



Trabajo Fin de Máster

Propaganda política y el mito de la Romanità:
Arquitectura y urbanismo durante el Ventennio
Fascista en Roma y Lecce

Political propaganda and the myth of Romanità:
Architecture and Urbanism during the Ventennio
Fascista in Rome and Lecce

Autor/es

Xing Rui Pan

Director/es

Julián Casanova Ruiz

Facultad de Filosofía y Letras
Año 2022/2023

Resumen El mito de la *Romanità* constituye una de las bases sobre las que descansa la ideología fascista italiana. Es un concepto recurrente en Roma, pero no solamente lo emplea la ideología fascista. Los católicos también tenían su propia visión de la *romanità* o identidad romana. En el presente trabajo analizamos este concepto y cómo forma parte de un conjunto mayor que quedaría englobado en lo que sería la propaganda política del régimen mussoliniano. La *romanità* se impregnaría en todas las facetas de la propaganda y pretendemos analizar edificios, iniciativas arquitectónicas y urbanísticas en búsqueda de este pasado, un pasado tras el que ellos estaban descubriendo también. Se manifiesta en la proyección de vías, en la proyección de nuevos edificios, o en la destrucción de complejos antiguos para hacer sitio a los nuevos proyectos del *duce*. Pero también importa la imagen en el extranjero, donde entran en juego las exposiciones internacionales como la de París de 1937. En esta, el Estado fascista italiano tuvo que explotar todas sus armas de propaganda a disposición, estando entre el Pabellón de Alemania proyectado por Albert Speer y el Pabellón de la URSS proyectado por Boris Iofan.

Palabras Clave Romanità, Arquitectura, Urbanismo, Tercera Roma, propaganda política, fascismo italiano,

Abstract The myth of Romanità constitutes one of the pillars in which the Italian fascist ideology lays on. It is a recurrent concept, but it is not only used by the fascist ideology. The Catholics also had their own vision of the Romanità or roman identity. In this dissertation we aim to analyze this concept, and how it takes part in a whole bigger ensemble which would be the mussolinian regime's political propaganda. The Romanità would cover every side of this propaganda, and we pretend to analyze the buildings, the architectonic and urbanistic projects looking for this past, a past that they were discovering at the time as well. It manifests itself in the projection of the streets, in the projection of new buildings, o in the destruction of old complex to manage space to the new projects of the *duce*. But the image abroad is important too, where the International Expositions such as the Paris from 1937 comes into play. In this one, the Italian fascist state had to elaborate on all its propaganda's weapons available, being in the middle of the German Pavilion designed by Albert Speer and the Soviet Pavilion designed by Boris Iofan.

Keywords Romanità, Architecture, Urbanism, Third Rome, Political Propaganda, italian fascism

ÍNDICE

BLOQUE I: LA PROPAGANDA POLÍTICA

1. INTRODUCCIÓN

2. MOTIVACIONES Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

2.1 HIPÓTESIS DE PARTIDA-TESIS-OBJETIVOS A LOGRAR

2.2 METODOLOGÍA

2.3 AGRADECIMIENTOS

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

BLOQUE II: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PROPAGANDA EN EL VENTENNIO FASCISTA: BASES IDEOLÓGICAS

1. MITOS: EL ARTE Y LA JUVENTUD

2. CARACTERIZACIÓN DE LA PROPAGANDA FASCISTA: *LA ROMANITÀ-IMPERIO ROMANO*

BLOQUE III: CASOS EN ITALIA

1. ROMA: LA TERZA ROMA

1.1 MA... TUTTE LE STRADE PORTANO A ROMA? EL CASO DE LARGO ARGENTINA

2. LECCE

2.1 PIAZZA SANT'ORONZO

2.2 PALAZZO DEGLI UFFICI/QUESTURA

2.3 CASA DELLA MADRE E DEL BAMBINO

3. LA ITALIA FASCISTA EN EL EXTRANJERO

3.1 EL PABELLÓN ITALIANO EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1937

BLOQUE IV CONCLUSIONES

1. CONCLUSIONES

BLOQUE V. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES SECUNDARIAS

2. FUENTES PRIMARIAS

BLOQUE VI. ANEXOS

- 1. PLACA CONMEMORATIVA EN NÁPOLES**
- 2. PALAZZO DEGLI UFFIZZI/QUESTURA**
- 3. CASA DELLA MADRE E DEL BAMBINO**

BLOQUE I: LA PROPAGANDA POLÍTICA

“Il Popolo italiano ha creato col suo sangue l’Impero,
lo feconderà col suo lavoro e lo difenderà contro chiunque
con le sue armi in questa certezza suprema levate in alto
legionari le insigne il ferro ed i cuori a salutare dopo quindici
secoli la riapparizione dell’Impero sui colli fatali di Roma.

Ne sarete voi degni?

Questo Grido è come un giuramento sacro che vi impegna
innanzi a Dio e innanzi agli uomini per la vita e per la morte”¹ [fig. 1]

1. INTRODUCCIÓN

La propaganda política de Mussolini desplegada en Italia entre 1922 y 1943 tenía muchas vertientes. Después de los medios de comunicación como el noticiario LUCE, estaba la arquitectónica, con la creación de Foro Itálico, el *quartiere* del E.U.R.42, o el complejo cinematográfico de Cinecittà. En el contexto exterior, estaban los Pabellones de las Exposiciones Internacionales como el Pabellón Italiano de Terragni, Pagano y Piacentini en la Exposición de París de 1937². Esta podríamos decir que era la vertiente moderna de su propaganda. Pero también se vinculaba con la antigüedad: la excavación del Mausoleo de Augusto, de los Foros Romanos y la creación de vías como *Via del Impero* donde hoy se encuentra la *Via dei Fori Imperiali*. Y tras la firma de los *Patti Lateranensi* se crea la *Via della Conciliazione*, destruyendo la Spina del Borgo³. Aquí nos centraremos en un pilar y elemento simbólico de su propagada: el concepto de la *romanità*.

Como señala Mathiez, un nuevo Estado renovaba las formas de veneración, respeto y prácticas, y transfería la religión anterior a los nuevos cultos cívicos⁴. En Italia, a la par que se da la construcción del Estado fascista, durante el proceso se necesitaba llenar este de un ideario, imaginario. Entre otros elementos, podemos señalar

¹ Fuente primaria (vid. [fig. 1]): “Extraído del discurso de la proclamación del Imperio fascista en Roma el 9 de mayo de 1936, año XIV de la Era Fascista, el 174º día del asedio económico, el Gran Consejo del Fascismo expresaba gratitud de la patria al Duce fundador del Imperio.”

² Kallis, Aristotle, *The Third Rome, 1922-1943 The Making of the Fascist Capital*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2014, p. 174.

³ Gentile, Emilio, *Fascismo di Pietra*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2007, p. VI.

⁴ Mathiez, Albert, Los orígenes de los cultos revolucionarios (1789-1792), Zaragoza, *Prensas de la Universidad de Zaragoza*, 2012.

el squadrismo⁵, el culto al duce, o la *romanità* de la que hablaremos aquí. El nuevo culto y sus elementos a venerar llevaban a “sacralizar la política”. Y esta alcanzó su cenit en el período de entreguerras. Se desarrollaron “templos” cuyo objetivo era propagar la fe, perseguir infieles y adorar entidades humanas sacralizadas. El nuevo culto es el producto de un partido revolucionario que no consentirá la existencia de otros partidos e ideologías y percibe el Estado como un medio para lograr sus planes de dominación, según palabras de Gentile, a la vez que es el fin mismo de la ideología: controlar el poder. Este partido, responsable de la implementación del experimento totalitarista, poseía un sistema de creencias, dogmas, mitos, rituales y símbolos que interpretan el significado y objetivo de la existencia en este mundo, y define sus criterios morales, valores y objetivos del partido y la finalidad de su implementación⁶.

El régimen totalitario (fascista, en este caso, pero no solo) tenía unos rasgos básicos: a saber, la militarización del partido, la concentración del poder en el líder, la organización de las masas y la sacralización de la política: es decir, establecer un sistema de creencias, mitos, dogmas y mandamientos que requiere que la existencia del individuo gire en torno a la imposición de rituales y festivales que transformen la colectividad en una “misa litúrgica” para el culto político⁷.

De este modo, el partido totalitario se convirtió en la religión que quiere reclamar las almas de sus seguidores. Esta es la razón por la que entraría inevitablemente en conflicto con las religiones tradicionales. Como señalan Kertzer y Rivière, y recoge Gentile, “las dictaduras modernas son religiones políticas”. Su supervivencia depende de su victoria sobre la religión⁸. Aunque abarca más: Gentile señala que Mussolini expresó que el fascismo es un movimiento tan complejo que es “tanto religioso y, político como militar a la vez”⁹. El mito de la *romanità* no será considerado solamente un elemento de propaganda: es un elemento ideológico unificador, un pilar ideológico y simbólico del fascismo, su “esencia”, capaz de entroncar el régimen fascista dentro de la historia italiana, lo cual es interesante, dado

⁵ Suzzi Valli, Roberta, “The Myth of Squadrismo in the Fascist Regime”, *Journal of Contemporary History*, 35 2, 2000, pp. 131-150. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/261201>.

⁶ Gentile, Emilio, *Politics as Religion*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 45-47.

⁷ Ibídem, p. 47.

⁸ Ibídem, p. 67.

⁹ Gentile, Emilio, *Contro Cesare. Cristianesimo e totalitarismo nell'epoca dei fascismi*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 2016, p. 93.

que Gentile ha hablado del sincretismo con respecto a la relación entre la Iglesia Católica y el fascismo, que se desarrolló mediante este mito¹⁰. Además, es curioso que, siendo una ideología que mira hacia el futuro y la juventud, se fije en la Roma pasada e idealizada¹¹. No se debe olvidar dar una serie de referencias de los últimos autores que han trabajado esta cuestión. Destacan nombres tales como Vidotto, Zunino o Giardina¹².

¹⁰ Aramini, Donatello, “The Myth of ‘Christian Rome’ and the Institute of Roman Studies: An attempted synthesis of fascism and catholicism”, *Journal of Contemporary History*, 50, 2015, pp. 188-214, espec. pp. 189-190. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43697371>.

¹¹ Nelis, Jan, “Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of ‘Romanità’”, *The Classical World*, 100 4, 2007, pp. 391-415, espec. p. 393. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25434050>.

¹² Torchiani, Francesco, “Il fascismo e l’idea di Roma: Note sulla recente storiografía”, *Il Politico*, 74, 2009, pp. 201-216. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24006473>.

2. MOTIVACIONES Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

2.1 HIPÓTESIS DE PARTIDA-TESIS-OBJETIVOS A LOGRAR

Como señala Arthurs en su obra, la integración de la *romanità* en el conjunto de los debates acerca de la cultura fascista y su relación con la modernidad es uno de los últimos temas que aparece con relación a la *romanità*¹³.

Arthurs destaca igualmente la importancia de la investigación en la producción institucional de la ideología. Siguiendo prácticas conmemorativas como la arqueología, estudios folclóricos, ciencias archivísticas, asume que la recuperación de la antigüedad es un acto de producción textual legado a un momento histórico, habla tanto del presente como del pasado¹⁴.

Los objetivos que nos hemos marcado para el siguiente TFM son los siguientes:

En primer lugar, marcar y estudiar ciertos aspectos de la base ideológica del fascismo italiano. Es decir, estudiaremos el mito fascista de la *romanità*, y cómo a través de él, el fascismo italiano pretende tender lazos con la antigüedad clásica, de la que reclama ser heredera.

En segundo lugar, explicar cómo esta base ideológica o esta serie de ideas se pretenden reflejar constructivamente mediante un despliegue de edificaciones arquitectónicas por todo el terreno italiano, del cual seleccionamos dos ciudades con ejemplos de edificios significativos. El desarrollo de esta arquitectura tiene una función de consenso en la primera década del *Ventennio*, como pretendemos demostrar.

En tercer lugar, insertar esta producción arquitectónica en un contexto más general europeo e internacional. Y para ello estudiaremos la Exposición Internacional de 1937 desarrollada en París, donde se dieron cita una serie de países para mostrar las vanguardias y las innovaciones que habían desarrollado. Pero esta tiene un carácter

¹³ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity. The Roman Past in Fascist Italy*, Ithaca y London, Cornell University Press, 2012, p. 5.

¹⁴ Ibídem, p. 6.

propagandístico, tal y como se puede avistar con la función que desempeñarán los propios edificios.

Finalmente, pretendemos demostrar, como idea global, que la arquitectura, así como las fuentes, no son inocentes y siempre están ligadas a un objetivo que cumplen. Es decir, la arquitectura, como es lógico, tiene una funcionalidad. En nuestro caso, buscaremos demostrar que los edificios poseían un valor simbólico, debían reflejar el espíritu de la *romanità*. Y que los propios edificios pueden explicar por sí mismos una serie de acontecimientos o ideas, como ya hacían los retratos parlantes del mundo romano clásico.

2.2 METODOLOGÍA

Para el desarrollo del TFM presente la metodología a seguir ha sido la siguiente. Primero se ha procedido a un vaciado digital en los principales motores de búsqueda académicos disponibles en la red: JSTOR, Academiaedu, Researchgate... Tanto artículos, libros monográficos y libros generales. También hemos acudido al archivo (*Archivio di Stato di Lecce*) para consultar documentación original de edificios que hemos estudiado. Una vez consultados y estudiados los libros se ha extraído la información y organizar toda esta bajo un esquema. Hemos planteado el trabajo bajo la siguiente estructura: un contexto de la función del mito y cómo se genera, posteriormente estudiamos el principal que nos atañe. Es decir, el mito de la *romanità*. Posteriormente estudiamos una serie de casos tanto en Roma como en Lecce para observar y constatar cómo se reflejaban las ideas que hemos analizado previamente. A continuación, como colofón, presentamos las conclusiones del trabajo. Finalmente ofrecemos en las fuentes y la bibliografía la relación de fuentes de las imágenes, así como el comentario de las fuentes, y finalmente la relación de fuentes primarias y secundarias consultadas. Así como los anexos en los que hemos incluido fuentes primarias consultadas en el *Archivio di Stato di Lecce*.

