

EL BIMILENARIO AUGUSTEO: DEL FASCISMO A LA ACTUALIDAD (1937-2014). PROPUESTAS PARA UN ANÁLISIS CRÍTICO

The augustean bimillennial: from fascism to the present (1937-2014).
Approaches for a critical analysis

DAVID SERRANO ORDOZGOITI *

RESUMEN El siguiente ensayo tiene por objetivo revisar de manera crítica las etapas más significativas de los proyectos museográficos celebrados durante las conmemoraciones del bimilenario del nacimiento (1937) y la muerte (2014) de Octaviano Augusto. A través de una narración diacrónica, se analizará primero la instrumentalización del régimen fascista en la creación de un Augusto “fundador” del Imperio Romano y su posterior identificación con Mussolini, para pasar luego a estudiar el evento más importante de la década: la *Mostra Augustea della Romanità*. Posteriormente el protagonismo lo tendrá la exposición dedicada al *Princeps* en Roma en 2013, y luego en París al año siguiente, en el marco de las celebraciones del bimilenario de la muerte del soberano. Por último, se propondrá un análisis crítico de la evolución de las exposiciones antes detalladas y se intentarán examinar los puntos fuertes y limitaciones de estas propuestas de nivel mundial.

Palabras clave: Museografía, Bimilenario Augusteo, Augusto, *Mostra Augustea della Romanità*, Mussolini, Fascismo, Morpurgo, Eugenio La Rocca.

ABSTRACT The following essay aims to review in a critical way the most significant stages of the museographic projects celebrated during the commemorations of the 2000th anniversary of the birth (1937) and the death (2014) of Octavian Augustus. Through a diachronic narrative, we will analyze firstly the instrumentalization of the fascist regime in the creation of an Augustus “founder” of the Roman Empire and its subsequent identification with Mussolini, and, secondly, we will study the most important event of the decade: the *Mostra Augustea della Romanità*. Subsequently, the protagonist will become the exhibition dedicated to the *Princeps* in Rome in 2013, and then in Paris the following year, in the framework of the celebrations of the bimillennial of the death of the sovereign. Finally, we will propose a critical analysis of the evolution of the

* Universidad Complutense de Madrid. daserran@ucm.es
Fecha de recepción: 05-02-2018. Fecha de aceptación: 17-11-2018.

exhibitions described above and we will try to examine the strengths and limitations of these world-class proposals.

Keywords: Museography, Augustan Bimilenary, Augustus, Mostra Augustea della Romanità, Mussolini, Fascism, Morpurgo, Eugenio La Rocca.

INTRODUCCIÓN

En mitad del apogeo del fascismo, Mussolini decidió celebrar un buen número de bimilenarios para ensalzar su propio régimen y la misión divina que se le había encomendado. En 1937 organizó una exposición dedicada a Augusto que marcó un antes y un después en la forma de exponer piezas en un museo. Unos cuantos años después, en pleno inicio del siglo XXI, nuevamente Augusto se presentaba en Roma para que se celebrase el bimilenario de su muerte. ¿Cuáles son las diferencias entre estas dos exposiciones? ¿Qué papel ha jugado la política en cada una de ellas?

En este trabajo procuraremos responder a estas preguntas a través de un relato entre dos mundos: la sociedad e ideología fascistas de la Italia de los años '20 y '30, por un lado, y la moderna y europeísta Italia post-moderna de la actualidad. Dos visiones antagónicas con un mismo protagonista: Augusto. Procuraremos dilucidar qué elementos separan estos dos mundos y qué visión de la historia se puede adquirir a través de estas dos visiones casi completamente contrapuestas. De la misma forma que Augusto dejó una Roma distinta a como la había encontrado durante su larga experiencia vivencial de 77 años, sus 2000 años de inicio y de fin del reinado fueron conmemorados de manera muy diferente, en dos climas históricos notablemente diversos, demostrando una vez más cómo el pasado se puede manipular y retorcer a voluntad, ya sea gracias a ideologías totalitarias corporativistas o a respuestas postmodernas multidisciplinares.

AUGUSTO Y EL FASCISMO

Italia lictoria

Italia, tras la unidad del 1861, seguía siendo a principios del siglo XX un país de luces y sombras, en el que tanto gobiernos de derechas como de izquierdas habían intentado convertir en un país más moderno y unido, sin grandes resultados, pues la brecha económica entre las regiones del norte y las del sur era cada vez más evidente. El primer conflicto mundial no había hecho más que acuciar los problemas de una Italia sumida en el paro, la inflación y la crisis, que buscaba nuevas perspectivas de futuro en las dos ideologías surgidas en ese momento: el comunismo y el fascismo. El miedo al primero llevó a terratenientes e industriales a confiar la seguridad del país en los segundos, desde 1919 organizados en *Fasci di Combattimento* por Benito Mussolini, y desde 1921 en militantes del *Partito Nazionale Fascista* (PNF). La tremenda inestabilidad social instalada en el país culminó en agosto de 1922 con la

huelga general, que propició la ocasión perfecta para Mussolini y los suyos de llevar a cabo la *marcia su Roma*, el golpe de estado definitivo para alcanzar el gobierno de la nación, que claudicó ante la inoperancia del rey Vittorio Emanuele III. Desde entonces, el duce se puso manos a la obra para consolidar el nuevo estado fascista, cuyo punto de inflexión llegó en 1925, cuando las leyes de excepción confirieron a Mussolini plenos poderes, confirmando así su dictadura personalista y el fin de la democracia (Candeloro, 1982:13-101; Gentile, 2008; Clark, 1984:203-239; Lyttelton, 2002:101-119; Payne, 1995:71-128; Pollard, 1998:1-76).

Una vez establecida su autoridad en Italia, el estado fascista debía proyectar sus anhelos imperialistas hacia el exterior. Uno de los pocos estados independientes no colonizados del continente africano era Etiopía, miembro de la Sociedad de las Naciones y gobernado por el emperador Haile Selassie. Rodeado de colonias británicas e italianas, Etiopía se convirtió en el blanco de Mussolini desde 1934, cuando decidió la invasión del país desde Eritrea y Somalia. El 2 de octubre de 1935 el general De Bono, al mando del grueso del ejército italiano, inició las hostilidades conquistando en muy poco tiempo Adigrat, Adua y Axum, mientras Graziani avanzaba desde el sur. La aplastante superioridad técnica de los italianos llevó a Badoglio, sustituto de De Bono, a entrar triunfalmente en la capital, Adís Abeba, el 5 de mayo de 1936. Tres días después, el 9 de mayo, Mussolini anunciaba ante una abarrotada *Piazza Venezia* de Roma el fin de la guerra y “*la riapparizione dell'impero sui colli fatali di Roma*”. El destino quiso que las tropas destinadas en Etiopía se transfirieran pocos meses después a España, para participar en la Guerra Civil junto al bando nacional. Mussolini transfirió allí hasta 60.000 soldados “voluntarios”, el *Corpo Truppe Volontarie* (CTV), que combatieron hasta el fin de la guerra en 1939, con un balance final de 4.000 muertos y un coste global de más de 14.000 millones de liras (Ben-Ghiat, 2001:123-130; Candeloro, 1982:368-424; Lyttelton, 2002:123-128; Payne, 1995:212-244; Pollard, 1998:91-103; Susmel y Susmel, 1959:268-269).

Toda la maquinaria política, militar y social del fascismo italiano se sustentaba sobre bases ideológicas minuciosamente construidas. El uso de la Historia y las conexiones con el pasado italiano se garantizaron a través de la revisión del concepto de *romanità*. Hasta el siglo XX, la *romanità* había constituido la simple recuperación moralizante de la antigüedad clásica latina como un periodo dorado al que hacer continuas referencias. La civilización romana había sido salvaguardada, según este esquema, por la iglesia católica, que la había transmitido en última instancia a la cultura renacentista y de ahí al *Risorgimento* italiano, etapa fundamental de la misión civilizadora de Italia. Pero sería tan sólo en los años '30 cuando este término adquiriría una nueva dimensión, gracias al trabajo de intelectuales como Pietro De Francisci o Massimo Pallottino. Para ellos las glorias del pasado romano estaban en directa conexión con las posibilidades del presente, expresado providencialmente a través de la obra de Mussolini y el fascismo. Los grandes personajes de la Historia romana, como Rómulo, Escipión Africano, los Gracos, Mario, Sila, César o Augusto, constituían los *exempla* fundamentales de las *virtutes romanae* que la civilización fascista quería promover, esto es, valor, justicia, ley, orden, dedicación a los intereses

colectivos, altos valores morales, solidaridad y dignidad humana. Los italianos debían de estar orgullosos de los logros de sus antepasados, pero no conformarse con ello e intentar superarlos. El período fascista era visto como una “revolución romana permanente”, en la que el antiguo y corrupto sistema liberal había sido superado por el imperial orden social fascista, del mismo modo que César y Augusto habían liquidado la ineficacia y corrupción de la antigua República para dar paso al Imperio (Gentile, 2008; Kallendorf, 2007:343-346; Marcello, 2011:225-226; Nelis, 2007:394-405,407-409; Pallottino, 1938:519; Visser, 1992:7-8).

En la práctica, la *romanità* se expresaba en la realidad social italiana mediante una serie de rituales imbuidos de significados específicos y nuevas prácticas culturales basadas en acciones simbólicas reconocibles y comprensibles del pasado romano, convenientemente transformado y filtrado por el régimen para apelar a los sentimientos e identidades colectivas e individuales de cada uno de los italianos de cualquier nivel social. Uno de los valores más exaltados por el fascismo era el de patriotismo, en el que el pueblo italiano se identificaba con los mitos de la defensa del pueblo romano de los historiadores clásicos. También se tenía especial atención por la disciplina y el orden, que expresaban una idea de progreso colectivo basado en la función que cada uno tenía o debía tener en el engranaje social fascista. Esta disciplina se conseguía expresar muy bien a través de los rituales marciales como el *passo romano*, la versión del paso de la oca alemán, que estaba destinado a infundir en sus participantes una sensación de compactación, solidaridad y fuerza, mientras que comunicaba a sus espectadores un modelo tranquilizador, hecho de orden y serenidad. También resaltaba la potencia del régimen fascista, que reivindicaba el modelo imperial romano en todos sus aspectos, especialmente el militar, con las conquistas, las anexiones militares y las demostraciones de fuerza, como la del envío de dos divisiones al Brennero tras el fallido golpe de estado nazi en Viena en 1934. Además, los antiguos símbolos clásicos eran recuperados y reinterpretados por el fascismo, como el saludo romano o el *fascio lictorio*. El primero, utilizado en el mundo romano con varios significados, pasó a tener en el contexto fascista una fuerte connotación política e ideológica, porque indicaba una pertenencia partidista de claros tintes marciales. El segundo, en cambio, fue una creación intelectual de Giacomo Boni, que estableció el modelo canónico con los haces y la *scure* en posición lateral, que llegó a ser desde 1926 símbolo nacional. Otro de los elementos muy utilizado por la propaganda del régimen fue la cultura, ya fuese cine, teatro, literatura u otras formas de comunicación de masas. Exposiciones, películas y otros medios se imponían entre la sociedad con resultado dispar. Por último, también en la estética se llegó a un alto nivel de perfeccionamiento. Se impuso el llamado *stile littorio*, muy utilizado por toda Roma, como lo demuestran los casos del campus de La Sapienza, el Foro de Mussolini (hoy Foro Itálico) o el gigantesco barrio del EUR en la periferia romana. Todo ello recordaba día a día a los italianos que tenían un legado que explotar en pos de un futuro mejor, en el que la gran nación romana volvería a resurgir de sus cenizas y el águila reemprendería a sobrevolar la *oikoumene* mediterránea (Gentile, 2008; Giardina y Vauchez, 2000: 212-220, 224-227; Melograni, 1976: 229-230; Nelis, 2007: 409-413).

El *Princeps* y el Duce

Mussolini, más allá de identificarse con este o aquel personaje del pasado, representaba el modelo ideal de romano dentro de la idea de *romanità* que acabamos de analizar. A través del físico y del carácter del duce, los intelectuales fascistas intentaban crear una imagen idealizada de Mussolini, cuyo cuerpo era percibido casi como la síntesis entre una estatua romana y un ser viviente, que, de acuerdo con las necesidades del momento, expresaba una vitalidad explosiva o una idealización hecha de mármol. A través de los estudios sobre la raza tan de moda en la cultura fascista, los intelectuales de la época vieron en Mussolini el puro tipo “itálico”, con la espalda ancha, la cabeza “imperial”, la frente “romana”, los ojos de acero y la voz que expresaba una tremenda gravitas latina (Cagnetta, 1979; Di Paola, 2014:1-31; Giardina y Vauchez, 2000:241-244; Mazza, 2017:107-125; Scriba, 2014:125-158).

De los personajes del pasado romano, el favorito de Mussolini fue siempre Julio César. La visión de la historiografía tradicional, fomentada por el propio César, siempre ha transmitido una imagen del triunviro como de hombre de acción, de gran capacidad militar e inabordable valentía. Pese a que su auténtica fama militar tan sólo comenzó a los 42 años cuando fue enviado a las Galias en calidad de procónsul en el 58 a.C. (Cic. *P. Red. in Sen.* 32; Dom. 22; Sest. 41), Mussolini siempre le había amado por su genialidad en el campo de batalla y su clemencia, cualidades que, por supuesto, también pretendía que le caracterizaran a él. En sus discursos públicos siempre hacía alusión al general romano, del que también comprendía sus limitaciones, pues no había sido capaz de ver el peligro que acechaba a sus espaldas. Paradójicamente el propio Mussolini tampoco sería capaz de ver el peligro a sus espaldas durante el segundo conflicto mundial, no ya entre sus compañeros de partido, sino en las limitaciones de una Italia a todas luces insuficiente para hacer frente a las demás potencias europeas (Broughton, 1952:197-198; Cagnetta, 1979; Di Paola, 2014:1-31; Giardina y Vauchez, 2000:246-248; Goldsworthy, 2007:241-266; Mazza, 2017:107-125; Nelis, 2007:405-407; Scriba, 2014:125-158).

