la plaza, ya que no se integra en su entorno y oculta una de las iglesias adyacentes⁴¹. Además, la decisión de mantener la *Res Gestae* en el nuevo edificio constituye una de las mayores controversias de este proyecto. A pesar de que esta disposición pueda parecer coherente con la idea moderna de la Roma antigua, en esencia es una “falsedad arqueológica”, una distorsión que no se corresponde con el palimpsesto histórico del Imperio romano.

*Del mármol a la propaganda:
La Mostra Augustea della Romanità y la manipulación de la historia*

“Bañarse en *romanità*”, dijo el Duce⁴², y la *Mostra Augustea della Romanità* fue la inmersión que el régimen fascista orquestó. No obstante, a pesar de que el Bimilenario de Augusto fue un evento clave, el propio Mussolini no le otorgó una importancia personal o “emocional”. Si bien el Duce reconoció el potencial propagandístico de las celebraciones, su interés no fue más allá, ya que, al analizar sus escritos, el verdadero precursor del fascismo no era Augusto, sino Julio César, a quien citaba en sus escritos repetidamente como un modelo de activismo político⁴³. El título mismo de la exposición, que fue una pieza central de las celebraciones del bimilenario del nacimiento de Augusto, ya revelaba su ambición. En lugar de centrarse solo en la época de Augusto, la muestra presentaba la era imperial como el punto culminante de una civilización que, según la narrativa fascista, había influido en el mundo durante “dos milenios”. La exposición trazaba una línea de continuidad que conectaba el legado de la *romanità* con el cristianismo, el *Risorgimento* y, en última instancia, el triunfo del fascismo. De este modo, se celebraba una historia supuestamente ininterrumpida, desde el esplendor de la antigua Roma hasta la grandeza de la nación italiana moderna, convirtiendo en esencia la muestra en un instrumento para legitimar el presente al vincular el pasado con el régimen de Mussolini⁴⁴.

La idea de la *Mostra Augustea della Romanità* se remonta a 1932, cuando Giulio Quirino Giglioli propuso a Mussolini la organización de una gran exposición

⁴⁰ A. D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’”, p. 65; A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 102-104.

⁴¹ A. D’Agostino, “La ‘necessaria solitudine’”, p. 65.

⁴² Jessica W. Arthurs, “(Re)Presenting Roman History in Italy, 1911-1955” en Corinna Norton (ed.), *Nationalism, Historiography and the (Re)Construction of the Past* (Washington DC: New Academia, 2007), pp. 27-41.

⁴³ Jan Nelis, “Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of *Romanità*”, *TCW* 100.4 (2007), pp. 405-406.

⁴⁴ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 211-212.

para conmemorar el Bimilenario del nacimiento de Augusto⁴⁵. Benito Mussolini aceptó la propuesta, y la planificación se puso en marcha, en gran medida gracias al fácil acceso de Giglioli al líder fascista. Sin embargo, la exposición adquirió una importancia aún mayor tras el 9 de mayo de 1936, cuando la conquista de Etiopía llevó al *Duce* a proclamar el nuevo Imperio italiano⁴⁶. Finalmente, el 23 de septiembre de 1937, Mussolini inauguró la muestra en el *Palazzo delle Esposizioni*. En este acto, Giulio Quirino Giglioli, comisario de la exposición, rindió homenaje a Mussolini, a quien consideraba un auténtico descendiente de los antiguos romanos —pues así lo confirmaba su origen *romagnolo*— y lo comparó con figuras históricas como César y Augusto, afirmando que el *Duce* había creado una nueva era de la *romanità* para el mundo moderno⁴⁷. La exposición, con una narrativa y un diseño museográfico convencionales, en la línea de su predecesora la *Mostra Archeologica* de 1911, organizada en Roma para conmemorar el cincuenta aniversario de la Unificación de Italia⁴⁸, tendió un puente simbólico entre ambas, ya que durante la *Mostra* de 1911 había sido alumno de Rodolfo Lanciani, renombrado arqueológico y experto en antigüedades que había supervisado aquella exposición⁴⁹.

Su ubicación, en el *Palazzo delle Esposizione* en la céntrica *Via Nazionale*, era perfecta, pero la fachada de estilo historicista neo-renacentista de finales del siglo XIX no encajaba con el deseo de modernidad y abstracción que el fascismo busca proyectar. Para remediarlo, se decidió cubrirla con una fachada más audaz y que proyectase los ideales de la *romanità*, encargada al arquitecto Alfredo Scalpelli, habitual colaborador del régimen. El diseño de Scalpelli, una imponente estructura que recordaba al Arco de Constantino, aunque algunos autores sugieren que su inspiración principal podría haber sido el Arco de Diocleciano⁵⁰. La fachada, una construcción provisional de madera, malla metálica y yeso, se apoyaba en pilastras adornadas con reproducciones de los dacios encadenados presentes en el Foro de Trajano, y cuya clave de bóveda estaba decorada con una copia restaurada de la Victoria de Metz, mientras que en la cornisa central el título de la exposición se mostraba en dos líneas y los cuerpos laterales destacaban imponentes epígrafes con pasajes de autores clásicos, traducidos al italiano, y las letras *REX* y *DUX* en la parte superior, una simbología que hacía clara alusión al nuevo Imperio fascista, con el rey como emperador y

⁴⁵ S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 183.