2.3 AGRADECIMIENTOS

A mi director, Julián Casanova, por aceptar dirigirme este estudio con total libertad del tema elegido y por su comprensión siempre con los plazos que apremian.

A mi familia, por apoyarme, aunque tácitamente, en mi decisión de seguir este camino y por ofrecerme las facilidades para realizarlo.

A la tutora de las prácticas que estoy cursando, Elisabetta Caroppo, por sugerirme el caso de Lecce y por la oportunidad de participar en las lecciones de su materia.

A la Università del Salento por acogerme en el marco de las prácticas EU4EU.

Al Archivio di Stato di Lecce y a las funcionarias que me ayudaron, facilitando la búsqueda de la documentación que necesitaba.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Como bibliografía general podemos destacar la obra de Emilio Gentile con obras como *Quién es fascista*¹⁵. No podemos dejar de mencionar a Renzo de Felice que ha dedicado su estudio a la historia del fascismo italiano, especialmente sus obras dedicadas a Mussolini: las citamos en un bloque porque son un ciclo completo dedicado al estudio de la figura del duce. Primero, *Mussolini il rivoluzionario, 1883-1920*¹⁶ de 1965 que cuenta con un prólogo de Delio Cantimori. En segundo lugar, *Mussolini il fascista: Volume I: La conquista del potere, 1921-1925* de 1966¹⁷ y *Mussolini il fascista: Volume II: L'organizzazione dello stato fascista, 1925-1929* de 1968¹⁸. En tercer lugar, *Mussolini il duce*. Está dividida esta obra en dos volúmenes: Volume I *Gli anni del consenso, 1929-1936*¹⁹ de 1974 y Volume II *Lo stato totalitario 1936-1940*²⁰ de 1981.

Por último, *Mussolini l'alleato de 1990 a 1997* dividido en tres volúmenes: a saber, Volumen I *L'Italia in guerra, 1940-1943*, Tomo I: *Dalla guerra "breve" alla guerra lunga*²¹ de 1990. A continuación, se publicó el Volumen II *L'Italia in guerra, 1940-1943*, Tomo II: *Crisi e agonia del regime*²² de 1990. Finalmente, el Volumen III *La guerra civile 1943-1945*²³ que ya es póstumo e inacabado, siendo revisado por Emilio Gentile, Luigi Goglia y Mario Missori. De este mismo autor, Felice, sobresale igualmente *Mussolini. Il mito*²⁴, del año 1983. Podemos apuntar también *Fascismo, antifascismo, nazione*²⁵. Esta es del año 1996. También *Breve storia del Fascismo*²⁶, con una introducción de Claudio Siniscalchi, y con notas de Folco Quillici, del 2001.

¹⁵ Gentile, Emilio, *Quién es fascista*, Madrid, Alianza, 2019.

¹⁶ De Felice, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario, 1883-1920*, Torino, Einaudi, 1965.

¹⁷ De Felice, Renzo, *Mussolini il fascista: volumen I La conquista del potere 1921-1925*, Torino, Einaudi, 1966.

¹⁸ De Felice, Renzo, *Mussolini il fascista: volumen II L'organizzazione dello stato fascista 1925-1929*, Torino, Einaudi, 1968.

¹⁹ De Felice, Renzo, *Mussolini il duce: volumen I Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1968.

²⁰ De Felice, Renzo, *Mussolini il duce: volumen II Lo stato totalitario 1936-1940*, Torino, Einaudi, 1968.

²¹ De Felice, Renzo, *Mussolini l'alleato: volumen I L'Italia in guerra, 1940-1943*. Tomo I *Dalla guerra "breve" alla guerra lunga*, Torino, Einaudi, 1990.

²² De Felice, Renzo, *Mussolini l'alleato: volumen II L'Italia in guerra, 1940-1943*. Tomo II *Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi, 1990.

²³ De Felice, Renzo, *Mussolini l'alleato: volumen III La guerra civile, 1943-1945*, Torino, Einaudi, 1997.

²⁴ De Felice, Renzo, *Mussolini. Il mito*, Bari, Laterza, 1983.

²⁵ De Felice, Renzo, *Fascismo, antifascismo, nazione*, Roma, Bonacci, 1996.

²⁶ De Felice, Renzo, *Breve storia del Fascismo*, Milano, Mondadori, 2001.

Podríamos igualmente señalar un estudio de la sociedad italiana y la cultura de masas, llevado a cabo por Gundale junto a David Forgacs, que lo publicaron en 2007 bajo el título de *Mass culture and italian society from fascism to the cold war*²⁷. Pero destaca especialmente la siguiente obra: *The cult of the Duce: Mussolini and the Italians*²⁸, cuyos autores es Stephen Gundale, Christopher Duggan y Giuliana Pieri. Fue publicado en 2013 en Manchester, bajo la casa editorial de Manchester University Press.

Las diversas artes participan en la propaganda. Tenemos el artículo de Souza Da Rosa que nos habla sobre el uso del cine en la propaganda²⁹. O el artículo de Lliano y Sala que habla de la música en la propaganda³⁰. Obviamente, si el fascismo tiene como modelo de ciudadano de la sociedad a los jóvenes, la educación tendrá un papel fundamental en la proyección de la propaganda, y lo vemos gracias al artículo de Spindola Zago³¹.

Pero será el arte, la arquitectura y el urbanismo donde tenga un despliegue excepcional, es un tema muy prolífico. Se han escrito muchos libros que versan sobre este tema, podemos resaltar los siguientes. *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*³², que pertenece a Antonio Cederna, publicado en la editorial Laterza en 1981, editado entre Roma y Bari. Un interesante libro sobre la propaganda sería el de Anthony Richard Ewart Rhodes, que publicó bajo el título de *Propaganda: the art of persuasion: World War II*³³, en Leicester bajo la editorial Magna Books en 1993. Siguiendo con Mussolini, veremos que Paolo Nicoloso bajo la editorial Mondadori, siendo editado el libro en Torino por Einaudi en 2008 ha publicado

²⁷ Forgacs, David, Gundale, Stephen, *Mass culture and italian society from fascism to the cold war*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

²⁸ Gundale, Stephen, *The cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

²⁹ Souza da Rosa, Cristina, «Educação e propaganda no jogo político fascista: o uso das imagens cinematográficas por Mussolini», *Diálogos*, v13, n1, Universidade Estadual Maringá, 2009, pp. 143-165. Disponible en: <https://philpapers.org/rec/ROSEEP-3>.

³⁰ Lliano, Roberto, Sala, Massimiliano, «“The politics of Spectacle: Italian Music and Fascist Propaganda.”» *Muzikologija*, 13, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), 2012, pp. 9-26. Disponible en: <https://doi.org/10.2298/MUZ120325010I>.

³¹ Spindola Zago, Octavio, «“Hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer a los italianos”. El aparato educativo transnacional del régimen fascista italiano, 1922 1945.» *Historia Mexicana*, 69 (3), Ciudad de México, El Colegio de México, A.C., 2020, pp. 1189-1246, espec. 1189-1996. Disponible en: <HTTPS://DOI.ORG/10.24201/HM.V69I3.4021>

³² Cederna, Antonio, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

³³ Rhodes, Anthony, *Propaganda: the art of persuasion: World War II*, Leicester, Magna Books, 1993.

*Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*³⁴. En 2011, Kallis publicó un artículo donde analizaba el fenómeno del bimilenario de Augusto y su instrumentalización política por parte de Mussolini, realizándose efectivamente en la restauración de diversos monumentos de época augustea³⁵. El mismo autor nos ofrece un recorrido por la Roma fascista y describe en él monumentos y lugares instrumentalizados por el fascismo en esta obra de 2014: *La Terza Roma*³⁶. Finalmente, último, pero no menos importante, destacamos *a Architetti e archittetura dell' "Era fascista"*³⁷, escrito por Carlo Cresti, editado en Florencia por la editorial A. Pontecorbo en 2015. Pasando a lo específico de la materia que aquí nos ocupa veremos que, apoyándose en la arquitectura, Mussolini pretende dar una imagen de poder, un elemento neutral de consenso que él instrumentalizará. Al igual que buscaba el consenso en la sociedad como ya la había buscado entre los arquitectos tradicionales y modernos, aunque tuviera una preferencia por Piacentini³⁸.

En lo que respecta a los debates acerca de la naturaleza de la ideología fascista y su relación con la modernidad y la historia podemos señalar que, durante el *Ventennio*, muchos críticos señalaron que el fascismo era una forma de reacción autoritaria y militarismo imperial. No había intenciones de estudiar el fascismo en términos intelectuales y rechazaron sus expresiones culturales como propaganda vacía. Esta postura, la visión dominante antifascista, acuñada por Norberto Bobbio era: “donde había cultura no había fascismo, donde había fascismo no había cultura. Nunca hubo una cultura fascista”. La *Romanità* era identificada como la quintaesencia de la irracionalidad y artificiosidad del régimen. En 1945, Paolo Nalli condenó la idea de Roma como “una incurable sífilis, un cáncer...”. Así como el crítico de arquitectura de posguerra Bruno Zevi señalaba que el clasicismo era “la fachada de farsa de poder intentando parecer invulnerable”. Benedetto Croce por su parte describió la *romanità* como “palabras cuya virtud descansan en el vacío”³⁹.

³⁴ Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.

³⁵ Kallis, Aristotle, «“Framing Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo Ara Pacis Project”» *Journal of Contemporary History*, Essex, SAGE Publications Ltd, 2011, pp. 809-831, espec. pp. 810-811. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022009411413407>.

³⁶ Kallis, Aristotle, *The third Rome...*, op. cit.,

³⁷ Cresti, Carlo, *Architetti e archittetura dell' "Era fascista"*, Firenze, A. Pontecorbo, 2015.

³⁸ Sica, Paolo, *Historia del Urbanismo: el siglo XX*, Madrid, Laterza, 1981.

³⁹ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity...*, op. cit., p. 4.

Recientemente, los académicos han problematizado el rechazo de la cultura política fascista y han enfatizado su orientación revolucionaria y modernista. Ruth Ben-Ghiat ha mostrado que el concepto de *bonifica*, reclamación o regeneración, era central en la visión fascista de la modernidad. Roger Griffin señala que tanto el fascismo italiano como el nazismo alemán eran “variantes políticas del modernismo”, y subraya el sentido del *Aufbruch*, es decir, un nuevo comienzo que superaría el malestar de la sociedad europea. Emilio Gentile y Simonetta Falasca-Zamponi señalan que el régimen de Mussolini era una expresión de “nuevas políticas”, argumentando que dio lugar a una “sacralización” o una “esteticización” de la vida pública mediante mitos, rituales y espectáculos⁴⁰.

El estudio de Claudio Fogu se ha centrado en el “imaginario histórico”, es decir, “el conjunto de iconos mentales en los que la esencia histórica del fascismo fue imaginada y desde la que se proyectó en representaciones visuales y rituales que pretendían hacer del pasado un presente”. Esta visión privilegiaba el fascismo como un elemento que se renovaba, más que ser un producto de un desarrollo histórico-diacrónico. Por su lado, Mabel Berezin describe un “ritual de colonización del tiempo” donde el régimen marcaba los ritmos de la vida cotidiana mediante ceremonias de masas y eventos espectaculares. Mark Antliff señala que el fascismo se oponía a la idea secular del tiempo del capitalismo y propuso en su lugar una alternativa de la escala temporal que era época y trascendental. Todos estos análisis comparten la visión de que el fascismo era una ideología revolucionaria. Mientras rechazaba los ideales ilustrados de igualdad humana y razonamiento universal, respondían ambos a una alternativa radical para el mundo moderno. Aun rechazando la degeneración de la sociedad contemporánea, expresaba la deriva modernista para implementar un proyecto para dar forma y dominar espacio, tiempo y cuerpos⁴¹.

Pasando en lo específico a la historiografía relativa a la Roma de Mussolini, podemos señalar que la bibliografía ha emergido décadas después de un desinterés en los años de posguerra. Los intelectuales estudiaron temas antifascistas y se centraron en estos temas y en la resistencia armada. Por tanto, no se interesaron en el arte fascista, arquitectura o cultura, ya que rechazaron que tuviera valor de estudio. Norberto Bobbio

⁴⁰ Ibídem, p. 4.

⁴¹ Ibídem, pp. 4-5.

señaló que “Donde había cultura no había fascismo, y donde había fascismo no había cultura. Nunca hubo una cultura fascista”⁴².

Italo Insolera con *Roma Moderna, Un secolo di Storia Urbanistica*⁴³ habla de la época fascista también en su análisis. La situación cambió en la década de 1970 y 1980, cuando comenzaron los investigadores a profundizar en aspectos de la cultura política y el patronazgo del régimen⁴⁴. Spiro Kostof escribió en 1973 un catálogo para la exposición sobre la Roma contemporánea: *The Third Rome, 1870-1950: Traffic and Glory*⁴⁵. Cederna escribió *Mussolini Urbanista: Lo sventramento di Roma negli anni del consenso* en 1979⁴⁶. Ciuccic lideró en la década de 1980 el estudio de las relaciones entre el régimen fascista con la arquitectura y los arquitectos con *Gli architetti e il fascismo: Architettura e Città 1922-1944*, del año 1989⁴⁷.

Diane Ghirardo publicó *Italian Architects and Fascist politics: an evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building*⁴⁸. Hacia 1990 la historiografía del fascismo italiano estaba interesado en explorar la cultura del período fascista. Las políticas culturales del régimen y sus esfuerzos por movilizar a los italianos mediante políticas ganaron un lugar en la mayoría de los académicos⁴⁹. El historiador estadounidense Philip Cannistraro publicó *La fabbrica del consenso*⁵⁰.