La identificación de Augusto con Mussolini comenzó a fraguarse poco a poco a partir de 1932, en vistas a una instrumentalización política del cercano bimilenario del nacimiento de Octaviano Augusto, ocurrido, según la tradición, el 23 de septiembre del 63 a.C. Durante esos años, los historiadores italianos compitieron entre sí por ver quién establecía un mayor número de similitudes entre la acción política del primer emperador romano y la del duce. Por lo pronto, ambos líderes políticos habían elegido un sobrenombre con el que la Historia les recordaría. Octaviano había elegido el cognomen de Augusto en enero del 27 a.C. gracias a una propuesta bien acogida por el Senado de Munacio Planco, que aludía al mismo tiempo a los términos *auctus* y *augeo*, el primero relacionado con los augurios y el segundo con la *auctoritas principis*, es decir, la autoridad personal y el prestigio social y moral del *princeps* (Aug. *Res Gest.* 34; Dio. *Cas. Hist. Rom.* 53.16.7-8; Suet. *Aug.* 7; Vel. Pat. *Hist. Rom.* 2.91). El término *dux*, en cambio, adoptado por Mussolini ya en sus años de socialista, indicaba en el imaginario fascista al guía, al comandante y al jefe. Sin embargo, ambos términos gozaban de un valor eminentemente carismático

que no encontraba ningún correlativo en el imaginario colectivo, lo que los hacía especialmente útiles para rellenarlos de un significado totalmente nuevo. Además, ambos políticos habían inaugurado una nueva época: Augusto la aurea aetas celebrada por Virgilio y Horacio (Virg. *Buc.* 4; En. 6.790-798; Hor. *Car. Saec.*), y Mussolini la era fascista, que se introdujo junto a la cristiana en los documentos oficiales en 1926, marcando esta última con números romanos, a comenzar desde 1922, año de la *marcia su Roma*. Junto a la era fascista, también se recuperó la celebración del Natale di Roma, el 21 de abril, para contraponer el nuevo significado fascista de esta fecha a las otras festividades políticas italianas: el 15 de mayo socialista y el 15 de mayo de los populares (Berger, 1953:368-369; Cagnetta, 1979; CAH² X:78-79; Canfora y Cagnetta, 1999; Di Paola, 2014:1-31; Eck, 2010:51-52; Giardina y Vauchez, 2000:220-229; Goldsworthy, 2014:242-248; Pani y Todisco, 2014:241; Parisi Presicce, 2013:230-231; SR 2.2:37-39; Scriba, 2014:125-158).

Pero la asimilación de Mussolini con Augusto fue mucho más allá de nombres y fechas. El duce afirmaba haber pacificado Italia tras una grave crisis social y política al igual que lo había hecho Augusto tras las guerras civiles. También ambos habían intervenido de raíz en la composición de la cámara representativa más importante del estado, Augusto para eliminar a los elementos sobrantes del Senado mediante tres *lectiones* (29, 18 y 11 a.C.), y Mussolini para eliminar y prohibir a los partidos de la oposición y reducir el parlamento a un satélite del organigrama fascista. Asimismo, Mussolini, como Augusto, había decidido impulsar la cultura fascista a través de un grupo de intelectuales liderados por Giovanni Gentile, a imitación del círculo intelectual de Mecenas, para el que trabajaron artistas de la talla de Virgilio, Horacio, Tibulo, Propertio, Ovidio, Tito Livio, Nicolás Damasceno, Dionisio de Halicarnaso o Estrabón. También en la economía Mussolini pretendía imitar a su homólogo romano, iniciando en 1925 un programa de intensificación de la producción agrícola, conocido como *battaglia del grano*, para después continuarlo en 1928 con la llamada *bonifica integrale*, que preveía la desecación total de diversas zonas de marismas italianas para asignar nuevos campos a los colonos. En el aspecto social, el duce tampoco quiso quedarse atrás, ya que fue el principal promotor de la restauración de las relaciones diplomáticas con la Iglesia, los llamados *pactos lateranenses* (11/2/1929), a imitación de la restauración de los cultos antiguos promovida por Augusto. Y por supuesto, la vida social de los italianos se vio afectada por la injerencia fascista al imponer el régimen un impuesto sobre el celibato (13/2/1927), que muy bien nos recuerda a la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* del 18 a.C., que imponía gravosas tasas extra a los solteros y a las parejas sin hijos (D. 38.11.1.1; C. 8.57) (Berger, 1953:553-554; Cagnetta, 1979; Cannistraro, 1972:116-139; Mazza, 2017:107-125; Giardina y Vauchez, 2000:228-254; Goldsworthy, 2014:229-232; Laqueur, 1996:41-45; Di Paola, 2014:1-31; Pani y Todisco, 2014:241-246; SR 2.2:76-85; Scriba, 2014:125-158).

Pero es en las operaciones militares donde Mussolini sacó más rendimiento político al intentar emular a su homólogo latino. Pese a que Augusto no fue nunca un militar brillante ni mucho menos, poseía un gran sentido de la prudencia y, sobre todo, un alto mando y unos recursos que le capacitaban para llevar a cabo operaciones de envergadura allá donde fuese necesario. Bajo el mando del prefecto

de Egipto Publio Petronio, los ejércitos augusteos llevaron a cabo, entre el 25 y el 22 a.C., acciones militares contra Candaces, reina de los etíopes (hoy Sudán), estableciendo un protectorado y la ocupación romana del Dodecasqueno, entre Filé (Bilaq) e Hierasicaminos (el-Maharraqa) (Aug. *Res Gest.* 26.5; Dio. *Cas. Hist. Rom.* 54.5.4-6; Str. *Geo.* 17.1.53-54; Plin. *Hist. Nat.* 6.29.181-182). En España, en cambio, el propio Augusto dirigió el epílogo de la ocupación romana de la península, las llamadas Guerras Cántabras, que se prolongaron durante diez años, desde el 29 a.C. hasta el 19 a.C., cuando Agripa acabó con los últimos rebeldes cántabros (Aug. *Res Gest.* 26.2, 28; Dio. *Cas. Hist. Rom.* 51.20, 53.22-25, 54.4-5; Suet. *Aug.* 81-85; Flor. *Ep.* 2.33). Mussolini siempre había amado sentirse como un general triunfante, pero su oportunidad dorada no llegó hasta la conquista de Etiopía, como ya vimos, que emulaba espiritualmente las conquistas de Augusto en África. Poco importaba que la zona geográfica fuese otra totalmente diferente a la referida por Augusto; lo más importante era emularle simbólicamente, subiendo al Capitolio a deponer el laurel de los fascios (Aug. *Res Gest.* 4.1) que daba por concluidas las operaciones militares, como así hizo. Y por supuesto, el discurso del 9 de mayo, proclamando el nacimiento del nuevo Imperio romano, le asimilaba aún más al emperador romano. La simbiosis era total y quedaba así cerrada para el gran público, que veía el renacer de una época tan remota como diversa, que el fascismo se encargaba de revisar para los nuevos tiempos. También la intervención en España le sirvió al duce para emular al *princeps*. El CTV participó activamente en las operaciones del bando nacional para conquistar las regiones de Asturias, Cantabria y Vizcaya, entre marzo y octubre de 1937. Mussolini aprovechó la ocasión para recordar ante los italianos las *Hispaniae provinciae pacatae* (Aug. *Res Gest.* 26.2.) del primer emperador (Beevor, 2005:449-451; Cagnetta, 1979; Canfora y Cagnetta, 1999; Di Paola, 2014:1-31; Giardina y Vauchez, 2000:252; Giardina, 2013:57-60; Goldsworthy, 2014:263-271; Jameson, 1968:72-76; Mazza, 2017:107-125; Roldán Hervás, 2001:312-316; Scriba, 2014:125-158; SRMR 4:587-588,594-598).

Y, por último, y no menos importante, Mussolini quiso renovar completamente el rostro de Roma como lo había hecho Augusto desde su ascenso al poder. Si el triunviro había renovado completamente la topografía de la *Urbs*, construyendo nuevos foros, templos, acueductos, instalaciones de vario tipo, aras, pórticos, arcos y vías, y restaurado un gran número de edificios públicos en el centro de Roma y en la periferia (Aug. *Res Gest.* 19-21) muchas veces con intenciones auto-representativas de su poder personal y el de su gens, Mussolini no quería quedarse a la zaga en cuanto a evergetismo público. A través del plan regulador urbano de 1926 (ampliado en el '31) se llevó a cabo una transformación radical del tejido urbano milenario de la capital italiana. Se abrieron grandes avenidas en detrimento del tejido urbano medieval y barroco, e incluso los monumentos de la Antigüedad fueron gravemente deteriorados. Desapareció totalmente el barrio *Alessandrino* donde estaba el Foro Romano y los Foros Imperiales, e incluso algunos elementos topográficos, como la colina Velia, fueron abatidos para permitir la construcción de la *Via dell'Impero* (hoy *Via dei Fori Imperiali*), que permitiría a los ciudadanos contemplar a lo lejos el Coliseo desde Piazza Venezia. También se intervino en el propio Foro Romano,

despojando, por ejemplo, la Curia Romana de sus elementos medievales y barrocos (iglesia de San Adriano) o en la zona próxima al Coliseo, destruyendo los restos visibles de la *Meta Sudans*. Pero también en las nuevas edificaciones el duce quiso auto-representarse. En estos años se edificaron *ex novo*, como vimos, el campus de La Sapienza, el Foro de Mussolini (hoy Foro Itálico) y el barrio del EUR, en la zona de Tre Fontane, al Suroeste de la capital, edificado para albergar la Exposición Universal proyectada para 1942. De ésta última macro-operación conviene destacar su planificación ortogonal, con *cardus* y *decumanus*, y la oposición dentro de este esquema de edificios-valores antitéticos y complementarios, gracias a la presencia de cuatro ejes esenciales: el eje de la civilización, el eje del imperio, el eje de la sociedad y el eje del entretenimiento (fig. 1). La voluntad totalitaria y de masas del régimen quedaba así expresada en este proyecto total, del que muchos edificios quedan aún hoy para ser admirados (Aicher, 2000:117-139; ARA:146; Cagnetta, 1979; Di Paola, 2014:1-31; Giardina, A. y Vauchez, 2000:231-235; La Rocca, 2013:92-104; LTUR 1:331-335; Marcello, 2010:1-20; Mazza, 2017:107-125; Scriba, 2014: 125-158; Vidotto, 2002:387-413; Vidotto, 2004:112-121; Viscogliosi, 2013:106-116; Zanker, 1989:85-97).

EL BIMILENARIO DEL NACIMIENTO DE AUGUSTO

La Mostra Augustea della Romanità (1937-1938)

En 1937, el gobierno de Mussolini quiso celebrar por todo lo alto el bimilenario del nacimiento de Augusto, ocurrido el 23 de septiembre del 63 a.C. Para ello, y como lugar central de las celebraciones y de los mensajes políticos adheridos a ellos, se organizó la *Mostra Augustea della Romanità* en la ciudad de Roma, abierta desde el 23 de septiembre de 1937 hasta septiembre de 1938.

Concepto y dirección

Los orígenes de la *Mostra Augustea della Romanità* se datan a principios de la década de 1930. En el segundo congreso del *Istituto di Studi Romani* (ISR) de 1930, el arqueólogo Giulio Quirino Giglioli presentó un borrador de ideas para la organización de un extensivo programa de celebraciones para conmemorar el bimilenario del nacimiento de Augusto en 1937. El borrador incluía la investigación y puesta a punto de sitios relacionados con el primer emperador de Roma, como su Mausoleo o la reconstrucción del *Ara Pacis*, conferencias y exposiciones sobre el *princeps* y su entorno, la publicación de artículos y libros sobre el mundo romano y una serie de actividades arqueológicas por toda Roma orientadas a la exploración didáctica y a la concienciación por el patrimonio, conceptos que hoy en día seguimos manejando. En el centro de las celebraciones estaría la gran *Mostra Augustea della Romanità*, en un principio concebida no en un solo ambiente sino en diversos pabellones racionalistas

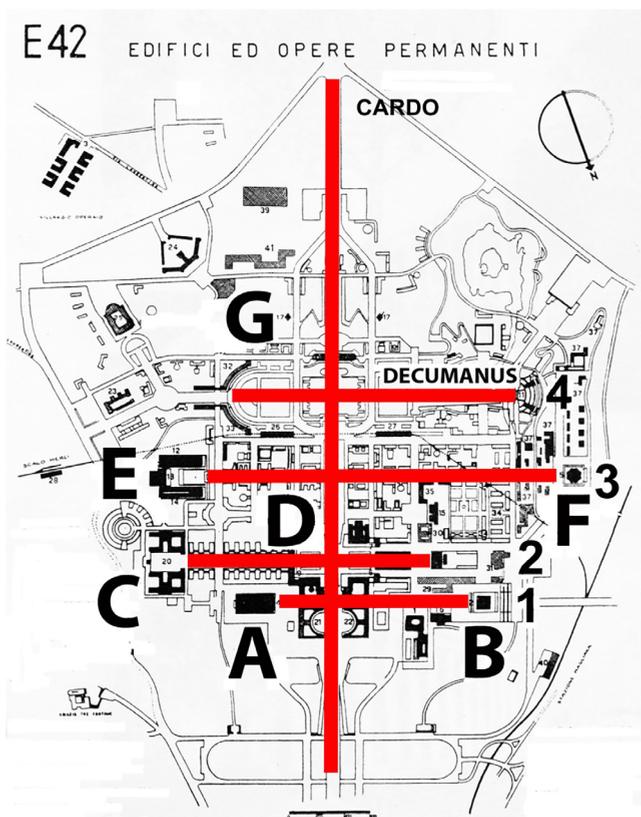


Fig. 1. Marcello Piacentini, *Master plan of EUR*, 1939, showing axes and positions of major buildings. (Archivio Centrale dello Stato, annotations and key by the author.)