⁴⁶ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 95-96.

⁴⁷ E. Gentile, *Fascismo di pietra*, pp. 143-144.

⁴⁸ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 211.

⁴⁹ A. Kallis, *The Third Rome*, pp. 211.

⁵⁰ Anna Maria Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità. Come il Museo dell’Impero Romano espose se stesso”, en Massimiliano Ghilardi y Laura Mecella (coord.), *Augusto e il fascismo: Studi intorno al bimillenario del 1937-1938* (Città di Castello: LuoghInteriori, 2023), p. 431.

Mussolini como líder carismático de los italianos⁵¹. De esta manera, la fachada servía como un resumen visual de las ideas clave de la exposición: la continuidad sin interrupciones entre la grandeza imperial romana, el cristianismo y el presente fascista, y cómo esta herencia era una fuerza motora para el futuro del régimen.

La *Mostra Augustea* fue un éxito rotundo, con una afluencia de cerca de un millón de visitantes durante los 408 días que permaneció abierta y unos ingresos de 1.935.000 liras solo por la venta de entradas⁵². Para albergar este vasto contenido, la muestra se diseñó en tres niveles: un piso superior, uno inferior y un segundo piso, en el que se ubicaron temáticas clave como “El Atrio de la Victoria”, “La Inmortalidad de la idea de Roma”, “El renacimiento del Imperio en la Italia Fascista”, “Los Monumentos sepulcrales o “La casa augustea”⁵³, entre otras, que reforzaban la narrativa fascista. La ambición de la obra se reflejó en su rápida expansión, con la adición de grandes pabellones que sumaron 1.300 metros cuadrados a la superficie original, y también en sus costos: un presupuesto inicial de 850.000 liras se incrementó en 450.000 liras adicionales, superando así el 1.300.000 liras ya en enero de 1936⁵⁴.

Con muy pocas excepciones, las 81 salas de la exposición se llenaron de reproducciones contemporáneas de importantes museos internacionales, decisión que fue tomada muy pronto no solo para ahorrar tiempo y dinero, sino también para tener mayor libertad creativa al momento de presentar las piezas⁵⁵. El material, que incluía tres mil réplicas y cientos de reconstrucciones a escala y a tamaño real, se organizó por temas en lugar de por una división geográfica, lo que permitió mostrar la homogeneidad de la cultura romana desde Occidente hasta Oriente, resaltando la matriz común de Roma⁵⁶. Gracias a los recursos didácticos, los visitantes tenían una síntesis de la civilización romana accesible y que proporcionaba diferentes niveles de lectura. Un cambio fundamental respecto a la *Mostra Archeologica* de 1911 fue la inclusión del cristianismo como parte integral de la civilización romana, reflejo del acercamiento entre el régimen fascista y el Vaticano tras el Concordato de 1929. Este nuevo acuerdo se promovió activamente a través de otros medios de propaganda del régimen, como un sello de 25 céntimos emitido en 1937, que mostraba la ciudad de Belén enmarcada por los lábaros romanos y una cruz y con la inscripción *Censum populi regi* (‘Censo del pueblo para el rey’), en clara alusión al censo de Augusto⁵⁷. En la sala temática sobre el cristianismo se expuso

⁵¹ David Serrano Ordozgoiti, “El Bimilenario de Augusto: del fascismo a la actualidad (1937-2014) Propuestas para un análisis crítico”, CPAG 28 (2018), p. 271; A. M. Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità”, p. 431.

⁵² S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, p. 187-188.

⁵³ A. M. Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità”, p. 427.

⁵⁴ A. M. Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità”, p. 427.

⁵⁵ A. Kallis, *The Third Rome*, p. 216.

⁵⁶ A. M. Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità”, p. 441.

⁵⁷ S. Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle*, pp. 92-93.

una traducción del conocido como Edicto de Milán y se mostraron reproducciones de arte paleocristiano, mientras que, en la sala central, dedicada a Augusto, había una estela con una cruz que recordaba el nacimiento de Cristo durante el reinado de dicho emperador⁵⁸.

Una vez finalizada, parte del material acabó en los almacenes de *Governatorato*, mientras que el resto se expuso en el Museo del Imperio Romano, ubicado en el Palazzo dei Musei⁵⁹, en el actual barrio EUR de Roma (antiguo E42). Este último fue un ambicioso proyecto urbanístico planificado por el fascismo para celebrar el vigésimo aniversario de su llegada al poder y la creación del nuevo Imperio italiano, en una gran exposición que no se pudo realizar. Algunos de los edificios quedaron inconclusos y otros no llegaron a construirse por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Además, después de la Liberación, este museo cambió su denominación por la de “*Sezione antica del Museo di Roma*”.