Historiadores como Marla Stone han publicado *The fascist revolution in Italy: Society, Politics and Culture in Mussolini's Italy, A brief History with Documents*⁵¹. Pero también ha publicado *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*⁵².

⁴² Painter, Borden W., *Mussolini's Rome, Rebuilding the Eternal City*, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. XVII.

⁴³ Insolera, Italo, *Roma Moderna: Un secolo di storia urbanistica*, Turin, Einaudi, 1962.

⁴⁴ Painter, Borden W., *Mussolini's Rome, Rebuilding...*, op. cit., p. XVII.

⁴⁵ Kostof, Spiro, *The Third Rome, 1870–1950: Traffic and Glory*. Berkeley: University Art Museum, 1973.

⁴⁶ Cederna, Antonio, *Mussolini Urbanista: Lo..., op. cit.*,

⁴⁷ Ciucic, Giorgio, *Gli Architetti e il Fascismo: Architettura e città 1922–1944*, Torino, Einaudi, 1989.

⁴⁸ Ghirardo, Diane Yvonne, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist's Role in Regime Building”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 39 (2), 1980, pp. 109-127, espec. 124. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/989580>.

⁴⁹ Painter, Borden W., *Mussolini's Rome, Rebuilding...*, op. cit., p. XVIII.

⁵⁰ Cannistraro, Philip V., *La Fabbrica del Consenso, Fascismo e Mass Media*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

⁵¹ Stone, Marla, *The fascist revolution in Italy: Society, Politics and Culture in Mussolini's Italy*, Boston, Bedford/Saint Martin's, 2013.

⁵² Stone, Marla, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Ruth Ben-Ghiat por su parte ha publicado *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945*⁵³ o también *Italian Fascism's Empire Cinema*⁵⁴. Tenemos también a Simonetta Falasca Zamponi que publicó *Fascist spectacle: the aesthetics of power in Mussolini's Italy*⁵⁵. Vemos que Kay Bea Jones y Stephanie Pilat han publicado *The Routledge companion to Italian Fascist architecture: reception and legacy*⁵⁶. También Francesca Billiani ha publicado *Fascist Modernism in Italy, Arts and Regimes*⁵⁷.

En cuanto a la propaganda podemos ver que Anthony Pratkanis y Elliot Aronson publicaron *Age of Propaganda: The everyday use and abuse of persuasion*⁵⁸. Noam Chomsky junto a Barsamian también se interesaron en el tema con *Propaganda and the Public Mind: Conversations with Noam Chomsky*⁵⁹. Uniendo la propaganda con la arquitectura, observamos que aparece el libro de Sudjic *The edifice complex: how the rich and powerful shape the world*, que da una serie de pistas bastante interesantes sobre la función de la arquitectura con relación a la política⁶⁰.

No podemos terminar sin mencionar a Roger Griffin con *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*⁶¹. No se puede obviar a Aristotle Kallis con *The Third Rome, 1922-1943: the making of the fascist capital*⁶². Ni tampoco a Emilio Gentile con *Fascismo di pietra*⁶³ o *Politics as Religion*⁶⁴.

Como podemos ver, la nómina es infinita por lo que hemos realizado una selección de uno o dos libros más relevantes por autor concerniente al tema. Por su

⁵³ Ben-Ghiat, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945*, Berkeley, University of California Press, 2001.

⁵⁴ Ben-Ghiat, Ruth, *Italian fascism's Empire Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

⁵⁵ Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: the aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 2008.

⁵⁶ Jones, Kay Bea, Pilat, Stephanie, *The Routledge companion to Italian fascist architecture: reception and legacy*, New York, Routledge, 2020.

⁵⁷ Billiani, Fracesca, *Fascist Modernism in Italy Arts and Regimes*, London, I,B. Tauris, 2021.

⁵⁸ Pratkanis, Anthony R., Aronson, Elliot, *Age of propaganda: the everyday use and abuse of persuasion*, New York, WH Freeman, 2002.

⁵⁹ Chomsky, Noam, Barsamian, David, *Propaganda and the Public Mind: conversations with Noam Chomsky*, Chicago, Haymarket Books, 2015.

⁶⁰ Sudjic, Deyan, *The edifice complex: how the rich and powerful shape the world*, London, Penguin Books, 2011.

⁶¹ Griffin, Roger, *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁶² Kallis, Aristotle, *The third Rome..., op. cit.*,

⁶³ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra..., op. cit.*

⁶⁴ Gentile, Emilio, *Politics as Religion..., op. cit.*, p. 47.

puesto que hoy en día también se están desarrollando trabajos, pues los últimos autores mencionados siguen en activo, de modo que dentro de poco seguro que se publicarán nuevos trabajos con respecto al tema, y aunque el arte y propaganda en el fascismo ya tenga unos años de recorrido historiográfico, podemos constatar que sigue bien fresco.

BLOQUE II: CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PROPAGANDA EN EL VENTENNIO FASCISTA: BASES IDEOLÓGICAS

1. MITOS: EL ARTE Y LA JUVENTUD

La función del mito en la propaganda fascista varía con el tiempo. En un primer momento los mitos se presentaban como negativos, de modo que infundían terror, dirigidos a la pequeña burguesía: asesinos rojos, obreros sobre pagados... Después, dado que el régimen se apropió del monopolio ideológico, los mitos se estabilizaron en una mitología. En esta se diferenciaban los mitos positivos, que forzaban a las masas a trascender los propios límites, a imitar a los dioses y semidioses consagrados y adecuarse a las realidades heroicas, incluso si eran incómodas⁶⁵.

En el caso del fascismo, el proceso de mitificación pasó a potenciar y centrar el aparato ideológico en vista de una estabilización y extensión de su poder. El mito, según Malinowskij, es indispensable en las civilizaciones primitivas “ya que expresa, refuerza, codifica las creencias y las impone...”. Leopardi, por su parte, señala “los inventores de las primeras mitologías buscaban el claro en lo oscuro, querían explicar y no mistificar. [...] Los inventores de las últimas mitologías decisivamente buscaban lo oscuro en o claro [...] y se complacían con la oscuridad.”⁶⁶.

En cuanto al arte, Mussolini señalaba que “la política es el sumo arte, el arte de las artes, la divina entre las artes, porque trabaja sobre la materia más complicada, porque está viva: el hombre”. E incluso: “el pueblo italiano es un macizo de mineral precioso. Se necesita fundirlo, pulirlo de las escorias, lavarlo. Todavía es posible una obra de arte. Se necesita un gobierno, un hombre, un hombre que tenga, cuando sea necesario, la mano del tacto delicado del artista, el puño pesante del guerrero, un sensible y un volitivo”⁶⁷.

Mussolini, en sus manipulaciones, oscila entre la metáfora del director y del escultor, una distinción del trabajo artístico que ya se estaba difuminando, en un campo ilimitado de la acción, porque “para nosotros fascistas, cualquier fatiga es motivo de

⁶⁵ Silva, Umberto, *Ideología e Arte del fascismo*, Milano, Gabriele Mazzota Editore, 1973, p. 61.

⁶⁶ Ibídem, p. 63.

⁶⁷ Ibídem, p. 89.

arte”. Es el intento de crear un estilo que pareciese el primer divulgador de Nietzsche en Italia⁶⁸.

En cuanto a un arte fascista, el crítico G. Guida consideraba: “¡Arte fascista! Muchos non han creído en la posibilidad de esta afirmación. La crítica hoy -no pudiendo negarla, también por las oportunidades políticas- la llama arte del tiempo fascista”, es decir operando en el clima mussoliniano, y no exactamente en el espíritu mussoliniano”. El voto de insinuar la existencia de escisiones en el interno del régimen le impedía acentuar a los que ya hablaban del *arte del periodo fascista*, eliminando con ese todo nexo con el régimen y tendiendo no obstante al fascismo⁶⁹.

En los inicios del régimen, en la búsqueda de un ennoblecimiento cultural que pasase dentro de los esquemas clásicos de la expresión artística y de las artes figurativas en particular, no había esfuerzos en la búsqueda de definición de las líneas fundamentales. El debate fue abierto por parte de “Critica Fascista” a inicios de 1926 tomando las declaraciones realizadas por Mussolini en la Academia de Perugia: “Tras haber descubierto que, en el *Risorgimento*, en tiempos en los que Italia estaba dividida, su arte era un privilegio y una gloria para ella, ha añadido que hoy, en que todas las condiciones más auspiciadas de los grandes italianos y en primer lugar y fundamentalmente la unidad, se puede desarrollar en nuestra tierra un Arte que incluya en sí y a su vez todas las manifestaciones de la vida, un arte que debe ser tradicionalista y al mismo tiempo moderna, que debe mirar al pasado y al mismo tiempo al futuro. Nosotros no debemos quedarnos como contemplativos, no debemos aprovecharnos del patrimonio del pasado. Nosotros debemos crear un nuevo patrimonio que poner al lado del antiguo, debemos crear un arte nuevo, un arte de nuestros tiempos, un arte fascista”. La polémica no se limitaba a esta revista *Critica Fascista*, sino que se desarrolló en el tiempo, considerando la no solución, desarrollándose en la prensa italiana hasta la extenuación. Entre los primeros encontramos a Cipriano E. Oppo, que señalaba que “arte fascista es aquella que se hace y se hará durante la era fascista”, y que “es un poco hechicero”. Años más tarde, I. Pizzetti constata que “Todas las veces que tengo entre las manos y bajo los ojos un libro, opúsculo o artículo de periódico que habla del fascismo y arte fascista lo leo de arriba abajo: atentamente, concentrando toda la inteligencia

⁶⁸ Ibídем, p. 89.

⁶⁹ Ibídем, p. 99.

posible, todas las veces renovando el deseo y la esperanza renovada de encontrarme entendiendo qué es el arte fascista. Será culpa mía no haber entendido lo que he leído, pero es verdad que yo me mantengo con el deseo, con esa esperanza⁷⁰.

Se señala que los períodos revolucionarios son períodos de acción. El arte puede representar estos períodos en cuanto es susceptible de convertirse en política e historia. Mussolini dice que se necesita crear un nuevo arte, un arte fascista. Con ello quiere decir que se necesita crear un arte que respecto al arte de 1914 sea lo que la política fascista es respecto a la política del viejo régimen⁷¹.

En cuanto a los reconocimientos, Mussolini produjo, seguido por Farinacci algunos escritos de arquitectura de Forzano: como el monumento de Piacentini en Bolzano: “El duce mismo expirió, en un rápido boceto, la idea cardinal a la que se necesitaba atenerse, es decir, una serie de altos fascios que rigen símbolos de la guerra y de la victoria”⁷².

En la relación entre Arte y Estado, Mussolini en 1923 señalaba que “desde hace mucho albergo la idea de animar algo que pueda asemejarse al arte de Estado. El arte entra en la esfera del individuo. El Estado tienen un solo deber: aquel de no sabotearla, de crear condiciones humanas a los artistas, de alentarlos desde un punto de vista artístico y nacional.” En un espíritu más crociano que gentiliano, Mussolini renunciaba a extender la intervención directa del régimen en un campo que sabía que era poco de fiar y complejo. Pero dado que fue requerido este órgano central que “regulase las iniciativas culturales, para dar una dirección unitaria”, en el 1928, siguiendo al abordaje se creó con la institución los primeros entes estatales promocionados y Mussolini fue obligado a aclarar que “en el campo del arte, de la ciencia, de la filosofía, la tarjeta no puede crear una situación de privilegio o inmunidad. No tiene que ver aquí la revolución, sino el ingenio”. Por tanto, se enfriaba la relación entre renovación artística y social, se ignoran las solicitudes de un ministerio autónomo del arte fascista, y las solicitudes de Maccari, un artista super fascista en el *Gran Consiglio*, que quería un ministerio autónomo para decidir sobre muestras y monumentos, y se recalca en 1931

⁷⁰ Ibídem, pp. 99-100.

⁷¹ Ibídem, 1973, p. 102.

⁷² Ibídem, p. 103.

que “El Estado no puede crear su literatura, pero puede y debe tutelar los autores”. Dado que era un estado corporativo, la organización de los artistas en este estado, y junto a la creación de la Academia, el régimen no dejó declaraciones e interpretaciones arbitrarias en el campo artístico, prefiriendo una política de absorción y corrupción, enmascarándose con una cara permisiva en honor a un residuo respeto a la cruzada e individualidad de la obra de arte. La intervención directa y sin ambigüedades, en el contexto cultural y escolar sería el *Istituto Nazionale Fascista di Cultura*, creado en 1925, y dirigido por Gentile, buscará “la fascistización íntima de la cultura”⁷³.

En la propaganda fascista aparece el mito, y estos representados mediante el arte. Pero el arte es figurativo, y necesita de personajes, los cuales deberán ser representados mediante figuras jóvenes, porque estos son una de las bases mismas del fascismo. El mito fascista de la juventud, sublimación de la regresión infantil típica de la psicosis fascista, que “marca el triunfo de la facilidad, confianza y del entusiasmo”, es para el ritual fascista una condición indispensable para participar en la fiesta de la revolución o renovación generacional y espiritual. Señala que el hombre joven produce más, es más fácilmente plasmable, no ha conocido la bacteria liberal o socialista, se le puede llevar de la mano desde la cuna hasta el campo del *Dux*, y hasta la fábrica sin apenas atravesar obstáculos. Mussolini, siguiendo a Silva, pide a cambio de tantos cuidados el demostrar concretamente la propia virilidad, porque “los pueblos desde las cunas vacías no pueden conquistar un Imperio” al que tienen derecho solo “los pueblos viriles en el sentido más estrictamente literal de la palabra”⁷⁴.

⁷³ Ibídem, pp. 105-106.

⁷⁴ Ibídem, pp. 93-94.