KEY:

- 1 — Axis of Civilisation
- 2 — Axis of Empire
- 3 — Axis of Society
- 4 — Axis of Entertainment

- A — *Palazzo dei Ricevimenti e Congressi*
- B — *Palazzo della Civiltà Italiana*
- C — *Museo della Civiltà Romana*
- D — *Piazza Imperiale*
- E — *Autarchia e Corporativismo*
- F — *Chiesa SS. Pietro e Paolo*
- G — *Arco Imperiale*

Fig. 1.—Planta del proyecto del barrio del EUR (1939) (de Marcello, 2010:3).

diseminados por toda la capital y situados en las proximidades de los yacimientos arqueológicos más importantes, desde el Coliseo hasta el Palatino, pasando por el Circo Máximo o las Termas de Caracalla. La enorme inversión requerida también se justificaría gracias a la creación de todo un arsenal de reconstrucciones a tamaño real de campamentos militares, calles, teatros y villas rústicas, al más puro estilo Hollywood, muy en línea con el proyecto cinematográfico que ya por entonces cavilaba Mussolini y que cristalizaría en 1936 con la construcción de Cinecittà. También a esta propuesta se sumaban otros intereses más prácticos, de competencia

con los otros países europeos, pues en 1937 se celebraría también la Exposición Universal de París, que contaría con una organización espacial muy similar a la de la propuesta de Giglioli (Amaral, 2014:77; Cagnetta, 1979; Follo, 2013:22; Kallis, 2011:812-813; Marcello, 2011:228; Scriba, 1995).

Giulio Quirino Giglioli (1886-1957) fue un arqueólogo italiano de gran prestigio durante la primera mitad del siglo XX. Sus maestros en Roma fueron E. Pais y J. Beloch en historia antigua, R. Lanciani en topografía y E. Löwy en arqueología e historia del arte antigua. Asistente de la cátedra de arqueología e historia del arte desde 1910, fue colaborador de Lanciani y secretario de la *Mostra Archeologica* de 1911 en las Termas de Diocleciano, en la que aprendió todas las técnicas museográficas que desarrollaría después en la *Mostra Augustea*. Trabajó también en Nápoles, Pompeya, Veyes, Turín y Pisa, tanto en excavaciones, como de personal de universidades y museos. En Roma trabajó con G. A. Colini en el Museo Etrusco de Villa Giulia, primero como colaborador y desde 1919 como director del museo. En 1926 fue nombrado director del *Governatorato di Roma per la II Ripartizione*, que le permitió llevar a cabo excavaciones en el Foro de Augusto, en el sepulcro de los Escipiones y en el Teatro de Marcello, entre otros. Pero sin duda la actividad más significativa de este período para nosotros fue la creación y dirección del *Museo dell'Impero del Governatorato di Roma*, inaugurado por primera vez en 1927 en el ex convento de San Ambrosio del barrio judío y posteriormente transferido en 1929 a la antigua fábrica *Pantanella* en Piazza Bocca della Verità, donde hoy se encuentra la *Fondazione Teatro Dell'Opera di Roma*. Aquí Giglioli reunió los materiales de la *Mostra* del 1911 y añadió muchos nuevos, además de nuevas iniciativas didácticas y científicas (Amaral, 2014:77; Cagnetta, 1979; Barbanera, 2000:709; García-Sánchez, 2010:91-92; Giglioli, 1938:xiii-xiv; Marcello, 2011:227; Scriba, 1995).

En junio de 1932 el propio Giglioli fue nombrado director y organizador jefe de la *Mostra Augustea della Romanità*, cuyo proyecto definitivo fue finalmente aprobado por el Consejo de Ministros y el duce el 28 de febrero de 1934. Giglioli se mantuvo en todo momento en contacto con Mussolini para la correcta preparación de la exposición, ya fuese mediante correspondencia o a través de reuniones personales cada tres o seis meses; el duce, a cambio, aseguró la financiación del proyecto personalmente. Sobre la implicación emocional de Giglioli en el proyecto se ha debatido mucho: la mayoría de los investigadores sugieren que el arqueólogo era un fascista convencido y así lo deducen de sus propias palabras antes y después de la inauguración. Pero, como en todo hecho histórico, es necesario ver la realidad de las situaciones a través de la mentalidad contemporánea de la época y no dejarse llevar por los juicios del presente. Por ello, para un italiano medio de los años '30 que no hubiese sufrido especial maltrato por parte del régimen, era evidente identificarse al menos en parte con los deseos y anhelos del fascismo, y así lo refleja el propio Giglioli. Pero es también necesario valorar su empeño científico, ya que Giglioli ya había trabajado anteriormente al ascenso de Mussolini y también lo hizo después, debido a su gran inteligencia y capacidad investigadora. Y desde luego la *Mostra Augustea* fue un éxito tanto para la propaganda del régimen como para la difusión pedagógica y científica del mundo romano (Amaral, 2014:77; Barbanera, 2000:709;

Cagnetta, 1979; Follo, 2013:22-24; Giglioli, 1938:v-xxii; Kallis, 2011:813; Marcello, 2011:227-228; Pallottino, 1938:519-528; Scriba, 1995).

El nombre de la exposición explica perfectamente su origen y contenido: *Augustea* porque estaba dedicada al bimilenario del nacimiento de Augusto y honra directamente su figura histórica y la de su legado político; *Romanità*, en cambio, porque recogía la voluntad providencial de la Historia italiana que hemos comentado con anterioridad y porque el objeto de la exposición era el de estudiar todos los aspectos del mundo romano desde sus orígenes en el siglo VIII a.C. hasta los ecos de su legado en la actualidad fascista: historia, usos, costumbres, técnicas, economía, cultura, instituciones, manifestaciones artísticas, literarias y filosóficas y un largo etcétera. Por ello, Giglioli y sus colaboradores trabajaron durante cinco años reuniendo más de 200 maquetas a escala y 21.000 yesos, incluyendo miles de mapas geográficos y topográficos, epígrafes, gráficos, litografías y fotografías de aproximadamente 3000 obras expuestas en museos y colecciones de todo el mundo, desde Italia hasta New York, pasando por Berlín y Copenhague, por poner algunos ejemplos notables. Tan sólo la Rusia “bolchevique” quedó fuera de esta pesquisa, debido a las obvias diferencias ideológicas con el régimen ruso. La exposición, por tanto, estaba compuesta en su totalidad por copias compradas y realizadas ad hoc para la ocasión, con la salvedad de la Lupa Capitolina del atrio principal, proveniente de los *Musei Capitolini*. Esta decisión permitía reunir en un mismo espacio muchas más obras de lo normal, además de abaratar costes y permitir una musealización nueva, pero reducía drásticamente la calidad de la misma al no exponer originales, un factor que hoy resulta indiscutible en cualquier exposición de prestigio, por obvias razones que es redundante recordar aquí (Amaral, 2014:77; Cagnetta, 1979; Follo, 2013:25-26; Giardina, 2013:66; Giglioli, 1938:xi-xv; Guey, 1938:72; Istituto Luce, 1937a; Marcello, 2011:228-229; Pallottino, 1938:519-528 ; Scriba, 1995).

El equipo que participó en la concepción y plasmación física de la *Mostra* junto a Giglioli estaba dividido en dos grupos más pequeños: por un lado, una comisión científica, encargada de organizar las piezas en las salas y explicar los detalles histórico-arqueológicos de la exposición, y por otro lado una comisión arquitectónico-decorativa, encargada de organizar espacial y visualmente la exposición y cada una de las salas. Al frente de la comisión científica estaba el propio Giglioli junto a Pietro Romanelli de la Sapienza y los secretarios Antonio Colini y Carlo Pietrangeli, del *Governatorato di Roma*; también participaron los profesores e investigadores Attilio Degrassi, para la parte epigráfica, o Massimo Pallottino, para la sección cultural, entre otros. A la cabeza de la comisión arquitectónico-decorativa, en cambio, estaban Attilio Selva, representante del Sindicato de Artistas y Profesionales, y el arquitecto Italo Gismondi, director de Antigüedades y Bellas Artes de Roma. En general el equipo combinaba la experiencia de grandes personajes consagrados del panorama nacional con la visión moderna de los nuevos exponentes del racionalismo italiano, como los arquitectos Mario y Giulio Pediconi, Francesco Fariello o Ludovico Quaroni, todos ellos alumnos del arquitecto favorito de Mussolini, Marcello Piacentini, firme defensor del estilo *littorio* (Cagnetta, 1979; Giglioli, 1938:xx-xxviii; Marcello, 2011:229; Scriba, 1995).

El espacio expositivo: el Palazzo delle Esposizioni

El edificio que albergó finalmente la *Mostra Augustea della Romanità* fue el *Palazzo delle Esposizioni*, situado en la céntrica Via Nazionale n.º 194 (fig. 2). Para el proyecto, se convocó un concurso público en 1878 que venció el arquitecto Pio Piacentini, que supervisó la construcción del edificio hasta su inauguración en 1883 por el rey Umberto I. El edificio, de estilo historicista neo-renacentista, fue concebido en su origen como pabellón permanente para exposiciones trienales de arte contemporáneo italiano y no como museo. Piacentini ubicó un monumental arco del triunfo como fachada, con tres vanos y dos galerías superiores en los cuerpos laterales, adornadas con esculturas de los mayores artistas italianos desde la Antigüedad. De esta forma combinó eficazmente la grandiosidad de los edificios públicos de la antigua Roma con las necesidades de la sociedad contemporánea. En su interior, 10.000 m² de espacio, articulados en tres plantas completamente funcionales, dotan al edificio de una capacidad expositiva sin igual incluso hoy en día en el centro de Roma. Espacios grandiosos, como el atrio principal, de planta octagonal centralizada y adornado con columnas corintias y una bóveda de casetones, que recuerda a la del Panteón, contrastan con galerías de bóveda de cañón o sótanos



Fig. 2.—Palazzo delle Esposizioni (de Kirk, 2005a:251).

amplios donde organizar muestras de todo tipo. El edificio fue recientemente reestructurado en 2003 por los arquitectos Firouz Galdo, Paolo Desideri y Michele De Lucchi, que habilitaron las salas de forma que los más modernos avances y el confort total llegasen a los visitantes del *Palazzo (Azienda Speciale Palaexpo, 2015:5-9; Gentile, 2010; Kirk, 2005a:249-250; Scriba, 1995)*.

Ya para la *Mostra* de 1937 el Palazzo delle Esposizioni fue reestructurado de arriba abajo para albergar los grandiosos diseños que Giglioli tenía preparado exponer en honor de Augusto. Para la ocasión se decidió vaciar y utilizar la planta inferior del edificio, usada hasta el momento como almacén del Economato. En total, 82 salas estaban completamente a disposición de Giglioli y su equipo para organizar la exposición, además de un amplio pabellón en la Via Piacenza para la sección militar y otro en la terraza del edificio para albergar la *Forma Urbis*, espacios completados finalmente por la utilización del jardín adyacente para montar la Casa *Augustea* en escala 1:1. En definitiva, era el espacio perfecto para el duce y el fascismo para celebrar por todo lo alto el bimilenario agusteo con la grandiosidad merecida (Amaral, 2014:77; Gentile, 2010; Giglioli, 1938:xv-xvi; Scriba, 1995).

La fachada del Palazzo fue completamente rediseñada para el momento. Ya en 1932, en ocasión de la *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Adalberto Libera y Mario De Renzi idearon una rompedora estructura metálica racionalista para cubrir la fachada de Piacentini, con un cartel en letras rojas con el nombre de la exposición que servía de apoyo para cuatro fasces lictorias estilizadas de metal, de 25 metros de alto cada una. Era, desde luego, una apuesta audaz y llena de contrastes violentos, que resumía muy bien el carácter enérgico del régimen fascista. Para la *Mostra Augustea della Romanità* se recurrió a un lenguaje más clásico y minimalista (fig. 3). Alfredo Scalpelli fue el responsable de la realización de una fachada que recordaba de nuevo a un arco del triunfo, sobre todo al de Constantino, con el cuerpo central “sostenido” por cuatro pilastras con reproducciones de los dacios encadenados del Foro de Trajano, con el título de la exposición en dos renglones en la cornisa central, y los dos cuerpos laterales poblados de imponentes epígrafes y las letras REX y DVX en la parte superior, alusión directa al nuevo Imperio fascista, con el rey como nuevo emperador y Mussolini como líder carismático de los italianos. Los epígrafes estaban compuestos de fragmentos de obras de Livio, Cicerón, Plinio el Viejo, Elio Aristides, Tertuliano y San Agustín, que hacían alusión a los valores de conquista, en referencia a la conquista de Etiopía, patriotismo, en referencia a la devoción por la Italia fascista, civilización y orden, en alusión a la reorganización social pretendida por el régimen, agricultura, en relación a la política agraria de Mussolini, y finalmente la interrelación entre valores romanos y cristianos, en alusión a los Pactos Lateranenses de 1929. El visitante, o el simple paseante de Via Nazionale, podía así comprender inmediatamente las ideas claves de la exposición: la continuidad providencial del mundo romano y después cristiano con el presente fascista y el orgullo y la responsabilidad de cada italiano ante su glorioso pasado y el venturoso futuro prometido por el régimen (Amaral, 2014: 76-77; Follo, 2013:28-29; Gentile, 2010; Giglioli, 1938:3-5; Kirk, 2005b:117; Marcello, 2011:230-231; Pallottino, 1938:519-520; Scriba, 1995).