Conclusiones

El análisis de la política cultural del régimen fascista revela una manipulación calculada y sistemática del pasado romano para legitimar su poder en el presente. Lejos de ser una mera devoción nostálgica, la *romanità* constituyó un mito político profundamente maleable y una herramienta estratégica, utilizada por el régimen fascista para modelar una nueva identidad nacional. Este proceso de apropiación fue un acto de ingeniería ideológica que se desplegó en múltiples frentes, desde la retórica hasta la transformación física de la capital italiana. Su escenificación más contundente se manifestó en la reconfiguración urbana de Roma. A través de proyectos ambiciosos como los *sventramenti*, la sistematización de la *Piazza Augusto Imperatore*, la reconstrucción del *Ara Pacis* y el aislamiento del Mausoleo, el fascismo no solo embelleció la ciudad y la modernizó, sino que también creó un “palimpsesto” donde la historia antigua y la fascista podían coexistir y reforzarse mutuamente. Estos espacios monumentales, junto a exposiciones como la *Mostra Augustea della Romanità*, funcionaron como santuarios laicos que materializaron los mitos del régimen y ofrecieron a las masas una experiencia tangible de la *Terza Roma*.

No obstante, esta estrategia no estuvo exenta de contradicciones. En los inicios del movimiento fascista no se solo ignoraba el mito romano, sino que se sentía un palpable desprecio por lo que ellos denominaron *la Roma real*. Además, la veneración de Augusto convivía con una admiración más personal de Benito Mussolini por la figura de Julio César. De hecho, esta compleja relación se evidencia en figuras como el arqueólogo Giulio Quirino Giglioli, quien, fiel a su propio ideal de *romanità* que mantenía desde 1911, no dudó en “servirse” del fascismo para llevar a cabo sus proyectos. Su influencia era tal que logró

⁵⁸ S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, pp. 187-188.

⁵⁹ A. M. Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità”, p. 442.

imputar a Mussolini ideas y conceptos que en realidad él mismo había sugerido, instrumentalizando así el monumentalismo del régimen para fines propios⁶⁰.

Pese a estas incoherencias, la construcción de la *Piazza Augusto Imperatore* y la gran *Mostra Augustea della Romanità* se erigieron como el punto álgido de la estrategia propagandística iniciada con la *Mostra della Rivoluzione Fascista* de 1932, un proyecto que aspiraba a tener su máxima expresión en la gran exposición del E42, truncada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La transcendencia de la muestra quedó patente en la visita de Adolf Hitler en 1938 para cimentar su alianza con Mussolini, donde la llegada del *Führer* a la nueva Estación Ostiense y las calles adornadas con banderas del Tercer Reich sirvieron de elocuente propaganda⁶¹. Estos proyectos no solo monumentalizaron el mito Roma, sino que lo inyectaron con una nueva identidad fascista. La exposición, con sus réplicas y narrativa teleológica, sirvió como un manual visual para las masas, enseñándoles que el régimen era el legítimo heredero del Imperio. Así, la apoteosis de Mussolini como el “nuevo Augusto”, alcanzada tras la guerra de Etiopía y consagrada en las celebraciones del Bimilenario, selló la conexión visual y simbólica entre ambas épocas. En última instancia, el éxito del fascismo en convertir la historia en un instrumento de propaganda reside en su capacidad para transformar un pasado inmutable en un motor de acción política, demostrando que un régimen puede moldear la realidad y consolidar su legado al reimaginar su propia ascendencia histórica.

En esencia, la *Mostra Augustea* y las intervenciones urbanísticas en Roma trascendieron la simple conmemoración histórica. Como bien señala Emilio Gentile, en su obra titulada *Fascismo di pietra*, más que romanizar la Italia moderna, fue el fascismo el que “fascistizó” la antigua Roma, sus vestigios y su mito, convirtiéndolos en el palimpsesto de un relato político donde cada ruina y cada fachada servían para reforzar el poder del régimen⁶². Al “esculpir” el pasado en el mármol del presente, el fascismo no solo se apropió de una historia milenaria, sino que también demostró que el control del pasado era un paso esencial para dominar el futuro. La *romanità* se convirtió, así, en la piedra angular sobre la que Mussolini construyó la fantasía de su nuevo imperio, desvanecido, que dejó una huella indeleble en el paisaje urbano y en la memoria colectiva de Italia. Si algo consiguió el régimen fascista es que hoy en día muchos perciben a los romanos tal y como los imaginó y dio forma el régimen fascista y eso habla más de nosotros que de los propios romanos.

⁶⁰ A. M. Liberati, “La Mostra Augustea della Romanità”, p. 446.

⁶¹ S. L. Dyson, *Archaeology, Ideology, and Urbanism*, pp. 188.

⁶² E. Gentile, *Fascismo di pietra*, pp. 258.

Abreviaturas

AB	<i>Art Bulletin.</i>
ACIHAM	<i>Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval.</i>
AI	<i>Annali d'Italianistica.</i>
CPAG	<i>Cuadernos de Prehistoria de la Universidad de Granada.</i>
CRHC	<i>Cercles. Revista d'història cultural.</i>
HMIQS	<i>Heritage, management e impresa: quali sinergie?</i>
HPIPMS	<i>Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales.</i>
JCH	<i>Journal of Contemporary History.</i>
RH	<i>Revista de Historiografía.</i>
TCW	<i>The Classical World.</i>