2. CARACTERIZACIÓN DE LA PROPAGANDA FASCISTA: *LA ROMANITÀ-IMPERIO ROMANO*

Uno de los aspectos más conocidos que quedan del fascismo es la apropiación de los restos del pasado romano. Se refiere a las fantasiosas ideas sobre el *Mare Nostrum* y la resurrección del Imperio Romano. Siendo *Romanità* la idea de Roma, o el espíritu de Roma. Era una de las claves de la autorrepresentación del fascismo, desde sus orígenes en el ocaso de la Gran Guerra hasta su desaparición en la Segunda Guerra Mundial⁷⁵.

Sin olvidar que el régimen construyó edificios neoclásicos en mármol blanco y excavó ruinas antiguas por toda la península itálica. Sin olvidar el término “*fascismo*” que deriva de los fasces romanos, el manojo de varas unidas a un haz. Eran llevadas por los lictores que representaban la fuerza en la unidad y el poder del estado para aplicar la pena capital. La conexión etimológica estaba, además, reforzada por la adopción de las fasces como el *fascio littorio*, que era el símbolo oficial del Partito Nazionale Fascista⁷⁶.

Arthurs defiende que la *romanità* debe ser entendida no como ampulosidad o nostalgia hacia un pasado dorado, sino como un proyecto revolucionario para la modernidad, un lenguaje coherente con el que articular pasiones en el mundo contemporáneo. Según Giuseppe Bottai, uno de los líderes más influyentes del régimen italiano, el fascismo representaba “no una restauración, sino una renovación, una revolución de la idea de Roma”. De acuerdo con Carlo Cecchelli, “los vestigios de la *romanità* son fermento para la vida. Son el testigo de un pasado glorioso: signos de una nobleza milenaria que se convierte en elemento actual de nuevo y se desarrollará en el futuro. Se refleja en prácticas científicas tales como la arqueología y muestras museísticas, inscritas en el tejido de la ciudad y respaldadas por autoridades académicas, además de ser patrocinadas por el estado. Es decir, la *romanità* era parte importante en el proyecto más amplio de rediseñar Italia y los italianos. Era la fuente para las virtudes centrales del fascismo, tales como la autoridad, disciplina y jerarquía. Roma ofrecía un modelo de homogeneidad cultural y unidad política que habría amarrado las dispares identidades de la península italiana. Ofrecía precedentes para el

⁷⁵ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity...*, op. cit., p. 1.

⁷⁶ Ibídem, p. 2.

“estado totalitario”, la organización de la cultura de masas y el rol del líder transformador⁷⁷.

Con el nexo ideológico del fascismo italiano, la *romanità* fue un concepto expansivo que se extendía más allá del tiempo y espacio, pasado y presente, el reino de las ideas y de la cultura material. Roma era concebida simultáneamente como atemporal, inmutable conjunto de valores culturales, así como un espacio moldeable. Pero para llevar a cabo esta “revolución de la idea de Roma”, era necesaria tanto la evocación estética de la antigüedad clásica, así como una intervención activa que recuperase el pasado. La topografía de la ciudad antigua era tenida en cuenta como un organismo vivo que se revivía y manipulaba según las necesidades de la metrópolis moderna. De este modo, todo el aparato museístico se transformó en instrumentos de educación de masas y control social⁷⁸.

La idea de Roma no nació en la mente de Benito Mussolini, o diseminada “desde arriba” por el régimen político o la élite ideológica. Por el contrario, fue articulado, elaborado, y promovido “desde abajo” por un grupo de historiadores, clasicistas, arqueólogos y otros productores culturales. Más que una directiva impuesta por un estado totalitarista monolítico, la idea fascista de Roma debería ser vista como un producto de complejas negociaciones: entre el régimen y la academia, entre las facciones y programas en competencia entre los líderes y la comunidad académica, así como y entre intelectuales que variaban entre anticlericalismo y catolicismo, modernismo a historicismo, nacionalismo y universalismo. Cabe preguntarse cómo mediaron los académicos entre las normas de la disciplina y las exigencias de la cultura política oficial, y viceversa, es decir, cómo el régimen usó los frutos del trabajo intelectual de los académicos⁷⁹.

La *romanità*, en palabras de Merrills y Miles, o la identidad romana más que innata, era desarrollada y basada sobre ciertas nociones de comportamiento masculino correcto. Un individuo podría mostrarse romano mediante la manifestación de ciertas virtudes como el coraje, dignidad, y decoro social, podría representar su *romanità*

⁷⁷ Ibídem, p. 2.

⁷⁸ Ibídem, p. 3.

⁷⁹ Ibídem, p. 6.

mediante el vestido de ciertas ropas, emprendiendo servicio público y benefactor, empleando su tiempo libre en la moda apropiada. Los atributos que hacían de un hombre un romano le hacían un correcto esposo, padre, general y político, y que lo distinguía de una mujer, niño, bárbaro o esclavo. Los símbolos con los que el ideal de masculinidad era expresado varió en el tiempo y espacio, y la *romanità* es una orquesta de diversas y cambiantes variaciones dependiendo de factores culturales, políticos y sociales, más que una idea cultural normativa. La etnicidad romana no excluía a las otras afiliaciones étnicas y contrastando identidades regionales podría afectar en la forma en la que la *romanità* se expresaba en diversos lugares y circunstancias⁸⁰.

En cuanto al origen del término romanitas, Roma creó una forma de civilización, estilo y modo de ser, pensar y actuar. Los estudios dan grandes y diversas interpretaciones sobre el consenso romano-provincial para experimentar la política romanizadora. No existe un consenso sobre la romanización y cómo se difundió la cultura romana al imperio⁸¹. La expresión Tertuliano, africano y cristiano a inicios del siglo III d. C. empleó la palabra por primera vez como una “entidad conceptual”. El pasaje es amplio, complicado y confuso. No se pueden observar ahí los significados de conceptos tan grandes e identificadores. Pero puede tomarse en el sentido de “ser romano”: los modos de pensar y actuar como un ciudadano del imperio. Así pues, pasa a significar lo mismo que “civis Romanus y como communitas que es el orbis Romanus”⁸².

Roma era uno de los elementos centrales en la auto representación de la cultura fascista en todos los puntos de su desarrollo y no puede ser entendido en términos del militarismo del Eje o de una postura imperialista. La *Romanità* era un aspecto esencial del programa de modernización revolucionaria del régimen. Pero estas acciones tenían una cara negativa de la moneda: es decir, en nombre de imponer una modernidad romana, muchos barrios históricos fueron demolidos, y miles de residentes desplazados. Los libios y etíopes fueron asesinados y el Mediterráneo fue convertido en un escenario de un conflicto global. Los judíos italianos fueron estigmatizados y excluidos de la vida

⁸⁰ Merrils, Andrew, Miles, Richard, *The Vandals*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 88-89.

⁸¹ Bancalari Molina, Alejandro, *Orbe Romano e Imperio Global. La Romanización desde Augusto a Caracalla*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria S. A., 2007, p. 27.

⁸² Ibídem, pp. 55-56.

pública. Es decir, entender la *romanità* puede permitir también facilitar la comprensión del fascismo en toda su complejidad⁸³.

Como ya se ha dicho, la idea de la *romanità* ya existía en la Italia preunitaria⁸⁴. Lo podemos ver durante el *Risorgimento*, donde las victorias del Piamonte eran magnificadas para refutar las críticas de los patriotas más radicales como Mazzini, Cattaneo o Garibaldi. Por su parte, Giolitti admitió que los análisis confeccionados por el gobierno entre 1911 y 1912 durante la Guerra de libia para justificar el conflicto eran leyenda⁸⁵. Así como existían diversas ideas de *romanità*, pues tras la Unificación de Italia culminada con la proclamación de Roma como capital en 1871, se generaron frustraciones y una serie de críticas por parte de modernistas y grupos nacionalistas en los primeros años del siglo XX. Igualmente, el fascismo negoció y aunó estos discursos divergentes. Esta síntesis fue expresada en la “Marcha sobre Roma”, un evento que fue representado como una usurpación revolucionaria, así como una restauración de la Città Eterna⁸⁶.

La *Romanità* entendida bajo el régimen italiano tuvo sus orígenes en la síntesis de disparatadas e incongruentes influencias, yendo desde la retórica patriótica del *Risorgimento* y el estado liberal hasta el intransigente anti-historicismo de los futuristas. Mediante la mezcla de estos hilos es como la *romanità* se concibió no como nostalgia, no una búsqueda de los ancestros antiguos, sino que era una reivindicación de la vitalidad de una Nueva Italia⁸⁷.

El culto de la *Romanità*, que seguía vivo a lo largo de los siglos, a finales del Ochocientos asumió una vuelta a un *revival*, no solamente literario como se puede ver en la obra de Carducci: *Nell'annuale della fondazione di Roma*. A ello se conectaba a su vez el *mito dell'Impero*, que aparece por primera vez afrontado en el programa nacionalista de 1911, en cuanto se une Roma con África, única salida expansionista

⁸³ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity. The Roman Past in Fascist Italy*, Ithaca y London, Cornell University Press, 2012, p. 5.

⁸⁴ Ibídem, p. 6.

⁸⁵ Bertone, Manuela, “<<Civis Romanus Sum>>: romanità, latinità e Mediterraneo nel discorso italico di Benito Mussolini (1915-1922)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 95, 2017, pp. 109-118, espec. p. 110. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cdlm/9075?lang=en>.

⁸⁶ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity...*, op. cit., p. 6.

⁸⁷ Ibídem, p. 10.

possible⁸⁸. Lo sabemos bien, pues a inicios del siglo XX, Italia no era una gran fuerza militar, y apenas acababa su proceso de reunificación unas décadas atrás.

En este caso, el discurso de Mussolini, como veremos después también, cambia dando un giro de 180 grados. En un primer momento, cuenta: “a media hora de Roma (refiriéndose al Agro Pontino), hemos conquistado una provincia. Es aquí donde hemos conducido y conduciremos una verdadera guerra”, y poco después señala ya “la cárcel mediterránea” con un ejército que “no agrede la población etíopica, pero la libera, emancipa los esclavos, redistribuye el grano saqueado por las hordas del Negus, abre caminos, constituye ambulatorios, protege niños abandonados, da pan a los indígenas”. Todo esto, señala Silva, con el exterminio de dos cientos mil abisinios, empleando el uso de gases tóxicos y gas mostaza, en una guerra cruel a propósito, en un momento histórico en el que las antiguas potencias coloniales buscaban soluciones nuevas para obtener beneficios de los países subdesarrollados, que no fuera la descomunal intervención militar⁸⁹.

Dado que no era capaz de competir con la capacidad de presencia comercial de las otras potencias, el capital italiano estaba obligado a limitarse al asalto mediante una intervención colonial que da a un colonialismo andrajoso, donde la diferencia entre colonizado y colono es mínima y el verdadero colonizador, el capital financiero no demuestra un excesivo entusiasmo. Con la cuestión etíope se observa uno de los primeros casos en los que el mito, convertido de instrumento de poder, fuerza autónoma a condicionar la realidad, empujándolo a formas megalómanas maníacas: “nosotros no hemos terminado. Los editores lo consideran tan bien que no hacen los mapamundis con las páginas unidas, sino con las páginas separadas de modo que no tengan la necesidad de rehacer todo el volumen”⁹⁰.

La *romanità* en el discurso de Mussolini variaba de manera sustancial dependiendo de la época. Podemos ver cómo Arthurs recoge una cita de 1910, donde dice que “Roma, una ciudad de hosteleras, limpiabotas, prostitutas, curas y burócratas, Roma-, una ciudad sin un proletariado genuino- no es el centro de la política nacional,

⁸⁸ Silva, Umberto, *Ideología e Arte del...*, op. cit., p. 81.

⁸⁹ Ibídем, p. 81.

⁹⁰ Ibídем, pp. 81-82.

sino que es el centro y fuente de su infección...”⁹¹. Pero como nos recoge Bertone, ya el 21 de abril de 1922, publicado en *Popolo d’Italia*, señalaba que “Roma es nuestro punto de partida y de referencia, es nuestro símbolo, o si se quiere, nuestro mito. Nosotros soñamos la Italia romana, es decir, sabia y fuerte, disciplinada e imperial. Gran parte de lo que fue el espíritu inmortal de Roma resurge en el fascismo: romano es el Litorio, romana es nuestra forma de combate, romano es nuestro orgullo y nuestro coraje: *Civis Romanus sum*”. Pero Bertone subraya que es un auspicio o una aseveración del intento performativo que se convierte el 21 de abril de 1924, cuando ya está en el poder, recibe la ciudadanía honoraria de Roma en el Capitolio. En el discurso en la Sala de los Horacios y Curaceos señala que: “ya desde los días de mi lejana juventud, Roma estaba inmersa en mi espíritu que se asomaba a la vida, y del amor de Roma he soñado y he sufrido, y de Roma he sentido todas las nostalgias, y la simple palabra tenía un retumbo de trueno en mi ánima”⁹². Podemos constatar el paso y el cambio de concepción de Roma tan solo en unos pocos años. Sin embargo, podemos ver que se identifica mediante el mito de Roma y de la *Romanità*, y aquella de la mitificación del pasado para dar lustro al presente⁹³.

Mussolini formaba parte de aquellos que se emplean a construir fábulas a posterior, para cubrir los errores del gobierno, o para justificarlo para confortar las decisiones expansionistas y confortar a los ciudadanos. Es el ideador de instrumentos de propaganda, manipulación y desinformación para conservar el poder. Supo crear narraciones para ofrecer una consistencia cultural que consideró indispensable para lograr su legitimidad política. Antes de que entrase en juego la razón de estado, planificó intervenciones con un collar simbólico antiguo, intuyendo o dándole un valor seguro y potente. Estas intervenciones realizadas con este collar forman parte de un pasado lejano y fastuoso que se presupone compartido, realizado de reminiscencias histórico-literarias difundidas entre los italianos más cultos. Es una concepción de la latinidad y de la *romanità*, y del mundo mediterráneo transmitida en el tiempo con varias formas y circunstancias, que Mussolini recupera y reelabora para dar vida a un discurso identitario capaz de juntar todos los italianos, un discurso itálico que precede sus declaraciones como *duce* del fascismo, pero también su nombramiento como

⁹¹ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity...*, op. cit., p. 9.