Fig. 3.—Fachada de la Mostra Augustea della Romanità (de Painter, 2005:76).

Organización museográfica

La organización museográfica de la *Mostra Augustea della Romanità* fue totalmente novedosa respecto a las experiencias museísticas del pasado. En cuanto a la organización de las piezas, no se siguió el criterio por países utilizado en la Mostra de 1911 ni el criterio por provincias utilizado en el *Museo dell'Impero*, sino que se aplicó un criterio temático, que, según el propio Giglioli, permitía ampliar la información a través de la contrastación de diversas piezas procedentes de distintos lugares y su agrupación en temáticas interrelacionadas, que podían ser de más utilidad para especialistas en el tema, como por ejemplo para los colectivos de médicos, músicos y cualquier otra profesión. Esta ventaja, a su vez, añadía mayor valor a la exposición para colectivos no sensibilizados a priori sobre el mundo romano, que podían ver así en la historia de su propia profesión un elemento que les identificaba y sobre el cual se podía construir un discurso nuevo, que añadiría nuevo conocimiento sobre la base ya preformada del visitante. En general, esta característica sobre la identificación del público en el discurso de la exposición sigue vigente en la teoría museística de muchas pinacotecas y museos de todo el mundo, por lo que es reseñable ya encontrar el precedente de la *Mostra* en la Italia de los años '30.

También, resaltaba Giglioli, este sistema de organización de las piezas permitía aseverar la homogeneidad de la cultura romana tanto en Occidente como en Oriente, con Roma como centro irradiador. En realidad, esta concepción ha sido ampliamente superada por una cada vez más precisa individualización de la cultura romana en cada provincia y región del Imperio. Aparentemente es la misma cultura, pero las particularidades de cada zona en función de su base cultural indígena son evidentes ante un estudio en profundidad de las evidencias arqueológicas. Esta aseveración de Giglioli, sin embargo, reforzaba la idea de una cultura romana unitaria al igual que lo pretendía ser la cultura fascista, concepto que se reforzaba por la presencia de las reproducciones y no sus homólogos reales, que daba a la exposición una imponente sensación de unanimidad compositiva y material (Amaral, 2014:77-78; Follo, 2013:26-28; Giglioli, 1938:xvi-xvii; Marcello, 2011:229).

La *Mostra* estaba dividida espacialmente en tres partes, correspondientes con las tres plantas del *Palazzo delle Esposizioni*. La primera planta, con 26 salas, estaba dedicada a la Historia de Roma desde un punto de vista político y diacrónico, desde sus orígenes en el siglo VIII a.C. hasta la época contemporánea, donde el régimen fascista recogía el testigo de la antigüedad romana para fundar el nuevo Imperio fascista. La planta inferior, en cambio, con sus 22 salas, albergaba los hitos más significativos de la arquitectura e ingeniería romanas, desde teatros hasta minas, pasando por acueductos, ciudades o templos. Y, por último, la segunda planta, con sus 30 salas, estaba dedicada a la religión, a la economía y a las manifestaciones sociales, como la moda, la educación o las artes plásticas. Pese a su tremenda grandeza y complejidad expositiva, existía un itinerario ya configurado para el visitante y no se podía ir de una sala a otra con libertad. Esto limitaba mucho la movilidad de la exposición y, sobre todo, la hacía tremendamente pesada para aquellos menos interesados en la temática. Pero la visión providencialista de la Historia era el objetivo final y por ello se prefirió adoptar este modelo. A cambio se estableció un sistema para que los visitantes pudiesen añadir sus medallas, fotografías y postales a algunos carteles de la exposición, convirtiendo de este modo al visitante no en un sujeto pasivo sino activo, toda una novedad explosiva para la época (Amaral, 2014:78; Follo, 2013:28; Giglioli, 1938:xvii-xix; Marcello, 2011:229-235).

La primera planta era la más interesante desde el punto de vista ideológico, porque recogía las nociones que más le importaba transmitir al régimen (fig. 4). Nada más entrar, el visitante se encontraba ante el imponente Atrio de la Victoria (I), la sala octogonal de Piacentini que imitaba el techo del Panteón o el de una terma romana, con el lucernario en el centro. En la sala, cuatro estatuas sobrecogían, con su grandeza e importancia, al espectador: la Lupa Capitolina, el símbolo más famoso del Imperio Romano, la Victoria de Brescia, símbolo ineludible de la victoria del Imperio Romano sobre sus enemigos, y tres emperadores famosos, Tiberio, sucesor de Augusto, Adriano, pacificador del Imperio y gran soberano, y Constantino, el primer emperador cristiano. En la siguiente sala, la Sala del Imperio (II) (fig. 5), el visitante descubría la infinita grandiosidad del Imperio Romano a través de escenas de triunfo, de sacrificio y de batalla, todas ellas reunidas con el objetivo de recordar, por un lado, los triunfos de Roma en todo el mundo conocido,

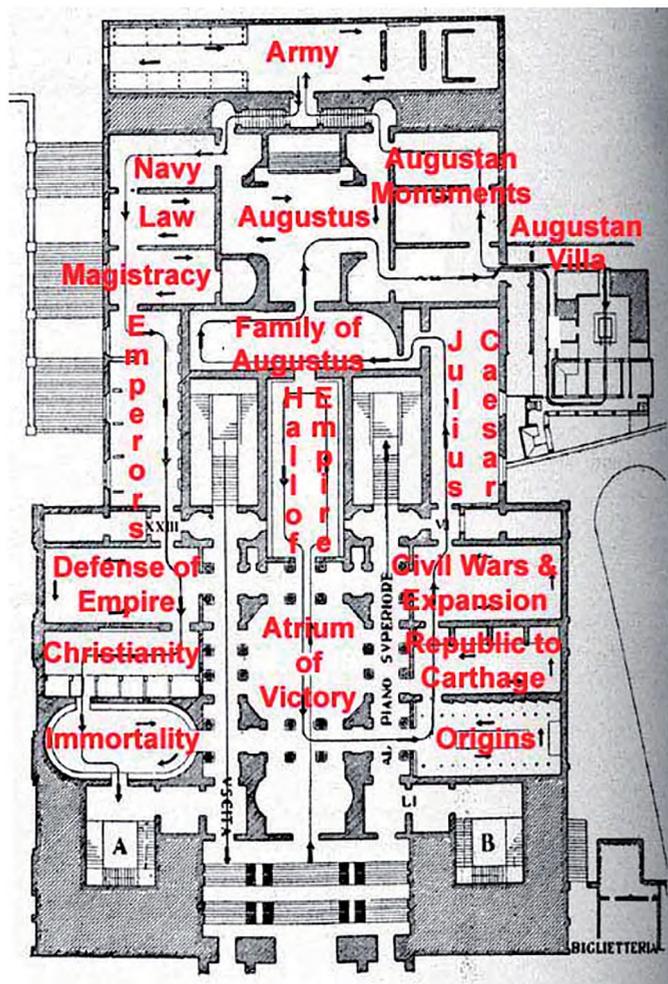


Fig. 4.—Planta principal de la Mostra Augustea della Romanità (de Marcello, 2011:232).

y por el otro evocar el triunfo italiano sobre Etiopía en la guerra y el nacimiento del nuevo Imperio, del que ya se estaban escribiendo las primeras gestas y del que, en un futuro, los visitantes podrían admirar sus hazañas junto a las victorias de los antiguos romanos. Estas dos primeras salas, junto a la de Augusto situada al final, constituían el eje físico e ideológico principal de la exposición. Roma, identificada siempre con la victoria, había fundado un Imperio victorioso al mando de un líder fuerte como Augusto; la nueva Roma, heredera de esta última, era la fundadora de un nuevo Imperio victorioso bajo el mando de un nuevo Augusto, Benito Mussolini (Amaral, 2014:78; Follo, 2013:31-32; Giglioli, 1938:9-21; Marcello, 2011:231-235; Pallottino, 1938:520-522).



Fig. 5.—Sala del Imperio (II) (de Marcello, 2011:234).

En el lado derecho del edificio, el visitante recorría las salas de los Orígenes de Roma (III), los Inicios de la República hasta el triunfo sobre Cartago (IV), la Expansión del Estado Romano durante las Guerras Civiles (V) y la sala dedicada a Julio César (VII). En la primera sala se volvían a proponer los orígenes míticos de la ciudad: Eneas, Rómulo y los siete reyes tradicionales, en total sintonía con el trabajo de los historiadores augusteos, verdaderos artífices de la unión de las dos tradiciones, la griega de Eneas y la latina de Rómulo, y muy interesados por el devenir de los primeros monarcas. En el centro, una maqueta del *sulcus primigenius* de Rómulo aludía de nuevo a la política agraria de Mussolini y a la fundación de nuevas ciudades por parte del régimen fascista por toda Italia. En las siguientes salas se ponía el acento en el aspecto militar de la expansión romana, destacando a los grandes generales y personajes de la República, entre ellos Mario, liberador de la amenaza germana, Sila, gran edificador de la Urbe, o César, el padre adoptivo de Octaviano Augusto. En la sala dedicada a su figura histórica, se remarcaba el evidente nexo entre Mussolini y César, “el más grande genio militar de todos los tiempos”, además de su vertiente más clemente, conciliadora y reformadora. Para Mussolini, esta sala era de excepcional importancia, pues emulaba su propio ascenso al poder por la fuerza para, supuestamente, librar a Italia de la crisis y el desorden tras el liberalismo de Giolitti. Sin crisis, por tanto, no habría existido el resurgimiento y por tanto tampoco Augusto-Mussolini (Amaral, 2014:78; Follo, 2013:32-33; Giglioli, 1938:22-91; Marcello, 2011:236-237; Pallottino, 1938:523-524).

Las salas VIII-XXI estaban dedicadas por entero a Augusto, su familia, su círculo intelectual, sus creaciones arquitectónicas, su culto, y sus reformas en aspectos concretos del mundo romano: ejército, derecho e instituciones públicas. La sala principal era la X (fig. 6), presidida por tres estatuas del estadista romano. En el centro se situaba la estatua del *Genius Augusti* de los Musei Vaticani, personificación del espíritu del primer emperador, a la que se rendía un culto especial con el emperador aún en vida, y que servía para recordar el culto especial al duce. A la izquierda, en cambio, se hallaba el Augusto Prima Porta, obra de gran fuerza psicológica que aludía a la propia fuerza y capacidad de acción de Mussolini. Y, por último, a la derecha, el Augusto *pontifex maximus* de Via Labicana, símbolo de la devoción de su líder por los cultos tradicionales y recordatorio latino de los pactos lateranenses. De esta manera las tres formas de Augusto, espiritual, militar y devota, se asimilaban a las de Mussolini, líder espiritual, militar y garante de las tradiciones religiosas. Tres formas (trinidad) que aludían a un solo líder, como se encargaba de recordar un epígrafe de la sala con las palabras de Mussolini en 1925: “En la silenciosa coordinación de todas las fuerzas, bajo las órdenes de uno solo, habita el secreto perenne de cualquier victoria”. En esta sala se ubicaba también un elemento de gran valor ideológico, una gran estela de cristal con una cruz hecha con las palabras del evangelio de Lucas sobre el supuesto censo de Quirino mandado realizar por Augusto en tiempos de Jesucristo (Lc. 2.1-14). Augusto se configuraba, así, como un instrumento de la Providencia para acoger los designios del Señor y darlos a conocer por todo el Imperio. Pero era mucho más que eso,

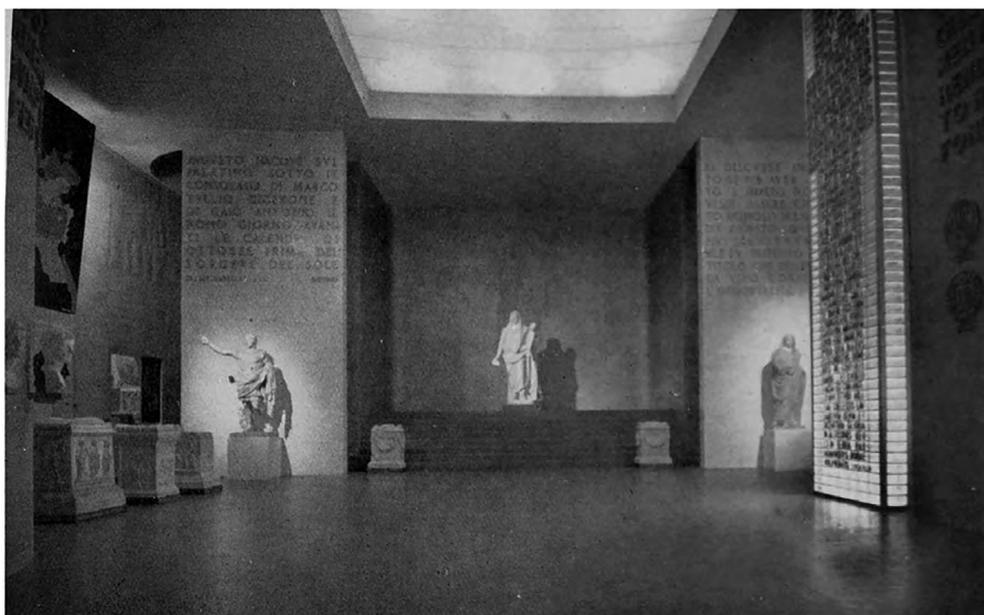


Fig. 6.—Sala de Augusto (X) (de Marcello, 2011:237).

pues por extensión aludía también a Mussolini como instrumento privilegiado de la Providencia y establecía un claro denominador común entre los tres personajes, Jesucristo, Augusto y Mussolini, príncipes de la paz en el mundo (Amaral, 2014: 78; Giglioli, 1938: 92-272; Gradel, 2002:162-197; Liberati, 2015: 179-184; Marcello, 2011:237-238; Pallottino, 1938:522-523).