⁹² Bertone, Manuela, “<<Civis Romanus Sum..., op. cit., p. 109.

⁹³ Ibídem, p. 109.

presidente del Consejo del Reino de Italia tras la Marcha sobre Roma y la fundación del Partido Nacional Fascista, además de la fundación de los *fasci di combattimento*. A esta organización se le da el emblema del *fascio littorio*, el primer regalo explícito a un símbolo de la Roma antigua por parte del movimiento proto-fascista (aunque realmente fuera un símbolo etrusco)⁹⁴.

Mussolini recurrió igualmente a una de las marcas de la casa italiana post-unitaria. Era aquella de la *Terza Roma*. Así se enlaza con Carducci, un poeta, el poeta “de la *Terza Italia*”. Tras aquella antigua siendo la primera, y tras aquella de los papas, la segunda, la *Terza Roma* es la capital de la *Terza Italia*, que se crea con la construcción del nuevo Estado Italiano. Pero para Mussolini, “la tarea de Roma no está terminada”, según un discurso pronunciado en Trieste el 20 de septiembre de 1920, dado que la ciudad ha ofrecido dos civilizaciones al mundo y dará una tercera, siguiendo el discurso de Bolonia arreglado el 3 de abril de 1921. Igualmente, el 1 de diciembre de 1921 presentó el fascismo como “exaltadores de todo aquello que es romano”. Recordó que “este pequeño territorio fue una vez el centro, el cerebro, el corazón del imperio”, y que “en este pequeño espacio de tierra se ha creado uno de los milagros religiosos de la historia”, mientras no gasta ni una gota de saliva para Roma como capital nacida del *Risorgimento*. Es porque le interesa recalcar que la *Terza Roma* es un proyecto que no se ha realizado todavía, y que la guerra, ansiada por muchos, y vivida y malinterpretada como una cuarta guerra de independencia, ha logrado llevar a cabo el glorioso proceso de unificación nacional interrumpido en 1870, cuando la proclamación de Roma capital había firmado el epílogo de la compleja vicisitud del *Risorgimento*. Y le interesa recalcar que este proyecto es suyo, y le viene inspirado por aquellos que habían creado la idea y el ideal de la *Terza Roma*, es decir, Giuseppe Mazzini⁹⁵.

Hemos señalado una visión diacrónica de la *romanità* hasta ahora, pero existe igualmente una visión sincrónica de la misma. Es decir, no solamente el fascismo se hacía llamar heredero de esta tradición clásica. El mundo cristiano católico lo hacía a su vez.

⁹⁴ Bertone, Manuela, “<<Civis Romanus Sum..., op. cit., p. 110.

⁹⁵ Ibídem, p. 115.

Según palabras de Logan, el papa era la expresión viva de los valores de la cristiandad romana o *romanità*⁹⁶. El discurso de la *romanità* también fue empleado por el mundo católico: dado que el régimen fascista usó la herencia “espiritual” de la antigüedad, el mundo católico reaccionó mediante la prensa posicionándose en el debate. En los años 1920, el discurso católico sobre la *romanità* no cambió: en algunos casos cuestionada, y en otros contradiciendo la apropiación fascista del pasado. Jan Nellis apunta que las contribuciones con respecto a la antigüedad se dan mediante artículos, reseñas de libros... en dos vías: una donde predominan temas relacionados con la cristiandad y unidos a esto, la omisión del paganismo. Y la otra es la oposición a la Roma pagana considerándolo un estadio anterior a la Roma cristiana y a la Roma fascista⁹⁷. Las diversas excavaciones llevadas a cabo por parte del papado como mecenas y su financiación para la recuperación de obras tales como el Arco de Tito, entre 1819 y 1821, o el Anfiteatro Flavio con diversas intervenciones, siendo la primera de 1807, demuestran que el legado romano es importante⁹⁸. Así como sus figuras, porque el emperador cristiano Constantino incluso tiene una escultura en el nártex de San Pedro del Vaticano, lo cual demuestra la revalorización de su figura, obra de Gian Lorenzo Bernini⁹⁹. Esto cambia radicalmente en los años 1930, justo tras la firma del Concordato (el pacto cívico) y los Pactos lateranenses (el político). Existen dos tendencias: una reconoce el valor del pasado romano, y la otra habla de la presencia de las aportaciones encargándose de los aspectos de la *romanità* fascista¹⁰⁰. Ante la exaltación de la *romanità* católica, Mussolini realizaba consideraciones sobre las relaciones entre Estado e Iglesia. La dimensión católica del discurso de la *romanità*: observando que no mejoraron ni empeoraron, pero sí enfatizó el comportamiento de las nuevas generaciones italianas, que tendían a una valoración diversa de los elementos espirituales de la vida, del catolicismo por tanto y del papado también, que es el corazón

⁹⁶ Logan, Oliver, “Pius XII: Romanita, prophesy and charisma”, *Modern Italy*, 3 2, 1998, pp. 237-247. Disponible: <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy/article/abs/pius-xii-romanitaprophesy-and-charisma/986C876BFC2ABE1C38F0056FC78EBB7C>.

⁹⁷ Nelis, Jan, “Catholicism and the Italian fascist myth of romanità: between consciousness and consent”, Historia Actual Online, 17, 2008, pp. 139-146, espec. pp. 139-141. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3065920>.

⁹⁸ De Hoz, Jaime, “La conservación del patrimonio histórico y su contribución al desarrollo social y económico”, AXA Una revista de Arte y Arquitectura, Vol. 1, 2009, pp. 1-15, espec. 6. Disponible en: <https://revistas.uax.es/index.php/axa/issue/view/140>.

⁹⁹ Santapau Pastor, María Carmen, “La recepción de la mitología clásica en la escultura del barroco. Aplicaciones didácticas”, en Castillo Pascual, María Josefa, y Knippschild, Silke, Congreso internacional “imagines”. La antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, 22-24 de octubre 2007, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 765-776, espec. 772. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2664031>.

¹⁰⁰ Nelis, Jan, “Catholicism and the...”, *op. cit.*, p. 140.

y el cerebro de esta religión. Aun así, buscaba una distensión en las relaciones Iglesia-Estado y crear una religión nacional al servicio de la nación¹⁰¹. Lo cual nos indica que aun estando bajo territorio italiano antes de 1929, era un poder, un ente, en definitiva, un Estado dentro del Estado Italiano.

Mussolini añadió una similitud entre fascismo y cristianismo de los orígenes. Los elementos comunes serían la fe intransigente y la violencia, tanto espiritual como práctica. Otro elemento de semejanza era la acción llevada a cabo por la pasión de la fe y no de la doctrina: en sus propias palabras: “el cristianismo al inicio es una secta de ingenuos, de primitivos, de violentos, de pasionales, y es un estado de ánimo, antes que ser una religión y será una religión antes de convertirse en una doctrina” solo elaborada “tras la afirmación intransigente y violenta de la fe, de la intransigencia representada por San Pablo, que separa, con gesto de gran genialidad, el cristianismo del ambiente semítico de Palestina y lo mete en las grandes vías consulares y lo hace ‘marchar sobre Roma’”¹⁰², al igual que Julio César marchó sobre Roma¹⁰³. El hermano del dictador, Arnaldo Mussolini, subrayaba que la *romanità* es un elemento común entre catolicismo y fascismo, afirmando que vibraba “la esencia religiosa y espiritual de la *romanità*”, remarcando que el catolicismo “es grande también por su *romanità*”, siendo la universalidad de Roma la que se transmite y se perpetúa a través de los siglos. No entrever esta relación sería “quitar la idea religiosa de una de sus mayores fuerzas en la historia”. Esta actitud de Mussolini tenía como respuesta por parte de la Santa Sede del silencio claustral¹⁰⁴. Como vemos, Mussolini intenta aparejar ambos elementos, introduciendo referencias al propio golpe de Estado que protagonizó él mismo.

Si buscamos diferencias, Gentile señalaba la referencia de las consideraciones que realizó un representante del Partido Popular, Francesco Luigi Ferrari, a Mussolini. Y estas consistían en que Mussolini nutría su concepto de *romanità* con mitos paganos¹⁰⁵. Es uno de los primeros católicos antifascistas en introducir en el análisis del

¹⁰¹ Gentile, Emilio, *Contro Cesare. Cristianesimo...*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰² Ibídem, p. 98.

¹⁰³ Nelis, Jan, “Catholicism and the...”, *op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁴ Gentile, Emilio, *Contro Cesare. Cristianesimo...*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁰⁵ Ibídem, p. 99.

fascismo una comparación con el paganismo¹⁰⁶. En un artículo de agosto de 1922, Ferrari realizaba este análisis: Mussolini anhelaba un futuro estado fascista oligárquico, modelado sobre la Roma pagana y republicana, que el cristianismo destruyó y no podría ser posible hacerlo renacer en una sociedad donde el cristianismo era la religión dominante¹⁰⁷. Además, Ferrari señalaba que el catolicismo tiene su apoyo en la *romanità* y que no debía ser arrastrada ante las particularidades nacionales o estatales¹⁰⁸.

Volviendo a la idea fascista de la *romanità*, las bases sobre las que se sustentaría serían las que detallamos y explicamos a continuación. Uno de los canales de expresión del mito era el Instituto de Estudios Romanos, que operaba en sinergia con la cultura política y las ambiciones imperiales estableciendo y apoyando la retórica de la *romanità* y el uso de símbolos y mitos de la “Tercera Roma”¹⁰⁹. La *romanità* vista por parte de Mussolini tenía una serie de elementos clave: antes de nada, una orientación antiliberal, tras la conquista de Roma ya no estaban presentes los conceptos de libertad, igualdad de los ciudadanos, sino que eran el de autoridad, disciplina, jerarquía: pilares de la nueva política. Mussolini comenzó a evocar el mito de Roma en sus artículos en *Il Popolo d'Italia*, siguiendo la estela que habían dejado D’Annunzio y Corradini, pero sin citarlos en ningún caso. No se puede afirmar con certeza la influencia directa de estos dos teóricos y políticos nacionalistas, pero el eco de la retórica, el eco de la *romanità* de Gioberti y Mazzini sí parece evidente¹¹⁰. Aunque la adopción de este mito no atenuó el odio que profesaban los fascistas hacia la *città eterna*. En los artículos de Mussolini y en las canciones del *squadristmo* todavía había acordes de la ironía que despreciaba Roma¹¹¹.

La principal fisionomía simbólica del fascismo era la *romanità* desde 1921. La adoptó para definir su individualidad política, su organización, su estilo de vida, estilo de lucha y los objetivos propios de sus acciones. Creó una renovada idea de *romanità fascista nuova*, desarrollando el mito de Roma que ya había reclamado durante la guerra. En primer lugar, señala la incompatibilidad de la *romanità* fascista con la

¹⁰⁶ De Rosa, Gabriele, “Francesco Luigi Ferrari Tra Storia Del Movimento Cattolico e Storia D’Europa”, en Campanini, Giorgio, *Francesco Luigi Ferrari a cinquant’anni dalla morte: atti del convegno nazionale di studi*, Modena, 27-28 de mayo de 1983, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1983, pp. 21-54.

¹⁰⁷ Gentile, Emilio, *Contro Cesare. Cristianesimo...*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁸ Ibídem, p. 129.

¹⁰⁹ Logan, Oliver, “Pius XII: Romanita...”, *op. cit.*, p. 189.

¹¹⁰ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, *op. cit.*, pp. 40-41.

¹¹¹ Ibídem, pp. 52-53.

democracia. En un discurso de mayo de 1919 en Fiume señala que existe algo que atrae a Italia hacia el Mediterráneo y que lleva a África y a una de sus vías de expansión para lograr realizar la Gran Italia. Según él, esto le ocurre a Italia desde hace 2000 años¹¹². Esta es una clara referencia al Imperio Romano, otra de las vías de su propaganda política: se ligará a Augusto¹¹³. En otro discurso llevado a cabo en Trieste el 20 de septiembre de 1920 aparecen los elementos fundamentales de su concepción de la *romanità*. Primero, es el de la universalidad en el tiempo, que Mussolini consideraba la esencia de la *romanità*, y de su permanencia en el discurrir de los siglos. De hecho, los diversos discursos en Trieste o Fiume no tienen una localización banal¹¹⁴. Es decir, son reductos de italiano parlantes, lugares donde se desarrollará otra de las líneas de propaganda exterior mussoliniana: el irredentismo, que ya tenía raíces en la Italia liberal y que se puede ver en los diversos nombres de localidades esculpidas en el mármol del *Altare della Patria* en la Plaza Venecia, en pleno centro de Roma¹¹⁵.

El segundo elemento de la *romanità* mussoliniana expresado en el citado discurso de Trieste era la *romanità* del *cattolicesimo*. Es decir, la idea de que el cristianismo se convirtió en una religión universal solo después de que fuera trasplantado de Palestina a Roma. El tercer elemento fundamental expuesto en Trieste en un discurso del 6 de febrero de 1921 es su política exterior: era el motivo de la fe ilimitada que Mussolini decía que inspiraba en el futuro de grandeza del pueblo italiano, que además era “entre los pueblos europeos, el más numeroso y el más homogéneo”. Además, se expresaba en términos de “es el destino que el Mediterráneo vuelva a ser nuestro. Es el destino que Roma vuelva a ser la ciudad dirigente de la civilización en todo el Occidente europeo.”. De hecho, lo recalcó en un discurso el 2 de agosto de 1922 “tenemos el mito de la nación junto al mito del imperio, de la nación entendida como historia, como civilización, como expansión de civilización”¹¹⁶. En este caso lo llevó a cabo en la llamada cuarta costa italiana o quarta sponda, es decir las expansiones más

¹¹² Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., p. 44.

¹¹³ Amaral, Samuel, “Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma fascista”, Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval, 10, 2014, pp. 72-87. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4932751>.

¹¹⁴ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., p. 46.