Tras Augusto, el resto de emperadores estaban representados en las salas XXII-XXIV, con las mismas alusiones y temas que hemos visto hasta ahora en las otras salas. Tan sólo eran los personajes los que cambiaban, pero no los mensajes, cada vez más evidentes para la mente del visitante. La culminación de esta narración de toques épicos y dramáticos se conseguía en la sala XXV, dedicada al mundo cristiano (fig. 7). De planta rectangular y con un alto y parabólico techo, la sala reproducía a grandes rasgos una basílica cristiana, con la cruz al fondo y una serie de vanos laterales simulando capillas, que abordaban cada una un aspecto diferente de la Historia del cristianismo: los elementos de vida romana en la vida y predicación de Jesús (i), la fundación y primacía de la iglesia de Roma (ii), los mártires (iii), la doctrina cristiana (iv), el triunfo de la Iglesia (v) y la expansión de ésta hasta el siglo VI (vi). Importante desde el punto de vista ideológico era el recuerdo de la figura de Constantino, verdadero impulsor del cristianismo con el edicto de Milán del 313, presente en la sala mediante escenas con su victoria de *Ponte Milvio* en



Fig. 7.—Sala del cristianismo (XXV) (de Marcello, 2011:240).

312 frente a Majencio y a través del recuerdo de su hija cristiana Constanca, cuyo sarcófago de pórfido se ubicaba al lado de la cruz y del mapa con el Imperio romano cristiano. Nuevamente, el nexo directo entre cristianismo y mundo romano clásico era esencial para consolidar el régimen fascista y al propio Mussolini, que, si bien alardeaba de sus acuerdos con la Iglesia, su relación con ésta no era la mejor posible, debido a varias declaraciones ambiguas y a la presencia del “culto” a su figura, que ya hemos podido ver plasmado en la sala de Augusto (Gentile, 2016; Giglioli, 1938:273-361; Marcello, 2011:238-240; Pallottino, 1938:524).

Por último, el zenit de todo este recorrido histórico-ideológico se conseguía mediante la última sala, la n.º XXVI, dedicada a la inmortalidad de la idea de Roma y al renacimiento del Imperio en la Italia fascista (fig. 8), donde el espectador percibía con mayor solemnidad y claridad la idea de *Romanità*. La sala, de planta elipsoidal y techo recurvo, dividía las paredes en dos registros, uno superior y otro inferior, mientras que, en correspondencia con uno de los ábsides de la sala, tres esculturas focalizaban la atención del recién llegado. La Victoria del héroe de guerra Nazario Sauro dominaba la escena, sobre un alto pedestal en el que estaba escrito el discurso de la proclamación del Imperio el 9 de mayo de 1936. A los lados, dos bustos de Attilio Selva recordaban al rey Victorio Emanuel III y a Mussolini, que cerraban de esta forma la dualidad abierta ya en la fachada: REX y DVX, emperador y líder carismático. En los registros inferiores de las paredes, en cambio, diversas



Fig. 8.—Sala del Imperio fascista (XXVI) (de Marcello, 2011:241).

fotografías y reproducciones de edificios y personajes, constataban la idea de *Romanità*, haciendo un breve *excursus* desde la antigüedad hasta el presente. En la pared derecha lo primero que aparecía era “la leyenda del Ara Coeli”, una leyenda ya nacida en el siglo VI y ampliada en los siglos VIII y XII, que narraba como Augusto, tras consultar a la sibila tiburtina sobre su divinización, habría contemplado en los cielos a la Virgen sobre un altar con el Niño en su regazo, mientras una voz tronaba: “este es el altar del hijo de Dios”. Augusto, entonces, se habría convertido y sobre el lugar de la visión, el Arx, habría surgido la actual iglesia de Santa María en Araceli. También se podían conocer otras leyendas, como la de San Gregorio y el emperador Trajano (Dante *Purg.* X, 73-93; Par. XX, 100-117) y testimonios de la continuidad de la idea de Roma en la Historia, como el resurgir del derecho romano en Bolonia o las obras de intelectuales como Dante, Petrarca, Cola di Rienzo, Maquiavelo, Julio II, Leon Battista Alberti, Rafael, Paladio, Mantegna, Sixto V, Tiepolo, Piranesi, Pinelli o Macari, entre otros. En la pared izquierda, en cambio, se exponían los logros del régimen fascista, como el resurgir de los símbolos romanos: los arcos del triunfo, como el de Bolzano de Marcello Piacentini o el de Cirenaica de Francesco Di Fausto, o los obeliscos, como el de Axum proveniente del botín de Etiopía. También se proclamaban las nuevas fundaciones de ciudades, las obras de drenado de las marismas latinas, o las nuevas construcciones romanas, como el Foro Mussolini, ya comentado. Y, por último, en los registros superiores de las paredes se encontraban imponentes citas de autores como Dante, Petrarca, Maquiavelo, Metastasio, Mameli, Leopardi, Carducci, D’Annunzio, Victorio Emanuel III o el propio Mussolini, que resumían en pocas palabras la idea de *Romanità*. El más elocuente, como no, era el propio *duce*: “Cuando pienso en el destino de Italia, cuando pienso en el destino de Roma, cuando pienso en todas nuestras hazañas históricas, veo en todo ello la mano infalible de la Providencia, el signo infalible de la Divinidad” (Amaral, 2014:78; Follo, 2013:31-32; Gentile, 2016; Giardina y Vauchez, 2000:254-258; Giglioli, 1938:362-371; Marcello, 2011:240-243; Pallottino, 1938:524; Parisi Presicce y Rossini, 2014:41-45; Susmel y Susmel, 1959:268-269).

Inauguración y clausura

La *Mostra Augustea della Romanità* fue inaugurada el 23 de septiembre de 1937, el mismo día del bimilenario de su nacimiento (fig. 9). El régimen organizó para la ocasión la consuetudinaria coreografía que simbolizaba la participación de toda la comunidad en el evento. Los *camicie nere* desfilaron en formación por Via Nazionale mientras que los jóvenes miembros de la Gioventù Italiana del Littorio, reunidos en las escaleras del Palazzo, cantaban al unísono el himno del Partido Fascista, “*Giovinezza*”, de Salvator Gotta y Giuseppe Blanc. A su llegada, Mussolini se dispuso junto a la entrada, de tal forma que la estatua del *Genius Augusti* de la sala X quedase en perfecto eje con su cuerpo. El discurso, pronunciado por Giglioli, resumía los hechos básicos de la Mostra, en un tono encomiástico con el régimen y con el *duce*, pero incorporaba además al final una cita de la *Res Gestae*,

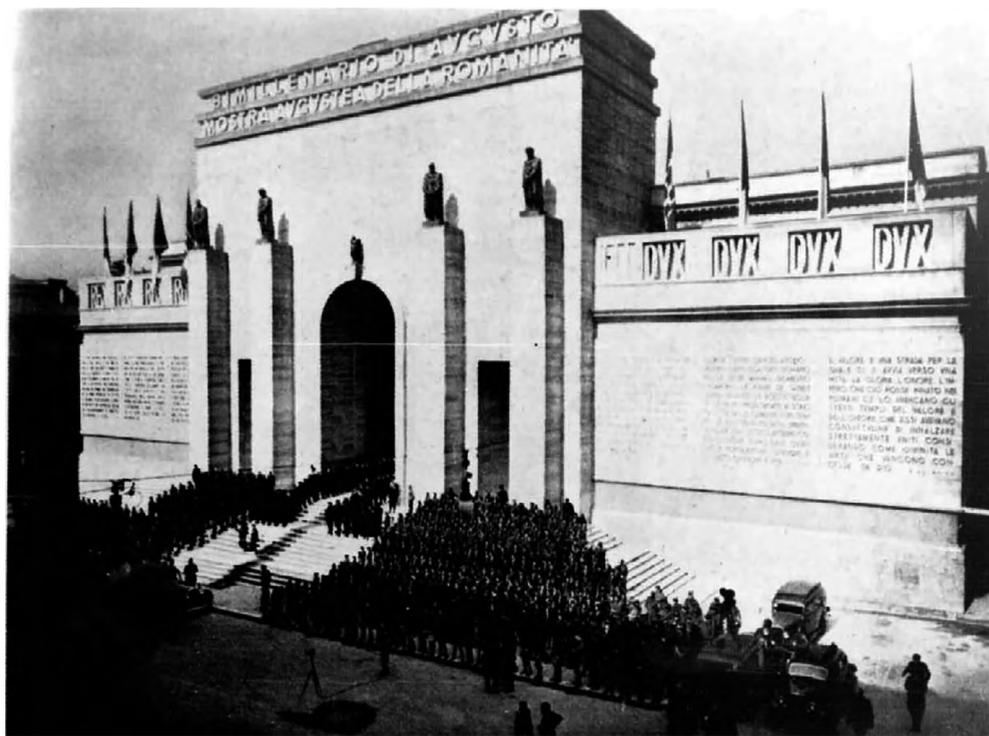


Fig. 9.—Inauguración de la Mostra Augustea della Romanità (23-9-1937) (de Pallottino, 1938:519).

que luego se transcribió incluso en los sellos: “Toda Italia juró en mis palabras y me suplicó que me convirtiese en su duce”, añadiendo además que “no fue solo durante el episodio de una guerra, sino en toda circunstancia”. El episodio estaba manipulado, pues la traducción íntegra es: “Toda Italia por su propia voluntad me juró fidelidad y me suplicó que fuera su comandante en la guerra que vencí en *Actium*” (Aug. *Res Gest.* 25.2) en clara alusión a la guerra en Grecia contra Marco Antonio y Cleopatra en el 31 a.C. Con este gesto, Giglioli presentaba a Augusto como duce en sentido mussoliniano, alterando completamente el sentido de la frase en favor de enfatizar aún más la identificación Mussolini-Augusto. La frase final recordaba la esencia de la exposición: “Italianos, haced que las glorias del pasado sean superadas por las glorias del porvenir” (Cagnetta, 1979; Giardina, 2013:58-61; Giglioli, 1938:v-viii; Istituto Luce, 1937b; Liberati, 2014:231-281; Marcello, 2011:226; Torelli, 2010:403-404).

La exposición echó el cierre, tras 14 meses abierta, el 4 de noviembre de 1938, aunque la clausura oficial fue el 23 de septiembre, en una ceremonia muy parecida a la de apertura, con la presencia de los fascistas, las juventudes, las autoridades y el propio *duce*. Giglioli quiso esta vez regalar a Mussolini un trofeo con tres fechas señaladas: el 4 de noviembre de 1918 (fin de la guerra), el 22 de octubre de 1922

(*marcia su Roma*) y el 9 de mayo de 1936 (proclamación del Imperio), en clara alusión al triple triunfo de Augusto en el año 29 a.C. por Dalmacia, Egipto y *Actium*. Años después, tras el segundo conflicto bélico mundial, Giglioli fue deshabilitado y luego habilitado de nuevo como profesor en la universidad, preocupándose hasta el final por el destino de las piezas de la *Mostra*. Finalmente, en 1955 consiguió inaugurar el nuevo *Museo della Civiltà Romana* en el edificio construido para tal propósito por Pietro Aschieri en el EUR, donde se albergan todavía hoy las piezas expuestas en la *Mostra*. Recientemente el museo se encuentra en fase de reestructuración, por lo que las piezas buscan a un nuevo Giglioli que las convierta nuevamente en el centro de todas las atenciones (Barbanera, 2000:709; Cagnetta, 1979; Istituto Luce, 1938; Marcello, 2011:243-244; Scriba, 1995).

Morpurgo y el *Ara Pacis*

El día de la clausura oficial de la *Mostra*, el 23 de septiembre de 1938, Mussolini inauguró la nueva sede del *Ara Pacis Augustae* (fig. 10), como colofón final para las celebraciones del bimilenario del nacimiento de Augusto. El proyecto *Ara Pacis-Augusteo*, iniciado en mayo de 1932 bajo la dirección de Vittorio Ballio Morpurgo, arquitecto joven, pero con experiencia ya en su *curriculum*, comprendía la demolición del Auditorium sobre los restos del Mausoleo de Augusto, su aislamiento en una plaza rediseñada para tal fin, y la construcción en sus proximidades de un pequeño museo para albergar la reconstrucción del *Ara Pacis*, cuyos fragmentos se encontraban dispersos por Italia, Francia y Austria. El primer proyecto orgánico para la plaza se llevó a cabo en 1935, cuando las excavaciones en el Mausoleo ya se desarrollaban desde 1929 bajo la dirección del propio Giglioli. En febrero de 1937 se decretó por fin la ubicación final del *Ara Pacis* y Morpurgo se dedicó entonces al diseño final del museo, compuesto de una simple caja rectangular de cemento y cristal, con una sucesión rítmica de pilares que permitiesen la visión del monumento desde el exterior. Los fragmentos restantes del *Ara* fueron recuperados en 1937 gracias a las excavaciones realizadas bajo el palacio Fiano-Almagià dirigidas por Giuseppe Moretti y Guglielmo Gatti, con la utilización de modernas técnicas de ingeniería debido a los problemas del nivel freático donde se encontraba in situ el *Ara*. Transferidos al Museo de las Termas de Diocleciano, los fragmentos fueron allí estudiados y admirados por políticos como Hitler, en mayo de 1938, acompañado por Mussolini y con Ranuccio Bianchi Bandinelli como guía de excepción. Al final, entre junio y septiembre de 1938, se dispuso apresuradamente el montaje final del *Ara* en el edificio de Morpurgo para que Mussolini lo pudiese inaugurar solemnemente el 23 de septiembre y poner la guinda a las celebraciones. Hoy en día el *Ara* se encuentra en el mismo sitio donde fue montada entonces, aunque el “envoltorio” ha cambiado sustancialmente. El proyecto racionalista de Morpurgo dio paso al *high-tech* de Richard Meier, que trabajó en el proyecto desde 1996 hasta 2005, cuando fue inaugurado. En nada se parecen las líneas de Meier con las del fascismo, pero algo ha quedado de este momento histórico en el museo:

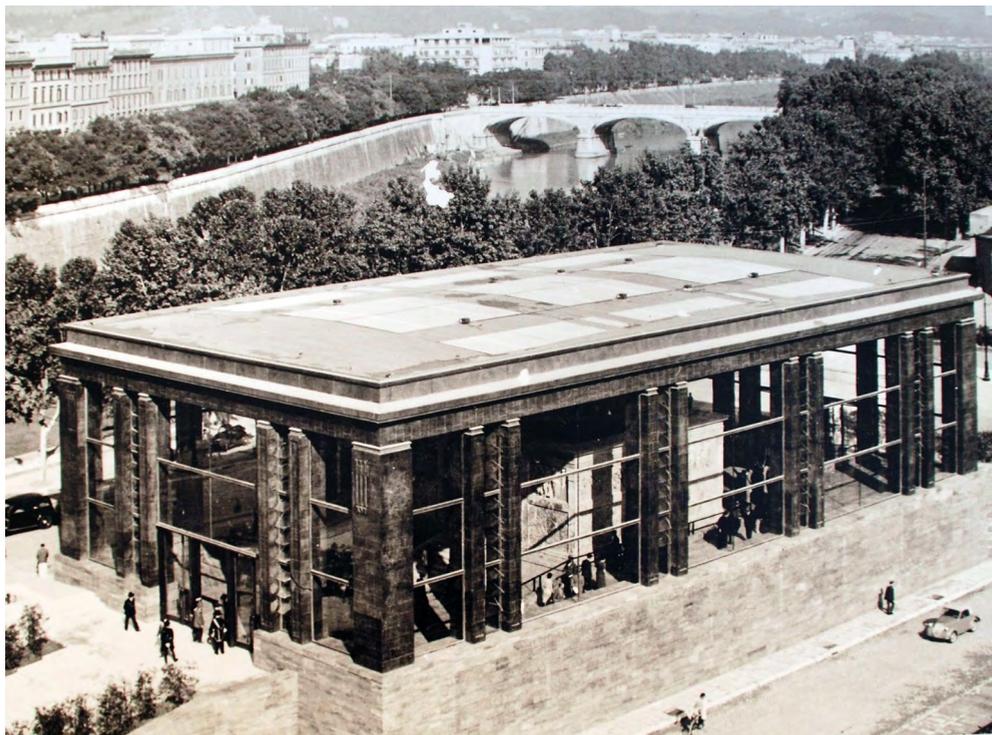


Fig. 10.—Museo del Ara Pacis de Morpurgo (1938) (de Rossini, 2012:117).

la ubicación del *Ara* y las *Res Gestae* en el muro exterior del edificio. En cuanto a los trabajos en el Augusteo, éstos concluyeron en 1941. La guerra puso punto y seguido a los trabajos en el monumento, pero muy probablemente el siglo XXI nos depare nuevas sorpresas para un monumento aún por descubrir para los ávidos turistas de la ciudad eterna (ARA:507; Cagnetta, 1979; Coarelli, 2006:67-68; Galaty y Watkinson, 2004:38-39; Gentile, 2010; Kallis, 2011:813-830; LTUR 4:70-75; Manacorda, 1982:457; Painter, 2005:71-75; Parisi Presicce y Rossini, 2014:88-90; Rossini, 2012:14-21,108-121).

EL BIMILENARIO DE LA MUERTE DE AUGUSTO

Roma: *Avgvsto* (2013-2014)

En 2013, tras 75 años sin una exposición dedicada a Augusto en suelo italiano, por fin abría en las Scuderie del Quirinale “*Avgvsto*”, la exhibición que conmemoraba el bimilenario de la muerte del emperador Augusto, acaecida el 19 de agosto del año 14 d.C.. La exposición estuvo abierta desde el 18 de octubre de 2013 hasta

el 9 de febrero de 2014, para luego trasladarse, en un formato similar, a París, al Grand Palais.

Concepto y dirección

La organización de la exposición fue una idea original del brillante arqueólogo italiano Eugenio La Rocca, con la notable e importante participación de Annalisa Lo Monaco, de La Sapienza, y Claudio Parisi Presicce, del Comune de Roma (La Rocca, E. *et al.*, 2013:55).

Eugenio La Rocca (1946) ha sido profesor en las universidades de Siena y Pisa, y desde 1993 hasta 2008 también *Sovrintendente ai Beni Culturali del Comune di Roma*. En cuanto a su actividad investigadora, desde 1997 ha dirigido excavaciones en los Foros Imperiales y desde 2004 lo ha hecho en las excavaciones bajo el palacio de la Provincia di Roma, donde un inmenso proyecto museal, con la colaboración de Alberto Angela, fue abierto recientemente para exponer sus fabulosos restos romanos. Además, desde 2010 es director de varias excavaciones en Crotona. Ha sido coordinador, también, de algunas de las exposiciones más importantes en territorio nacional e internacional, entre las que destacan *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, 2000; *Trionfi romani*, 2008; *Roma. La pittura di un impero*, 2009; *I giorni di Roma, L'età della conquista*, 2010; *I giorni di Roma. I ritratti. Le tante facce del potere*, 2011; *I giorni di Roma. L'età dell'equilibrio*, 2012; y, por supuesto, *Augusto*, 2013. En su haber también cuenta con una experiencia expositiva muy amplia, trabajando, por ejemplo, en la musealización del Palazzo dei Conservatori en la Centrale Montemartini, en la del Giardino Romano del Palazzo dei Conservatori de los Musei Capitolini, junto a Carlo Aymonino, y también en el ya citado Museo dell'Ara Pacis de Richard Meier, entre otros lugares. Es por todo ello, un investigador consagrado en el panorama romano e italiano de arte clásico (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2015a).

Su idea de devolver Augusto a Roma ya estaba en el aire desde hacía decenas de años. De hecho, había sido ya el ideador de otras exposiciones del mismo tema en Alemania. Una de ellas, titulada *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, fue exhibida en 1988 en el Gropius-Bau de Berlín y tuvo ya un gran éxito. Otra, muy parecida, titulada *2000 Jahre Varusschlacht: Imperium*, conmemoraba los 2000 años del desastre de las legiones de Augusto en la selva de Teutoburgo (9 d.C.) y tuvo la novedad de ser alojada en tres sedes diferentes, Haltern am See, Kalkriese y Detmold, y contó también con la participación expresa del gobierno alemán (La Rocca, E. *et al.*, 2013:53-54).

Los otros dos colaboradores de La Rocca en esta exposición, Annalisa Lo Monaco y Claudio Parisi Presicce, también conservan una gran experiencia museística. La doctora Annalisa Lo Monaco, por ejemplo, trabaja actualmente como investigadora en La Sapienza y ha colaborado en las exposiciones *Trionfi Romani*, 2008; *Roma la pittura di un Impero*, 2009-2010; *Il sorriso di Dioniso*, 2010; *I giorni di Roma, L'età della conquista*, 2010; *I giorni di Roma. I ritratti. Le tante facce del potere*,

2011; *I giorni di Roma. L'età dell'equilibrio*, 2012 y también en la reciente *I giorni di Roma. L'età dell'angoscia*. Claudio Parisi Presicce, por su parte, es Dirigente - Direzione Musei e U.O. Musei Archeologici e Polo Grande Campidoglio y su gran formación en museos e instituciones le ha permitido organizar exposiciones en todo el mundo, como *Ulisse. Il mito e la memoria* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 febbraio-2 settembre 1996); *Odyseus. Mythos und Erinnerung* (Monaco, Haus der Kunst, 1. Oktober 1999-9. Januar 2000); *La Lupa Capitolina* (Roma, Musei Capitolini, 2 giugno-15 ottobre 2000); *Cleopatra. Regina d'Egitto* (Roma, Palazzo Ruspoli, 12 ottobre 2000-25 febbraio 2001); *L'invenzione dei Fori Imperiali. Demolizioni e scavi: 1924-1940* (Roma, Musei Capitolini, 23 luglio-23 novembre 2008) y un sinfín de conferencias, coloquios y convenciones para investigadores (Comune di Roma, 2015; Pasqualini, 2014: 33-43; Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2015b).

El espacio expositivo: le Scuderie del Quirinale

En cuanto al espacio expositivo de *Avgvsto*, el lugar elegido fueron las Scuderie del Quirinale, un lugar privilegiado en el centro de Roma, pero no exento de problemas (fig. 11). Este antiguo edificio, situado en Piazza del Quirinale, entre via XXIV Maggio y la salida de Montecavallo, fue construido en 1732 por el arquitecto Ferdinando Fuga para albergar las carrozas de los Papas y de los Reyes de Italia. En el siglo XX se había usado también como parking y como museo de carrozas, hasta que en 1997 fue habilitado como museo propiamente dicho por el arquitecto Gae Aulenti para estrenarlo flamantemente en el año 2000. Pese a la moderna transformación del edificio, las salas de las Scuderie fueron diseñadas para exposiciones histórico-artísticas y no para exposiciones arqueológicas. Las limitaciones técnicas no han permitido, por ejemplo, que la estatua *toracata* de la colección Tienda de Córdoba pisase sus instalaciones, debido al peso excesivo de la pieza. En general, los espacios son amplios pero limitados espacial y visualmente, aun contando con tres plantas completamente musealizables (fig. 12) (Azienda Speciale Palaexpo, 2014:6-13; La Rocca, E. *et al.*, 2013:55).

Organización museográfica

En cuanto a la organización museográfica de *Avgvsto*, la exposición acogió una enorme selección de 200 piezas originales de diversos museos del mundo, entre los que se encontraban el Museo Nacional de Atenas, el Museo de Corinto, el British Museum, el Metropolitan de Nueva York o la Casa de Pilatos de Sevilla). La idea principal era la de reproducir a pequeña escala la relación entre las vivencias del *princeps* y la formación de un nuevo lenguaje y una nueva cultura artística en época augustea. No se trataba, pues, de reproducir ningún aspecto administrativo, militar o de infraestructuras de ese periodo romano, sino tan solo el aspecto artístico-



Fig. 11.—Scuderie del Quirinale (de Azienda speciale Palaexpo, 2014:6).

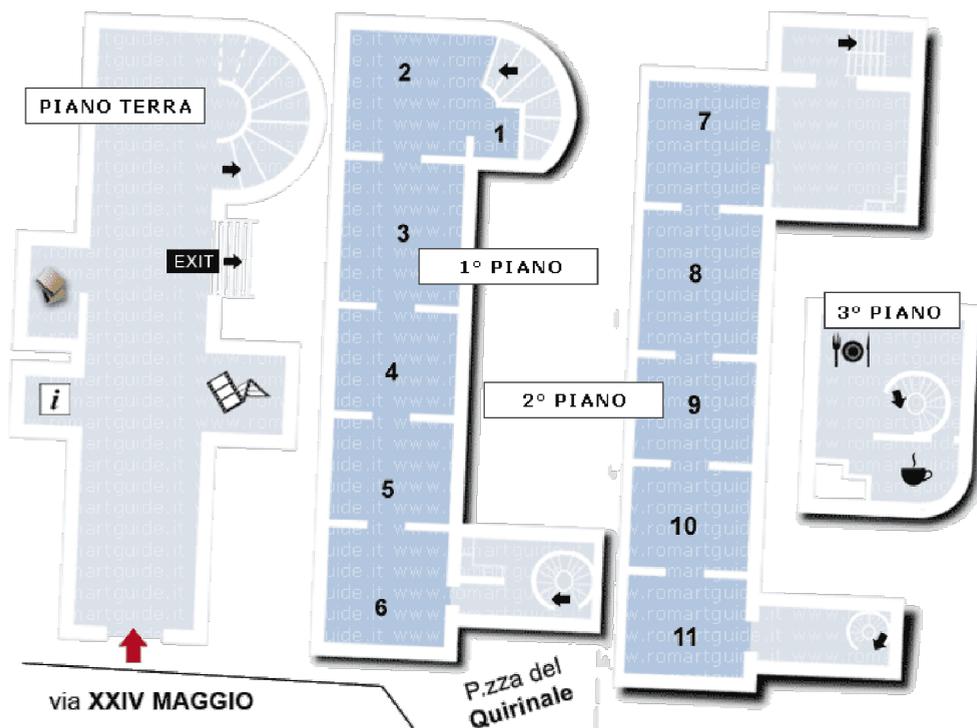


Fig. 12.—Planta de las Scuderie del Quirinale (de <http://www.romartguide.it>)

ideológico-religioso, y de desarrollarlo adecuadamente. Pero además tampoco se llevó a cabo una sistematización de las piezas arqueológicas de forma total, ya que, por ejemplo, se desechó completamente incluir piezas arqueológicas de monumentos o, casi exclusivamente, de pinturas, por razones de conservación. Para la Rocca, resultaba absurdo incluir piezas de arquitecturas augusteas de Roma cuando los propios visitantes podían verlas in situ de forma más completa. Es por ello que la exposición se centró en mostrar un discurso a través de esculturas, bronce, vasijas de arcilla cocida, monedas, gemas, camafeos, joyas y toda clase de artes consideradas menores, siempre atendiendo a criterios de excepcionalidad y rigor histórico según el tema escogido (La Rocca, E. *et al.*, 2013:54-55; Scuderie del Quirinale, 2015a).