¹¹⁵ Manenti, Luca Giuseppe, “<<Evviva Umberto, Margherita, l’Italia, Roma!>> L’irredentismo tristino e Casa Savoia”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 16 4, 2013, pp. 1-16. Disponible en: http://www.studistorici.com/2013/12/29/manenti_numero_16/.

¹¹⁶ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., p. 47.

allá de la costa sur calabrese y de la Apulia, la costa adriática y tirrena, estaría en la mente de Mussolini la costa del norte de África: Libia¹¹⁷.

Otro concepto que se destaca era la *vitalità della razza*. “Conmemorar el nacimiento de Roma era conmemorar un tipo de civilización, significa exaltar nuestra historia y nuestra raza, significa apoyarse firmemente sobre el pasado para impulsarse sobre el futuro.”. En estos términos se expresaba el 21 de abril de 1922, aunque la cuestión racial no fuera el centro de su discurso, ni era profundamente racista, consideraba la raza como “una cuestión dura como el granito”, y desde esta reflexión atacaba al internacionalismo, porque era una “fábula absurda”, porque las masas no podían superar la realidad de la raza y de la nación, afirmación que sostuvo al calor de la explosión del movimiento bolchevique en el plano internacional, concretamente en Bologna el 31 de abril de 1921¹¹⁸.

Un aspecto fundamental de la *romanità*, concebido antes de la Marcha sobre Roma, era la función mítica de la *romanità*. Fue formulado el 21 de abril de 1922. La Roma que se honra no es la de los monumentos y ruinas solamente, sino la de las piedras insignes, almas vivas... No se mira con nostalgia al pasado, sino que solamente se hace para prepararse para el futuro. Se considera a Roma el punto de partida, es el símbolo y el mito. Se une al carácter de la “actualidad modernista” del mito de Roma¹¹⁹: es decir, se recogía el pasado como elemento funcional en la acción política para crear el futuro¹²⁰. Se permitía así destruir para crear algo más bello (al igual que los futuristas hablaban de “asesinar el arte”¹²¹), por ejemplo, se verá en su política de los

¹¹⁷ Llantén Quiroz, Nicolás, “¿Fue el fascismo un continuador de la antigua Roma? Imperialismo, romanità y expansión en la Italia fascista: El caso de la quarta sponda (1912-1943)”, *Revista Divergencia*, 12, 2019, pp. 11-31. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7647699>.

¹¹⁸ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., pp. 47-48.

¹¹⁹ Ibídem, p. 48.

¹²⁰ Recordamos que, en los primeros pasos del fascismo, este se ligaba al futurismo, caminando de la mano varios años. Las referencias serían: Prieto López, Juan Ignacio, Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras, Tesis doctoral defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Coruña, 2013, pp. 270-280. Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10334>.

¹²¹ Aurrekoetxea Jiménez, Aitor, *Futurismo Italiano y fascismo paradigmático: estética y política. Una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*, Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco, 2015, pp. 30-31. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=112261>.

sventramenti que lleva a cabo por toda la capital, a comenzar con el Mausoleo de Augusto¹²², que, por cierto, es otra de las líneas maestras de su propaganda¹²³.

Otro de los mecanismos para unirse con la romanidad por parte de los fascistas fue la siguiente: La idea de proclamar el aniversario de la fundación de Roma como el “día fascista” fue promulgada por Mussolini en Bologna el 3 de abril de 1921. Era la primera iniciativa de Mussolini para convertir el mito de la romanità en el estilo y el ritual del fascismo. Mussolini en su discurso explicaba que, bajo el signo de la Roma eterna, bajo la ciudad que ha ofrecido al mundo dos civilizaciones (refiriéndose a la romana y a la cristiana), dará al mundo la tercera (refiriéndose al fascismo)¹²⁴. Y de ahí el término Terza Roma, que recoge Kallis en su libro para hablar de las reformas urbanísticas acaecidas en la capital en el período fascista¹²⁵. Lo cual es curioso porque la Tercera Roma es otro significante, en este caso para Rusia, como la garante del Imperio Romano, tras el Primer Imperio Romano de la antigüedad clásica, la Segunda Roma que sería Bizancio (Constantinopla y actual Estambul) y la Tercera Rusia, herederos de las distinciones y títulos tras las caídas consecutivas de los anteriores dos imperios¹²⁶.

Volviendo al aniversario y celebración del nacimiento de Roma, esta fecha fue acogida por los fascistas tan velozmente que la tomaron como momento para mostrar su fuerza, especialmente en la capital italiana, donde no habían tomado el poder ni se habían afirmado como movimiento de masa. La celebración del 21 de abril se celebró con un desfile de fascistas desde Piazza del Popolo hasta el Campidoglio, donde los banderines del fascio del Lacio fueron “solemnemente inaugurados y bautizados con agua capitolina”. Los fascistas entonces juraron fidelidad a la patria. Por tanto, la exaltación del mito de Roma como mito fascista fundamental y declarando el 21 de abril como la giornata fascista, lograba el objetivo de Mussolini de dar una legitimación

¹²² Kallis, Aristotle, “‘Framing’ Romanità: The..., *op. cit.*,

¹²³ García Morcillo, Marta, “La antigüedad clásica en el cartel político contemporáneo: de la Europa decimonónica a la guerra civil española”, en Castillo Pascual, María Josefa, y Knippschild, Silke, Congreso Internacional “Imagines”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, 22-24 de octubre de 2007, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 591-614. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663518>.

¹²⁴ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, *op. cit.*, p. 48.

¹²⁵ Kallis, Aristotle, *The third Rome...*, *op. cit.*,

¹²⁶ Pastor Gómez, María Luisa, “Moscú, la tercera Roma. Un concepto histórico recurrente”, *bie3: Boletín IEEE*, 14, 2019, pp. 295-309. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7264322>.

histórica, presentando el fascismo como un renacimiento¹²⁷ (recordamos que la recurrencia de emplear el término renacimiento tiene raíces antiguas, tal y como nos explica Panofsky en su obra, donde se expresa que renacimientos en la Historia del Arte han existido varios aparte del Renacimiento Italiano, entre otros, el renacimiento carolingio)¹²⁸ del espíritu romano en la nueva Italia nacida de la guerra y como la vanguardia de las naciones regeneradas, que tenía el derecho de imponer su supremacía, incluso con la violencia, para conquistar el poder e imponer una disciplina de “estilo romano” a todos los italianos.¹²⁹ Dado el carácter irreformable del fascismo, totalitario, que no admite movimiento alguno excepto el suyo, la única reforma social que acepta es respetar la organización familiar tradicional, pero ya lo lleva en sus propias estructuras¹³⁰. El fascismo no acepta cambio alguno, sin embargo, busca cambiar lo externo a él. La nueva romanità permeó el partido fascista en todos los aspectos: a saber, la ideología, la cultura, la retórica, el estilo, los símbolos, los rituales, la organización militar (aunque la correspondencia de la romanità fascista con el modelo histórico romano fuera en muchos casos arbitraria, imaginaria o inexistente). En los artículos de Mussolini y en las canciones del squadismo todavía había acordes de la ironía que despreciaba Roma¹³¹.

¹²⁷ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., p. 49.

¹²⁸ Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1986.

¹²⁹ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., p. 50.

¹³⁰ Gentile, Emilio, *Quién es fascista...*, op. cit., p. 107.

¹³¹ Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra...*, op. cit., pp. 52-53.

BLOQUE III: CASOS EN ITALIA

1. ROMA: LA TERZA ROMA

Las intervenciones arqueológicas en la capital desde mediados de la década de 1920 a mediados de la década de 1930 implicaron un gran número de excavaciones y planes de proyectos urbanos, así como académicos, urbanistas y líderes políticos que tenían en mente la relación espacial entre la antigüedad y la modernidad en la *Città Eterna*. Se trata del rol de la arqueología en la recuperación del pasado en la moderna urbanización, un remedio para crisis en la higiene social, en el desempleo y en la demografía. Es decir, las campañas de excavación en los yacimientos de la Antigua Roma eran un ingrediente esencial en la creación de la moderna capital para la Italia fascista. Se debe analizar la actitud del régimen fascista hacia los espacios de la antigua Roma¹³².

En 1932 se celebró la *Esposizione della Rivoluzione fascista*, inaugurada el 28 de octubre de 1932. El régimen fascista representaba su historia y la mostraba al mayor número de ciudadanos posible, buscaba validación para su gobierno dado que entraba en su segunda década en el poder. En dos años atrajo más de 2,8 millones de visitantes. De la exposición podemos destacar tres elementos: primero, la iconografía y estética, en segundo lugar, la cultura nacional y por último la cultura de masas. Esta revelaba cómo el fascismo producía la exhibición propagandística que recibía la crítica y la aclamación popular, mientras estimulaba el consenso que buscaba el régimen¹³³. La *Mostra* marcó el céñit del pluralismo estético y el patronazgo cultural fascista. Mediante una política de diversidad y experimentación estética, el régimen fascista logró seducir a un gran número de los mejores artistas italianos a convertirse a la cultura oficial. La promoción cultural de un lenguaje representacional moderno condujo a una vibrante y provocativa exposición que, además, incitaba el apoyo de masas. Aquí fue donde la dictadura descubrió la fórmula de las exhibiciones, mezclando la estética vanguardista con el turismo cultural y la retórica de la cultura nacional que sirvió a un gran espectro de

¹³² Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity...., op. cit.*, p. 7.

¹³³ Stone, Marla, <<Staging fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution>>, *Journal of Contemporary History*, Vol. 28, N° 2, London, SAGE Publications, 1993, pp. 215-243, espec. p. 215-216. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002200949302800202>.

gustos culturales. El fascismo cambió el acto de autorrepresentación en un espectáculo nacional¹³⁴.

Una exposición arqueológica que marcó el bimilenario del nacimiento de Augusto en 1937. Con más de 3000 piezas, la exposición pintó un cuadro del mundo romano que era totalitario, tecnológico, militarizado y hierático. Augusto se situaba en el centro de este sistema, el líder arquetípico y transformador cuyos logros anticiparon la renovación del Duce de las gentes de Italia. Se pueden analizar tanto la renovación mediante un proyecto museológico, así como la recepción académica y popular de la exposición, tanto en Italia como de manera internacional¹³⁵.

¹³⁴ Ibídem, p. 238.

¹³⁵ Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity...*, op. cit., p. 7.

1.1 MA... TUTTE LE STRADE PORTANO A ROMA? EL CASO DE LARGO ARGENTINA

En vez de estudiar edificios solamente, hemos considerado también la importancia de las vías, las calles que conectan la ciudad y la hacen habitable. Pues, al fin y al cabo, el objetivo de todos los proyectos arquitectónicos y urbanísticos era político obviamente. Pero también de algún modo, el régimen fascista pensaba en hacer habitable la ciudad de Roma. Podríamos profundizar en el tema de las barriadas populares que el fascismo creó en la periferia de Roma para que los obreros tuvieran un lugar en el que dormir, pero no solamente por esto. Hablaremos en un par de párrafos más adelante que para crear la *Via della Conciliazione* tuvo que demoler toda la *Spina del Borgo*, y que, por tanto, muchísimas familias se quedaron sin hogar. Tenía que proveerles de un hogar, como compensación seguramente. De modo que podemos ver que barrios como el barrio popular de la *Garbatella*¹³⁶.

La historia de las intervenciones del régimen fascista en el centro de Roma comenzó como una selección de limitados proyectos que se enfocaban a establecer puntos de referencia. Las intervenciones pretendían mejorar el flujo de tráfico en el centro histórico de la ciudad. Sin embargo, a finales de la década de 1920, muchos de esos proyectos se unieron en un contexto de planes que iban creciendo en ambición, ya fuera emanado desde el Plan Regulador, o ya fuera extendiéndolo o conscientemente derivándolo desde provisiones. Este ritmo de demoliciones, más que añadido de construcciones, fue el primer legado del régimen fascista en Roma, practicado desde 1924, en un registro de localizaciones a través del centro histórico. Los grandes proyectos de demolición se hacían coincidir con las fechas más importantes del calendario del régimen. Es decir, la *Marcia su Roma* el 28 de octubre, el aniversario de la ciudad el 21 de abril, y desde 1923 era fiesta oficial, y el aniversario de la fundación del fascismo en Milán el 23 de marzo. La selección era deliberada y simbólica: si el calendario revolucionario fascista marcaba una supresión del tiempo, el tiempo de la inauguración de los proyectos de demolición marcó la coincidencia de los procesos de vaciado del tiempo y del espacio a través de las acciones realizadas por el fascismo¹³⁷.

¹³⁶ Kallis, Aristotle, *The third Rome...*, op. cit., p. 174.

¹³⁷ Ibídem, pp. 79-80.

Una de las primeras intervenciones en el centro histórico de Roma marcó el deseo de conservar fragmentos de la Roma del pasado en contra de la “necesidad” de mejorar las condiciones de vida del centro de la ciudad. En el curso de las sistematizaciones a lo largo del *Corsو Vittorio Emanuele II*, el foco cambio en el área alrededor de *Largo Argentina*. Los planes de demoler el convento de San Nicola dei Cesarini que ocupaba una posición de una esquina en la intersección de dos avenidas ya había sido discutido en el Plan Regulador de 1909, en el contexto de facilitar la circulación del tráfico entre *Corsو Vittorio* y el *Trastevere*, en la otra orilla del río. El significado arqueológico del área destinada a ser demolida proyectaba una sombra sobre la viabilidad del proyecto que implicaba una demolición y una reconfiguración de las calles, pero también construcciones modernas y extensivas reconstrucciones de edificios existentes. La existencia del complejo sacro en el lugar que databa de la era republicana romana ya fue catalogado por Lanciani en el cambio de siglo. Durante la primera fase de la demolición entre 1926 y 1928, trazas de cuatro templos de la era republicana salieron a la luz, subrayando todavía más la integridad y la importancia del complejo arqueológico. Esto llevó a debates acalorados sobre la configuración de la zona implicando arqueólogos, arquitectos, autoridades relevantes del *Governatorato* y grandes secciones de la prensa diaria. Cuando hubo presión para continuar con el plan inicial de aprovechar el espacio liberado en donde estuvo la iglesia de San Nicola con la condición añadida que aseguraba la preservación de la integridad del área arqueológica sería construida en otra futura construcción, las voces en favor de excavar toda la zona sacra y rechazando nuevas construcciones estaban reuniéndose. Dada la importancia de los descubrimientos, no sorprende que la cuestión se refiriera a Mussolini. Durante una larga y muy publicitada visita a todos los proyectos de la era fascista a través del centro de Roma en octubre de 1928, Mussolini hizo una parada larga en el área sacra de *Largo Argentina*, donde reiteró su determinación a parar proyectos modernos de construcción que hicieran peligrar el proceso de recuperación de los fragmentos de la ciudad antigua¹³⁸.

¹³⁸ Ibídem, pp. 79-80.

2. LECCE

En los años 30 del siglo XX, la Apulia se convirtió en un laboratorio de la “arquitectura moderna”, no aquella teorizada por las corrientes racionalistas de matriz nórdica, que en la jaula de cemento armado veían el signo de la nueva arquitectura, sino aquellas que transportaban la vieja arquitectura muraria en los nuevos territorios de la innovación tecnológica sin renunciar a la identidad cultural. Una arquitectura que se define como “la otra modernidad”, en contraposición al formalista “sueño blanco” de Le Corbusier. Todas las ciudades de la Apulia fueron teatro de experimentaciones interesantes, contando sobre tres factores principales que favorecían el encuentro entre tradición e innovación: los lazos con Roma que había sustituido aquel lazo histórico con Nápoles, una tradición cultural conservadora y la tradición constructiva basada en el magisterio de la arquitectura en piedra. Este factor permitió interpretar el espíritu de la nueva modernidad mediante la capacidad de modelar una materia que durante siglos había expresado una civilización arquitectónica de la piedra en el románico en la Tierra de Bari y en el barroco en la Tierra del Salento. En Lecce, la cantera de la nueva arquitectura tiene peculiaridades: la voz de los maestros se confundía con la de los discípulos, pero sobre todo fue deudora de la obra de las oficinas técnicas y de maestros muradores que supieron interpretar las obras en concurso y de edificación pública y privada. Junto a Marcello Piacentini, Pediconi, Paniconi y Luigi Piccinato aparecen obras firmadas por autores locales como Francesco D’Ercole, Oranzo Pellegrini, Vicenzo Corsano, Mario Sarno, Francesco Buonerba o Carlo Falco¹³⁹.

Para la Italia fascista, al inicio la mejor inversión política era la arquitectura pública. Primero como instrumento del gobierno para obtener el consenso y mantener el poder, para después participar en el proceso de totalitarización de la sociedad con la educación de masas y con el objetivo de modificar el carácter, las rutinas y la mentalidad. La construcción de escuelas, palacios de gobierno, edificios de correos, ministerios, palacios de justicia, sedes de entidades para-estatales, nuevas ciudades, ordenación de viejos centros, casas populares son el modo con el que el régimen se muestra y como se consolida en el poder. El rol significativo es el de las casas balilla y las casas del fascio, tipologías nuevas que se difunden de manera capilar en el territorio italiano. La

¹³⁹ Rossi, Gabriele (ed.), *Lecce e L’immagine della città fascista. Le opere pubbliche del II decennio*, Martina Franca, AESEI, 2014, p. 11.

dimensión de las obras, la riqueza de los materiales, la belleza de las formas seduce a las masas que se complacen, el rol público y socio asistencial conquista el consenso también de los menos condescendientes.

Mussolini en primera persona recoge los frutos de la imponente actividad gubernamental en el ámbito de las obras públicas: llega a diversas ciudades para inaugurar una obra o para dar inicio a las obras y para dar mayor resonancia a estas ocasiones a su actividad, se vale de los medios de información y comunicación que transforman estas ocasiones en operaciones del consenso que contribuyen a alimentar el mito del duce. Las obras públicas del primer decenio son diversas, y Mussolini no parece tener una predilección por un estilo en concreto. Emplea ambas arquitecturas, tanto la tradicional como la moderna, para lograr los objetivos de su propaganda. Tampoco toma posición tras la *Mostra della Rivoluzione fascista* en la que hubo un acalorado debate sobre el “estilo”. Pero serán las dos obras más importantes de Roma las que contribuyan a un cambio en la dirección y en la actitud con la que se afronta la arquitectura por parte del régimen. Serán la *Città Universitaria a Roma* y *L'Esposizione Universale del 1942*. En estos casos, aparece el rol decisivo de Piacentini, arquitecto personal de Mussolini. Según escribe Pagano “imprime en una realización colectiva un carácter unitario, correspondiente a nuestros tiempos”. En este carácter unitario se puede ver la unidad de estilo, expresión de una visión clásica y moderna, donde se unen tradición y modernidad, el sentimiento clásico y el monumental con las formas más modernas y funcionales¹⁴⁰.

Con la arquitectura del EUR42 ya no se espera el rol de construir consenso, sino que se pide que se use un lenguaje (no se habla de “estilo” sino de unidad de dirección”) capaz de generar los mitos del fascismo, de la *Romanità*, del imperio, convirtiéndose en un instrumento de identificación y educación. Los arcos y columnas son signos que se pueden recorrer como representativos de caracteres esenciales, eternos y universales de la civilización italiana, el modo más inmediato para unir modernidad del régimen presente y la tradición romana. El giro totalitario del régimen tiene una disciplina asociada: desde la mitad de los años 30 connota la arquitectura pública nacional con el intento de realizar una unidad de dirección y la construcción de una arquitectura

¹⁴⁰ Ibídem, p. 13.

representativa de la época. La cambiada actitud con respecto al “estilo” se manifiesta por la preferencia por una arquitectura moderna con matriz clasicista, con el abandono del racionalismo, el lenguaje internacional sinónimo de “plutocracia y socialismo”, a favor de un gusto capaz de despertar sentimientos de pertinencia y orgullo nacional. En ocasión de la segunda asamblea quinquenal del partido en 1934 Mussolini declaró “tras la Roma de los Césares, tras aquella de los papas, está hoy una Roma, aquella fascista, la que con la simultaneidad del antiguo y del moderno, se impone a la admiración del mundo”. La remodelación de antiguo y la figuración del moderno son las dos modalidades de intervención en la ciudad. En Lecce, la excavación del anfiteatro representa el intento de fundar el futuro de la ciudad sobre el glorioso patrimonio de la tradición itálica uniéndolo con el proyecto de nuevas sedes de la administración pública¹⁴¹.

Las obras públicas que el régimen realiza en Lecce reflejan el panorama nacional también a la cuestión del estilo y la historiografía sobre la ciudad distingue dos decenios en las obras públicas. La *Mostra delle Realizzazioni del Regime in Terra d'Otranto* inaugurada en abril de 1933, y el número monográfico de la revista *Opere Pubbliche* en octubre-diciembre de 1934 *Provincia di Lecce. Realizzaizoni e bellezze*, que dan un cuadro de las intervenciones públicas en Lecce y Tierra de Otranto en el primer decenio. En el ámbito arquitectónico tenemos la realización del *Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni* del ingeniero Gatto y Mantovano que fue inaugurado en 1927 en ocasión del V aniversario de la Marcha Sobre Roma. Al año siguiente se inaugura la *Casa del mutilato*, del arquitecto Mantovano, y el *Monumento ai caduto della grande guerra e della guerra libica* del artista de Lecce Eugenio Maccagnani. En los mismos años terminan las obras de la escuela básica cerca de *Porta Rudiae*, el *Campo Polisportivo “A. Starace”*, la *Scuola Artística Industriale G. Pellegrino*, y el nuevo mercado fuera de la *Porta Rudiae*.

Como decimos, las intervenciones del primer decenio están en la línea del régimen, que muestra no tener una preferencia respecto al uso de una arquitectura moderna o tradicionalista, las arquitecturas de la capital de provincia salentina conservan las connotaciones arquitectónicas tradicionales, muchas veces de gusto ecléctico. Las

¹⁴¹ Ibídem, p. 14.

intervenciones del segundo decenio superan esta ambivalencia sobre el “estilo”, y aparece la “unidad de dirección” que se desarrolla a mitad de los años 1930¹⁴².

¹⁴² Ibídem, p. 15.

2.4 PIAZZA SANT'ORONZO

La *Piazza Sant'Oronzo* conserva sin modificaciones sustanciales algunas de las características arquitectónicas y urbanísticas que derivan de la persistencia, a través de los siglos, de funciones en grado de elevar la plaza pública desde un área excéntrica respecto a donde se vivía a ser un centro cívico y comercial de la ciudad. Un rol en la conformación del espacio público se da gracias al anfiteatro del siglo II d. E., que fue construido fuera del perímetro de la ciudad romana de Lecce. En época medieval, se continua a reutilizar y reestructurar que se convierte en un barrio o zona fortificada, como ocurre con espacios similares en otras ciudades europeas¹⁴³.

Aunque se podría realizar un profundo estudio de las transformaciones sufridas por esta plaza, que, a pesar de estar en una zona limítrofe de la ciudad romana, se convertirá en un centro neurálgico de la ciudad por estar ahí el mercado, nos centraremos en los cambios y elementos más importantes que suceden en el novecientos. En febrero de 1900, la zona de la plaza llamada *Isola del Governatore* fue expropiada por causas de utilidad pública y se pretendía tirar parte de los edificios nuevos. Durante las obras de reestructuración que se impulsaron, los corredores del anfiteatro reaparecieron, ya que estos fueron ocultados por los edificios y las casas que estaban encima. En enero de 1904 se termina de demoler la parte septentrional de la isla, y en esta fase Cosimo De Giorgi señala que las ruinas que afloraban del terreno “cinco arcadas en parte entera en parte incompleta”, pertenecen a un edificio romano para espectáculos, identificado antes como teatro y posteriormente como anfiteatro.

El sector de la antigua estructura excavada y devuelta a la luz está limitado, ya que es una porción de pórtico externo encerrado en una estructura recinto con forma de “L”. En 1906, el anfiteatro fue declarado “monumento nacional”, y en 1911 finalizó la campaña de excavación y estudios arqueológicos llevados a cabo en diversas zonas de la pasa. La parte meridional del espacio público hoy presenta un nuevo rostro, ya sea derivado del alineamiento de las construcciones, ya sea por la renovación de la fachada de los bloques que sufrieron el corte de las partes que sobresalían. De este modo se ofrecía también en el lado meridional un frente elegante y unitario, ennoblecido por antigüedades romanas que estaban protegidas por el recinto que estaba enfrente.

¹⁴³ Cazzato, Vincenzo, et alii, *Architettura e città a Lecce: edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*, Galatina, Mario Congedo Editore, 1997, p. 353.

Una vez completada la regularización planimétrica, la voluntad de querer convertir lo más homogéneo posible los frentes de la arquitectura que eran diversos entre sí implica los esquemas y plantas de los otros edificios que no habían sido apuntados por el interés de los planes urbanísticos. La fachada de la *Isola dei Veneciani* es objeto de trabajos tendentes a borrar los signos más tangibles ya sea de la presencia mercantil veneciana, ya sean los programas decorativos antiguos de la fachada, eliminados en favor de fachadas anónimas y privadas de connotaciones relevantes, similares a las nuevas fachadas que cerraban el lado opuesto de la fachada. A partir de la segunda mitad del Ochocientos, la parte central del frente de la isla es privada progresivamente de columnas angulares, adornos y emblemas heráldicos, las arcadas del pórtico se rebajan para uniformizar y el edificio se sobre eleva un piso parcialmente.

También el lado oriental de la misma fachada es objeto de interés y rediseño desde los característicos ventanales con forma aguda del primer piso, reducidos a aberturas rectangulares y privadas de los escudos nobiliarios. Más en general, las aberturas de las ventanas del frente son rediseñadas con cornisas lisas y arquitrabes rectilíneos del diseño magro y esencial, en el caso de asimetrías las mismas aberturas son trasladadas al eje vertical mediano de la fachada, los techos en falda desaparecen para dejar un lugar a terrazas practicables asomado a la plaza y diversas unidades habitables son elevadas rompiendo la unidad formal de las antiguas fachadas, ahora fragmentarias en proporciones homogéneas en el ornato y en el diseño de las balaustradas en arrabio de los balcones.

Una primera señal del interés del fascismo hacia los restos del anfiteatro sacado a la luz se puede remontar a finales de los años 20, cuando en diversas ocasiones el palco para las manifestaciones del régimen es unido a la fachada de la Iglesia de *Santa Maria delle Grazie*, delante del recinto del anfiteatro y en un enfrentamiento directo entre la antigua y la nueva *romanità*. Redactado en el Plan Regulador de 1934, entre 1935 y 1937, dos reales decretos aprueban los planes ejecutivos para consentir un mayor descubrimiento del anfiteatro y formar una nueva plaza al norte de la precedente, demoliendo algunos de los más significativos testimonios históricos¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Cazzato, Vincenzo, et alii, *Architettura e città...*, op. cit., pp. 363-365.

El antiteatro que se debe sacar a la luz parece representar el principal objetivo en el proceso del proyecto y ampliación de la plaza, así como para proponer la continuación de las excavaciones hasta el Castillo de Carlos V, eliminando la Iglesia de *Santa Maria delle Grazie*. En 1938 empieza una nueva fase de excavaciones y demoliciones de parte de edificios: se salvan el *Sedile*, la Capilla de San Marco, la columna trasladada con la estatua de Sant'Oronzo girado a 180°, dándose que ahora bendecía el oval de la nueva plaza, y tres edificios en el lado oriental de la vieja plaza, al lado de la iglesia de *Santa Maria delle Grazie*.