El espacio expositivo se dividió en 9 secciones temáticas: 1, *Ottaviano e il tramonto della repubblica romana*; 2, *Ottaviano conquista il potere assoluto*; 3, *la costruzione di una nuova classicità*; 4, *le forme di celebrazione del principe*; 5, *gli dei protettori di Augusto*; 6, *l'avvento di una nuova età dell'Oro*; 7, *il lusso nella vita privata come espressione di una aristocrazia al potere*; 8, *l'eco di Roma nel mondo provinciale*; y, finalmente, 9, *morte e apoteosi: Augusto ascende all'Olimpo*. En el proyecto expositivo, se decidió partir de dos consideraciones básicas. Por un lado, que nuestra cultura occidental tiende a ver los objetos de forma enciclopédica, por géneros, uno al lado del otro. Por otro, que también estamos acostumbrados a intentar reconstruir historias mediante los objetos, relacionándolos entre sí para reconstruir lo que ya no existe. A través de estos dos conceptos, se diseñó una musealización nueva. Por un lado, se decidió dotar a la exposición de unos paneles con imágenes de Roma, para reconstruir narrativamente el ambiente adecuado. Por otro lado, en cambio, se decidió dotar a la exposición de una organicidad compositiva, disponiendo, por ejemplo, todos los bustos de la familia imperial en una misma mesa, para que los visitantes creasen sus propias analogías y pudiesen apreciar los detalles de la imagen del *princeps* y de su familia (fig.13) (La Rocca, E. *et al.*, 2013:48-49; Pasqualini, 2014: 33-43; Scuderie del Quirinale, 2015b).

París: Moi, Auguste, Empereur de Rome (2014)

La exposición se trasladó en febrero a París, al Grand Palais, donde estuvo abierta desde el 19 de marzo hasta el 13 de julio de 2014. Los responsables científicos, Daniel Roger, conservador jefe del Departamento de Antigüedades griegas, etruscas y romanas del Museo del Louvre, y Cécile Giroire, conservadora del Departamento de Antigüedades griegas, etruscas y romanas del Museo del Louvre, decidieron dotar a la exposición de unas características similares a su homóloga de Roma, pero añadiendo algunas novedades. Para empezar, se trató de hacer hincapié en el mundo provincial romano, hasta entonces casi desaparecido en la exposición de Roma. Para ello se llevaron algunas piezas del Louvre y se sustituyeron por otras de Roma. También se decidió contar con los espacios del Grand Palais para la ocasión. Muy similares en cuanto a su organización espacial con respecto a los del Quirinale, el Grand Palais sí que añadió una espectacular fachada con columnas y



Fig. 13.—Sala de Avgvsto (2013-2014) (de http://www.homestudiolab.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/06/07_2013.11_Roma_Scuderie_del_Quirinale_Augusto.jpg)

elementos clásicos que parecían caerse bajo el peso de los milenios. El resultado era tremendamente efectista y asombraba al público, pero quizás no era capaz de conectar todo lo bien que se desearía con el mensaje del arte augusteo (fig. 14) (La Rocca, E. *et al.*, 2013:48; Rmn-Grand Palais, 2015).

PROPUESTAS DE INTERPRETACIÓN

La instrumentalización de la Historia

Uno de los elementos más controvertidos que hemos podido analizar acerca de la *Mostra Augustea della Romanità* es esa constante, y a veces, pesada voluntad de instrumentalizar la Historia. Desde el principio al final, desde la planta baja hasta la planta superior, el fascismo deseaba dar una imagen providencial de su propia Historia. Augusto, Constantino e incluso todos los demás emperadores, eran tan solo elementos que permitían, glorificándolos, glorificar el propio destino de la Roma fascista. Mussolini necesitaba alimentar esa propaganda y es por ello que Giglioli llegó incluso a manipular el discurso inaugural para adaptar las palabras del propio Augusto a los deseos de Mussolini. Las salas dedicadas a Augusto o al cristianismo eran más pruebas fehacientes de hasta donde estaba dispuesto a llegar el régimen



Fig. 14.—Fachada de Moi, Auguste, Empereur de Rome (2014) (de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Exposition_Moi_Auguste%2C_empereur_de_Rome..._Grand_Palais_6_juin_2014.jpg)

para identificarse con la Providencia. Desde luego, el clero romano no comulgaba demasiado con estas creencias, que le restaban poder, pero es que la apropiación de Augusto de todo símbolo, pasado o inventado del mundo romano, se había vuelto casi esencial para seguir llevando a cabo la integración social del régimen, un hecho que más tarde sufriría Italia en su desarrollo historiográfico. Durante mucho tiempo Italia no ha vuelto a albergar ninguna exposición de Augusto por el miedo a volver a repetir los errores del pasado y a identificar a Augusto con Mussolini. El tiempo, sin embargo, parece que es la cura de todos los males, pues Italia por fin puede disfrutar del mundo romano desde el rigor científico y no desde la manipulación política e ideológica. Los esfuerzos de La Rocca y su equipo por devolverle el protagonismo a Augusto han merecido la pena y, aunque sigue habiendo mucho de qué hablar y discutir acerca del *princeps*, parece ser que Europa ha dejado atrás la instrumentalización de sus figuras históricas, al menos las que conciernen al pasado romano.

Hacia una Historia de consumo

Pero si bien la instrumentalización de la historia parece un hecho superado por parte de la historiografía europea, otros fenómenos se ciernen sobre el mundo investigador de la antigüedad. Las exposiciones, de hecho, se han convertido en un fenómeno social. Muchas empresas utilizan su visibilidad para llegar al público culto, y cada vez más gente se une a la cultura de las exposiciones, en las que ven una manera amena y atractiva de pasar el tiempo y, quizás, aprender cosas que no sabían. Pero es quizás éste el límite de este modo de ver las exposiciones. A veces no nos damos cuenta del riesgo que corre el público al ver una exposición de manera superficial, pues da una imagen snob y plana de una realidad, muy al contrario, rica y exuberante. La exposición organizada por La Rocca y su equipo decidió, conscientemente, no mostrar en ella más aspectos que el estético-religioso en la exposición en honor a Augusto. Sin embargo, el régimen augusteo era mucho más que eso. Augusto puso en marcha toda una revolución ideológica, militar, de infraestructuras, social, religiosa, cultural y económica, que no trasciende en esta exposición. Mostrar tan solo el aspecto artístico, reduce el mundo de Augusto a, quizás, el 5% de lo que fue en realidad, con la consabida pérdida de información y de significados. Además, de esta forma se corre el riesgo de limitar una exposición a un trasunto meramente visual, a un conjunto de objetos que dan un placer estético y no provocan ninguna reacción conflictiva en el espectador. Pero la Historia es mucho más que eso, y en su complejidad y variabilidad está su belleza. Quizás haya que tener en cuenta más estos mensajes.

Antiguos y nuevos espacios: la cultura del espectáculo

Por último, conviene analizar el uso que se le da al espacio en las dos *Mostre*. Si en la del '37 el espacio elegido es el grandilocuente y magnífico Palazzo delle Esposizioni, en la de 2013 se decide elegir le Scuderie. Quizás haya en todo ello una elección política o económica, pero lo que sí es verdad es que lanza dos mensajes completamente diferentes que ahondan en lo comentado anteriormente. El régimen fascista construía y prefería espacios magníficos para exhibir toda su fuerza social. El mundo moderno, en cambio, huye de la grandeza y se refugia en lo menudo, que no haga demasiado ruido. Como hemos visto, las fachadas de la *Mostra* del '37 y de la de París de 2014 difieren casi en todo. Scapelli es capaz de transmitir fuerza, equilibrio, solidez, mientras que la musealización de París expresa todo lo contrario, asombro, impresión, inmediatez. Los espacios internos también consiguen transmitir lo mismo, aunque les aúna una voluntad de mejorar la comunicación con el público: los de la *Mostra* del 37 incluyendo formas de participación de los visitantes y los de la exposición del 2013 una musealización renovada y unas líneas puras y claras.

CONCLUSIONES

Las dos exposiciones dedicadas a Augusto en la ciudad de Roma están a las antípodas en todos los aspectos. El régimen fascista y Mussolini quisieron utilizar la oportunidad para resaltar los logros del Imperio fascista y utilizar la historia para difundir el mensaje providencialista que quería Mussolini: la antigua Roma estaba ligada a la fascista de forma directa e indisoluble. La elección de los espacios, la musealización de los mismos, el *attrezzo* utilizado, los discursos pronunciados, ... Todo estaba en función de glorificar al régimen. Si exceptuamos esos aspectos, quizás encontremos en la *Mostra* del '37 algo más. El reflejo de una sociedad nueva, el trabajo de un incansable Giglioli o quizás las mejoras técnicas adoptadas, sean algunos aspectos también a tener en cuenta en esta *Mostra* para recordar y, a la vez, olvidar.

En el bimilenario de la muerte de Augusto en 2014, en cambio, las cosas ya habían cambiado mucho. El proceder de las sociedades capitalistas de consumo en Occidente ha borrado cualquier atisbo de ideologización del Imperio Romano. Los visitantes de la nueva exposición ven ella el reflejo de una cultura antigua que, al menos, les provoca curiosidad, pero ya no un anhelo patriótico. La cultura del espectáculo ha convertido este tipo de eventos en una degustación estética y de los sentidos, a la vez que democratizado el mundo del arte. Pero debemos conocer también sus debilidades. Una sociedad que no aprecia a sus figuras históricas del pasado es una sociedad plana e indiferente. Los valores, a veces positivos y a veces negativos que la Historia enseña no deben ser banalizados ni ocultados, sino discutidos en su realidad histórica. Es por ello que, pese a las muchas oportunidades que el mundo contemporáneo nos brinda, aún no hemos sido capaces de llegar hasta la gente corriente y engancharles a la Historia, a la cultura o a Arte. La musealización aún tiene mucho recorrido que transitar y quizás las nuevas tecnologías sean capaces de darnos ese plus que ahora nos falta. Hasta entonces, habrá que seguir visitando exposiciones por todo el mundo. Pese al auge cada vez más evidente de la Historia como elemento de consumo de la sociedad, ya sea de manera directa, mediante conferencias o exposiciones, ya sea de manera indirecta, mediante sus productos derivados, como por ejemplo novelas históricas, revistas de divulgación, videojuegos, películas, series, etc., la disciplina científica se enfrenta a retos cada vez más complejos, pero no por ello menos fascinantes. Reconstrucciones 3D, realidad virtual y, en general, musealizaciones destinadas a asombrar y entretener a un público cada vez más exigente, demuestran el valor también económico que se esconde detrás de una industria en continuo cambio. ¿Pero es realmente ciencia lo que se transmite? ¿Es conocimiento que sirve para educar a las generaciones venideras? ¿O es simplemente una industria más del entretenimiento? A veces la diferencia entre las dos es casi imperceptible, pero, sea como fuere, la necesidad de establecer un legado con el pasado sigue estando presente en la mente de los ideólogos de cada exhibición.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, según Resolución de 25 de septiembre de 2017, de la convocatoria de ayudas para contratos predoctorales para la formación de profesorado universitario de 22 de diciembre de 2016 y adscrito al proyecto de investigación “Santuarios oraculares, ritos y prácticas adivinatorias en la Península Ibérica durante la antigüedad” (Ref. HAR2016-79421-P) del Grupo de Investigación sobre Ciudades Romanas de la Universidad Complutense de Madrid. Debo también agradecer a la Dra. Gloria Mora Rodríguez sus importantes consejos, sugerencias y correcciones al respecto.

FUENTES

- AUGUSTO: *Res Gestae*, Canali, L. (cur.) (2002): Mondadori, Milano.
- CICERÓN: *Discursos IV*, Baños Baños, J. M. (tr.) (1994), Gredos, Madrid.
- DANTE: *Paradiso*, Chiavacci Leonardi, A. M. (cur.) (1991): Mondadori, Milano.
- DANTE: *Purgatorio*, Chiavacci Leonardi, A. M. (cur.) (1991): Mondadori, Milano.
- DIÓN CASIO: *Historia Romana*, Candau Morón, J. M. y Puertas Castaños, M. L. (tr.) (2004), Gredos, Madrid.
- ESTRABÓN: *Geografía*, De Hoz García-Bellido, M. P. (tr.) (2003) Gredos, Madrid.
- FLORO: *Építome de la Historia de Tito Livio*, Hinojo Andres, G. y Moreno Ferrero, I. (tr.) (2000), Gredos, Madrid.
- GIGLIOLI, G. Q. (1938): *Mostra Augustea della Romanità*. Catalogo, C. Colombo, Roma.
- GUEY, J. (1938): “Une Exposition de la «Romanité»”, *Journal des savants*, pp. 70-80.
- ISTITUTO LUCE (1938): “La cerimonia di chiusura, presenziata da Mussolini, della ‘Mostra augustea della romanità’ a Palazzo dell’Esposizione”, *Giornale Luce*, B1404, 09/11/1938. Recuperado de <http://www.archivioluce.com/archivio/>.
- ISTITUTO LUCE (1937a): “Preparativi per la mostra augustea della romanità”, *Giornale Luce*, B1131, 21/07/1937. Recuperado de <http://www.archivioluce.com/archivio/>.
- ISTITUTO LUCE (1937b): “La mostra augustea della romanità”, *Giornale Luce*, B1175, 29/09/1937. Recuperado de <http://www.archivioluce.com/archivio/>.
- HORACIO: *Odas, Canto secular, Epodos*, Moralejo, J. L. (tr.) (2007), Gredos, Madrid.
- PLINIO EL VIEJO: *Historia Natural*, Fontán A. et al. (tr.) (1998), Gredos, Madrid.
- SAGRADA BIBLIA, Nacar Fuster, E. y Colunga, A. (tr.) (1960), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.
- SUETONIO: *Vidas de los Césares*, Picón, V. (tr.) (2006), Cátedra, Madrid.
- VELEYO PATÉRCULO: *Historia de Roma*, Ruíz Castellanos, A. (tr.) (2014), Ediciones Clásicas, Madrid.
- VIRGILIO: *Bucólicas*, De la Ascensión Recio García, T. y Soler Ruiz, A. (tr.) (1990), Gredos, Madrid.
- VIRGILIO: *Eneida*, De Echave-Sustaeta, J. (tr.) (1992), Gredos, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- AICHER, P. (2000): "Mussolini's Forum and the Myth of Augustan Rome", *The Classical Bulletin* 76:2, pp. 117-139.
- AMARAL, S. (2014): "Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma Fascista", *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval* 10:1, pp. 72-87.
- ARA = Carandini, A. y Carafa, P. (eds.) (2013): *Atlante di Roma antica. Biografia e ritratti della città*, Electa, Milano.
- AZIENDA SPECIALE PALAEXPO (2014): *Brochure delle Scuderie del Quirinale*, Azienda Speciale Palaexpo, Roma.
- AZIENDA SPECIALE PALAEXPO (2015): *Brochure del Palazzo delle Esposizioni*, Azienda Speciale Palaexpo, Roma.
- BARBANERA, M. (2000): "Giulio Quirino Giglioli", *Dizionario biografico degli italiani* (Caravale, M., ed.), Roma, Vol. 54, p. 709.
- BEEVOR, A. (2005): *La Guerra Civil Española*, Crítica, Barcelona.
- BEN-GHIAT, R. (2001): *Fascist Modernities: Italy, 1922-1945*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles.
- BERGER, A. (1953): *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*, The American Philosophical Society, Philadelphia.
- BROUGHTON, T. R. S. (1952): *The Magistrates of the Roman Republic*, American Philological Association, Vol. II, New York.
- CAGNETTA, M. (1979): *Antichisti e impero fascista*, Dedalo Libri, Bari.
- CAH² X = Bowman, A. K. et al. (eds.) (2006), *The Cambridge Ancient History*, Vol. X, Cambridge University Press, Cambridge.
- CANDELORO, G. (1982): *Storia dell'Italia moderna*, Vol. IX, Feltrinelli, Milano.
- CANFORA, L. y CAGNETTA, M. (1999): *Studi sulla tradizione classica: per Mariella Cagnetta*, Laterza, Bari.
- CANNISTRARO, P. V. (1972): "Mussolini's Cultural Revolution: Fascist or Nationalist?", *Journal of Contemporary History* 7:3, pp. 116-139.
- CLARK, M. (1984): *Modern Italy 1871-1982*, Longman, London.
- COARELLI, F. (dir.) (2006): *Lexicon topographicum urbis Romae. Supplementum II.2. Gli scavi di Roma: 1922-1975*, Quasar, Roma.
- COMUNE DI ROMA (2015): "Claudio Parisi Presicce", Curriculum Vitae. Recuperado de https://www.comune.roma.it/PCR/resources/cms/documents/PARISI_PREVICCE_CLAUDIO.pdf.
- DI PAOLA, L. (2014): "Augusto nel bimillenario della morte: storia e imitatio del primo imperatore romano nell'Antichità e in Epoca contemporanea", *Civiltà Romana: rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni* 1, pp. 1-31.
- ECK, W. (2010): *Augusto e il suo tempo*, Il Mulino, Bologna.
- FOLLO, V. (2013): *The Power of Images in the Age of Mussolini*, Tesis doctoral, University of Pennsylvania, Philadelphia.
- GALATY, M. L. y WATKINSON, C. (eds.) (2004): *Archaeology Under Dictatorship*, New York, Springer.
- GARCÍA SANCHEZ, J. (2010): "Roma y las academias internacionales", *Repensar la escuela del CSIC en Roma: cien años de memoria* (Olmos, R. et al., eds.), Madrid, pp. 77-108.
- GENTILE, E. (2008): *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari.
- GENTILE, E. (2010): *Fascismo di pietra*, GLF editori Laterza, Roma.
- GENTILE, E. (2016): *Contro Cesare: Cristianesimo e totalitarismo nell'epoca dei fascismi*, Feltrinelli, Milano.
- GIARDINA, A. (2013): "Augusto tra due bimillenni", *Augusto*. Catalogo della Mostra (La Rocca, E. et al., eds.), Milano, pp. 57-72.
- GIARDINA, A. y VAUCHEZ, A. (2000): *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari.
- GIGLIOLI, G. Q. (1938): *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo*, C. Colombo, Roma.
- GOLDSWORTHY, A. (2007): *César: la biografía definitiva*, La Esfera de los Libros, Madrid.
- GOLDSWORTHY, A. (2014): *Augusto. De revolucionario a emperador*, La Esfera de los Libros, Madrid.

- GRADEL, I. (2002): *Emperor Worship and Roman Religion*, Oxford University Press, Oxford.
- GUEY, J. (1938): "Une Exposition de la «Romanité»", *Journal des savants*, pp. 70-80.
- ISTITUTO LUCE (1938): "La cerimonia di chiusura, presenziata da Mussolini, della 'Mostra augustea della romanità' a Palazzo dell'Esposizione", *Giornale Luce*, B1404, 09/11/1938. Recuperado de <http://www.archivioluce.com/archivio/>.
- ISTITUTO LUCE (1937a): "Preparativi per la mostra augustea della romanità", *Giornale Luce*, B1131, 21/07/1937. Recuperado de <http://www.archivioluce.com/archivio/>.
- ISTITUTO LUCE (1937b): "La mostra augustea della romanità", *Giornale Luce*, B1175, 29/09/1937. Recuperado de <http://www.archivioluce.com/archivio/>.
- JAMESON, S. (1968): "Chronology of the Campaigns of Aelius Gallus and C. Petronius", *The Journal of Roman Studies* 58:1-2, pp. 71-84.
- KALLENDORE, C. W. (ed.) (2007): *A Companion to the Classical Tradition*, Malden, Blackwell.
- KALLIS, A. (2011): "'Framing' Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo-Ara Pacis Project", *Journal of Contemporary History* 46:4, pp. 809-831.
- KIRK, T. (2005a): *The Architecture of Modern Italy*, Vol. I., Princeton Architectural Press, New York.
- KIRK, T. (2005b): *The Architecture of Modern Italy*, Vol. II., Princeton Architectural Press, New York.
- LA ROCCA, A. (2013): "La Roma di mattoni diventa di marmo", *Augusto. Catalogo della Mostra* (La Rocca, E. et al., eds.), Milano, pp. 92-105.
- LA ROCCA, E. et al. (eds.) (2013): *Augusto. Catalogo della Mostra*, Electa, Milano.
- LAQUEUR, W. (1996): *Fascism: Past, Present, Future*, Oxford University Press, Oxford.
- LIBERATI, A. (2014): "La storia attraverso i francobolli tra anniversari e ideologia nell'Italia degli anni Trenta del Novecento", *Civiltà Romana: rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni* 1, pp. 231-281.
- LIBERATI, A. (2015): "Bimillenario della nascita di Augusto. La rappresentazione delle province augustee della Hispania romana nella Mostra Augustea della Romanità del 1937-1938", *Tarraco biennal: 2on Congrés internacional d'arqueologia i món antic: August i les províncies occidentals: 2000 aniversari de la mort d'August: Tarragona, 26-29 de novembre de 2014* (López Vilar, J. y Alföldy, G. eds.), Tarragona, pp. 179-184.
- LTUR = Steinby, E. M. (dir.) (1993-2000): *Lexicon topographicum urbis Romae*, Quasar, Roma.
- LYTTELTON, A. (ed.) (2002): *Liberal and Fascist Italy: 1900-1945*, Oxford University Press, Oxford.
- MANACORDA, D. (1982): "Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista", *Archeologia medievale* 9, pp. 443-470.
- MARCELLO, F. (2011): "Mussolini and the Idealisation of Empire: The Augustan Exhibition of Romanità", *Modern Italy* 16:3, pp. 223-247.
- MARCELLO, F. (Agosto 2010): "The Idea of Rome in Fascist Art and Architecture: The Decorative Program of the Palazzo dei Congressi in EUR, Rome", *Interspaces: Art+ Architectural Exchanges from East to West*, Melbourne.
- MAZZA, M. (2017): "Augusto in camicia nera: storiografia e ideologia nell'era fascista", *Revista de Historiografía* 27, pp. 107-125.
- MELOGRANI, P. (1976): "The Cult of the Duce in Mussolini's Italy", *Journal of Contemporary History* 11:4, pp. 221-237.
- NELIS, J. (2007): "Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of Romanità", *Classical World* 100:4, pp. 391-415.
- OLMOS, R. et al. (eds.) (2010): *Repensar la escuela del CSIC en Roma: cien años de memoria*, CSIC, Madrid.
- PAINTER B. W. JR. (2005): *Mussolini's Rome: Rebuilding the Eternal City*, Palgrave Macmillan, New York.
- PALLOTTINO, M. (1938): "La mostra augustea della romanità", *Capitolium* 12, pp. 519-528.
- PANI, M. y TODISCO, E. (2014): *Storia romana*, Carocci, Roma.
- PARISI PRESCICCE, C. (2013): "L'avvento di una nuova età dell'Oro, Augusto. Catalogo della Mostra, (La Rocca, E. et al., eds.), Milano, pp. 230-241.

- PARISI PRESICCE, C. y ROSSINI, O. (curs.) (2014): *L'arte del comando. L'eredità di Augusto. Catalogo*, Silvana, Milano.
- PASQUALINI, A. (2014): "Augusto e il "Tempo" nella Mostra romana di Palazzo Massimo (17 dicembre 2014-2 giugno 2015)", *Civiltà Romana: rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni* 1, pp. 33-43.
- PAYNE, S. G. (1995): *A History of Fascism 1914-1945*, Routledge, New York.
- POLLARD, J. (1998): *The Fascist Experience in Italy*, Routledge, New York.
- RMN-GRAND PALAIS (2015) : "Moi, Auguste, Empereur de Rome", Grandpalais.fr. Recuperado de <http://www.grandpalais.fr/fr/evenement/moi-auguste-empereur-de-rome>.
- ROLDÁN HERVÁS, J. M. (2001): *Historia Antigua de España I*, UNED, Madrid.
- ROSSINI, O. (2012): *Ara Pacis: guida*, Electa, Milano.
- SCUDERIE DEL QUIRINALE (2015a): "Mostra", Scuderie del Quirinale. Recuperado de <https://www.scuderiequirinale.it/categorie/mostra-augusto-roma>.
- SCUDERIE DEL QUIRINALE (2015b): "Progetto di allestimento", Scuderie del Quirinale. Recuperado de <https://www.scuderiequirinale.it/categorie/mostra-augusto-roma>.
- SCRIBA, F. (1995): *Augustus im Schwarzhemd?: die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Lang, Frankfurt am Main.
- SCRIBA, F. (2014): "L'estetizzazione della politica nell'età di Mussolini e il caso della Mostra Augustea della Romanità. Appunti su problemi di storiografia circa fascismo e cultura", *Civiltà Romana: rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni* 1, pp. 125-158.
- SR = Momigliano, A. y Schiavone, A. (dirs.) (1988-1993): *Storia di Roma*, Einaudi, Torino.
- SRMR = Pareti, L. (1952-1961): *Storia di Roma e del mondo romano*, UTET, Torino.
- SUSMEL, E. y SUSMEL, D. (dirs.) (1959): *Opera Omnia di Benito Mussolini*, Vol. XXVII, La Fenice, Firenze.
- SYME, R. (1939): *The Roman Revolution*, Clarendon Press, Oxford.
- TORELLI, M. (2010): "Archeologia e fascismo. Creazione e diffusione di un mito attraverso i francobolli del regime", *Repensar la escuela del CSIC en Roma: cien años de memoria* (Olmos, R. et al., eds.), pp. 385-405, Madrid.
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA" (2015a): "Eugenio La Rocca", Facoltà di lettere e filosofia. Recuperado de <http://www.lettere.uniroma1.it/users/eugenio-larocca>.
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "LA SAPIENZA" (2015b): "Annalisa Lo Monaco", Facoltà di lettere e filosofia. Recuperado de <http://www.antichita.uniroma1.it/sites/default/files/cv/CVLoMONACO.pdf>.
- VIDOTTO, V. (2002): "La capitale del fascismo", *Roma capitale* (Vidotto, V., cur.), Roma-Bari, pp. 379-413.
- VIDOTTO, V. (2004): "Il mito di Mussolini e le memorie nazionali. Le trasformazioni del Foro Italico 1937-1960", *Roma. Architettura e città negli anni della Seconda guerra mondiale* (Rossi, P. O., cur.), Roma, pp. 112-121.
- VISCOGLIOSI, A. (2013): "L'architettura augustea", *Augusto. Catalogo della Mostra* (La Rocca, E. et al., eds.), Milano, pp. 106-117.
- VISSER, R. (1992): "Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità", *Journal of Contemporary History* 27:1, pp. 5-22.
- ZANKER, P. (1989): *Augusto e il potere delle immagini*, Einaudi, Torino.