Sobre el área liberada de las manzanas del lado occidental se edificó el palacio del *Istituto Nazionale delle Assicurazioni*, dotado en la primera planta de una galería porticada que en las intenciones de los diseñadores debía recordar los pórticos de las “*Capande*”: la misma fachada principal del nuevo edificio del INA se diseñó con una curva convexa, paralela a la elipse externa del anfiteatro. Los nuevos edificios, proyectados como sedes de bancos y oficinas, tienen galerías porticadas dirigidas hacia la plaza, concebidas como punto de encuentro para comerciantes y hombres de negocios, también en recuerdo al “secular y nunca perdido carácter mercantil del espacio ciudadano”, aquí parece claro la voluntad de crear una pequeña ciudad concentrada en el área alrededor de la plaza, que en la presencia del anfiteatro encuentra su legitimación histórica.

Hasta el inicio de los trabajos de demolición, en el vivaz debate sobre el descubrimiento y sacar a la luz totalmente el anfiteatro, eran pocas las voces que se sostuvieron en defensa del *status quo* de la plaza. En este panorama por la lucidez y altas miras destaca De Giorgi, que en 1903 ya escribió: “mientras tanto, habrá que resignarse a dejar enterrado esto insigne monumento, para el descubrimiento de este habría que desmantelar la Plaza Sant'Oronzo y buena parte de las viviendas colindantes, algo que no deseamos. Nuestra ciudad se ha sobrepuerto y ha sustituido a la antigua muchas veces, y esto forma un obstáculo insuperable a cualquier trabajo de repringación. No queda otra que recoger y ordenar los pocos documentos que quedan dentro de esta ciudad, mientras la memoria no se haya dispersado”.

Considerando la total distorsión del espacio urbano y el borrado irrecuperable de tantas estratificaciones y testimonios históricos, probablemente, hoy se habría hecho con mayor atención un proyecto redactado en 1907 por parte del responsable de la Oficina del Arte Municipal, el ingeniero Andrea Gatto. Escribió que “por múltiples razones y necesidades de la vida ciudadana moderna” de recuperar y sacar a la luz la estructura enterrada, se propone interrumpir las excavaciones y otras alteraciones a los espacios y edificios. Junto a los restos recuperados, la lectura del monumento enterrado se puede considerar trazando sobre el mapa de la plaza el perímetro del anfiteatro, cuyas elipses concéntricas habrían llamado la atención sobre la alternancia cromática entre los diversos materiales del pavimento¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Cazzato, Vincenzo, et alii, *Architettura e città...*, op. cit., p. 366.

2.5 PALAZZO DEGLI UFFICI/QUESTURA

A mediados de los años 1930, en el área de convergencia de tres grandes vías perimetrales de la ciudad (viale Otranto, Lo Re y Gallipoli), la administración provincial un área con el objetivo de iniciar un programa edilicio que se une a aquel de los años precedentes y que ha visto la realización de la Casa Littoria, la *Chiesa del Sacro Cuore*, del *Collegio dei Gesuiti* y el *Orfanotrofio Principe Umberto*.

La Provincia realizará contemporáneamente el *Palazzo degli Uffici*, para acoger los edificios de la Cuestura, el *Provveditorato agli studi*, a la *Comissione Censuaria e del Commissariato di Leva*, así como el apartamento del Cuestor, además de la *Casa per la maternità e l'Infanzia*, nueva institución promovida por el régimen con fines asistenciales y sociales. La convocatoria fue publicada en 1936, el “*Concorso per il Progetto di Massima di un Palazzo per Uffici*”, emitido por la Administración provincial. La convocatoria indica claramente el número de espacios que se deben destinar a los edificios y a su colocación en las diversas plantas privilegiando la planta baja, dándole más uso por parte del público.

De los doce proyectos presentados a la Comisión que debía juzgarlos, se reconoce por unanimidad como vencedor aquel de los arquitectos Mario Paniconi y Giulio Pediconi y como segundos clasificados ex-equo los proyectos de los arquitectos Carbonara y Lopopolo y aquel de los ingenieros Vittorio y Mario Corsano. Los proyectos se exponen desde el 26 de febrero al 7 de marzo de 1937 en la Sala Dante del *Istituto Tecnico di Lecce*, como preveía la convocatoria para mostrar públicos los resultados.

El proyecto vencedor de Paniconi y Pediconi propone una solución con una doble curva que recoge soluciones adoptadas para el *Palazzo delle Poste di Vaccaro* en Nápoles (del año 1928 a 1936), y quizás todavía más al de Ridolfi en Roma (1932 a 1935). La doble curva en posición de bisagra permite resolver la unión entre las calles de la ciudad y la unión con la calle hacia *Maglie*. Una red de paneles en cemento de matriz racionalista reparte la fachada encuadrando en su interior las aperturas de los cuerpos laterales y aquellas sobre dos niveles del cuerpo central. La fascia del basamento en mármol está un poco retrasada respecto al hilo de los paneles en cementos que señala el ingreso principal al palacio subdividiéndolos en dos grupos.

Tras la adjudicación del premio, la administración provincial excluye de la fase ejecutiva a los proyectistas vencedores que manifiestan su descontento y elevan dudas sobre el resultado final dado que la suya solo era una propuesta de diseño sin detalles y soluciones útiles y necesarias para comprender las intenciones reales del proyecto.

Los trabajos de excavación comienzan en diciembre del mismo año y se confía en el ingeniero Alarico Palmieri para el trabajo. Los trabajos en la estructura superior se les confía a la empresa de Francesco Goffredo, que en mayo de 1940 tendrá que colocar sobre el edificio “Tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato”. Pero por falta de fondos la empresa de Goffredo continúa trabajando hasta mediados de la década de 1950¹⁴⁶. Destacamos los planos: **Piano semienterrato [fig. 2], Piano terra [fig. 3], Piano primo [fig. 4]**.

¹⁴⁶ Rossi, Gabriele (ed.), *Lecce e L'immagine...*, op. cit., pp. 79-82.

2.6 CASA DELLA MADRE E DEL BAMBINO

La Opera Nazionale Maternità e Infanzia crea la tipología de la *Casa della Madre e del bambino*, para “ayudar a la mujer durante la gestación, el parto, la edad pueril desde el nacimiento hasta el tercer año de edad”. Como los otros edificios públicos, los requisitos, el esquema distributivo de las habitaciones y la composición de la estructura son entregados por parte del Concurso para edificios-tipo promovido por el Partito Nazionale Fascista en ocasión de la *Mostrad elle Colonie estive e dell'assistenza all'infanzia* del 1937 a Roma, y da una serie de normas contenidas en la convocatoria, publicadas el año sucesivo por parte de la revista *Architettura*.

Una casa-tipo debe contener espacios para hospedar el Comité de Patronato, el consultorio obstétrico y pediátrico, la oficina asistencial, el comedor materno y la guardería. A cada una de estas funciones se les pide “una fisonomía según la categoría de persona a la que se dirige”, y el proyecto debe tener la independencia de los sectores “porque las actividades se pueden desarrollar sin cruzarse ni haber obstáculos recíprocos en el máximo orden y con la máxima economía del tiempo y de personal”. El requisito es la accesibilidad y la colocación en un área central o en las cercanías de un barrio popular. El edificio tiene que guardar “un severo decoro sin llegar al luso que no tiene que ver con tales construcciones a fines asistenciales”. “La línea arquitectónica deberá inspirarse en la simplicidad y en la racionalidad, pero sin conferir al edificio un aspecto hospitalario”. Desde estas reglas se subraya la función propagandística: la casa “será colocada cuando sea posible en posición bien vista de modo que contribuya a la estética ciudadana y porque desde su presencia puede atraerla ventaja su propaganda y su actividad educativa.”

El proyecto debe prever jardines que son el “pulmón del edificio”, dado que “la guardería no es concebible sin la posibilidad de recreo al abierto, el funcionamiento y el proyecto debe ser concebido de modo que la vida del niño se desarrolle correctamente y cuando sea posible al aire libre”. En la composición se debe tener en cuenta factores determinantes en la articulación de la planimetría y en la disposición de los sectores. Por ejemplo, para la guardería será necesario estudiar la dirección de los vientos dominantes y “prever un lado de sombra por la mañana y por la tarde, muy importante en las regiones del sur (Mezzogiorno)”.

A estas directivas responde la sede de Lecce del ONMI, realizada por la Administración provincial sobre una parcela triangular enfrente a la *Questura*. El ingeniero Andrea de Raho crea el plan en 1937, y también la dirección junto al ingeniero D'Onofrio. El proyecto comprende una cocina, un consultorio, la guardería, un jardín y en el primer piso “amplias terrazas bien expuestas destinadas a hacer disfrutar a los niños del sol y del aire”. Las obras fueron subcontratadas a la *Ditta Cappello* en 1937 y se terminaron en 1939 y se inauguró en 1940.

En la época fue definido por las masas como “un poco movido, risueño en la línea del novecientos, quizás un poco como de salón querido del ingeniero De Raho”. La *Casa de la Madre* presenta un perfil en escalera de donde se abren ojos de buey circulares que recuerdan elementos de la arquitectura naval de la época. La decoración de los esquemas es matérica, dejada a la diversificación entre las piedras implicadas como carparo, piedra leccese y travertino, y al tratamiento de las superficies, dividida entre las paredes lisas y los muros hilos de cuero salientes, las estructuras en cemento armado son reducidas al mínimo para contener el uso del hierro.

En los primeros meses de 1940 Michele Massari dibuja y realiza los cuadros murales a grafito color sanguina colocados en la loggia del ingreso lateral, representando “La protección de la infancia” (“bajo los brazos de las madres que se pasan el fuego de la vida, hay figuras femeninas que van hacia la meta, adolescentes”). “La Consciencia de la Fuerza” y “La Consciencia del Genio”, en Italia en el 1933 el Manifiesto de la pintura mural, firmado por Sironi, Campigli, Carrà y Funí quería la vuelta de las grandes paredes afrescadas en asociación con la arquitectura, sobre todo donde “tienen una cívica función”. En 1940 Nino della Notte es el autor de “figuraciones con sujeto de fábula” sobre las paredes del salón para la recreación de los niños y para la cocina recurre a “figuraciones del reino vegetal, pájaros y sujetos gastronómicos, en un conjunto armoniosamente distribuido y decorados sobre las cuatro paredes”¹⁴⁷. Destacamos del ASL el **Documento del 21 de Junio de 1943 [fig. 5]** con el que se pide la construcción de un refugio antiaéreo. Comprobando la fecha vemos que estamos ya casi en el desembarco aliado en Sicilia de agosto de 1943, por lo que estaban en ese momento sufriendo los bombardeos aliados.

¹⁴⁷ Mantovano, Andrea, *Razionalismo a Lecce: Stile Arte e Progetto 1930-1955*, Copertino-Lecce, Lupo Editore, 2014, pp. 95-96.

Podemos ver en **Opera Nazionale Maternità e Infanzia: Casa della Madre e del Bambino in Lecce Piano Terreno** [fig. 6] y en **Opera Nazionale Maternità e Infanzia: Casa della Madre e del Bambino in Lecce Piano Primo** [fig. 7] los planos con los que los arquitectos se habían presentado al concurso y ganado.

3. LA ITALIA FASCISTA EN EL EXTRANJERO

3.1 EL PABELLÓN ITALIANO EN LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1937

Las Exposiciones Universales son el reflejo de la voluntad política de demostrar la capacidad de mostrar la grandilocuencia y poder de un Estado. Los edificios expositivos que representan el carácter nacional sufren un cambio en su concepción: desde contenedores de objetos que se muestran al mundo para convertirse en los propios objetos expositivos que se muestran a los estados participantes. Las sucesivas exposiciones durante la primera mitad del siglo XX mostraron esta voluntad. Las exposiciones fueron estructuradas por el Bureau International des Expositions, y por la evolución del lenguaje formal del arte, que tienen su punto de inflexión en el París de 1937: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la vie moderne*. Es el último evento grande antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, aunque durante su celebración ya está sujeto a las tensiones políticas y económicas que son el reflejo de la sociedad de la época. El empeoramiento de la situación política encuentra en los eventos internacionales un lugar privilegiado para la afirmación de la ideología de los países invitados, para difundirlos ya sea a los visitantes o a los otros países participantes. De este modo, los pabellones nacionales se convierten en objeto de propaganda y el lenguaje arquitectónico utilizado es una parte fundamental de la muestra de una identidad colectiva. Esta exposición parisina es paradigmática, reflejo de las tensiones nacionales, nacida bajo los auspicios de la paz, pero resulta el más claro ejemplo de binomio entre Poder y Arquitectura¹⁴⁸.

Era el pretexto para difundir la ideología de los países participantes bajo los auspicios de la paz y de la solidaridad. Se afirma el Estado y se muestra al mundo la conexión entre el nuevo proceso político el acto y el espectáculo público. Este binomio entre política y espectáculo (referido por Walter Benjamin en *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹⁴⁹) busca una estetización de la vida política: “al igual que la violencia ejercida sobre las masas, que vienen aplastadas en el culto de un duce, corresponde la violencia por parte de un equipo, del cual se sirve para la producen de

¹⁴⁸ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell’architettura. L’ideologia di regime all’Esposizione Internazionale di Parigi 1937”, *Diacronie Studi di Storia Contemporanea*, 18 2, 2014, pp. 1-22. Disponible en: <https://journals.openedition.org/diacronie/1508?lang=es>.

¹⁴⁹ Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

valores culturales”¹⁵⁰. Esto lo refleja el escrito de Ferdinand Leger y Josep Lluis Sert en New York: “La gente necesita edificios que representen su vida comunitaria y social para dar más que una realización funcional, ellos quieren que sus aspiraciones para la monumentalidad, felicidad, orgullo y entusiasmo se satisfagan¹⁵¹”. El binomio clasicismo y vernácula junto a los caracteres nacionales e internacionales marcan el proceso de transformación iniciado por los regímenes totalitarios de signo fascista y comunista, distinguiéndose del universalismo de la modernidad iconoclasta también cuando esa reivindica la escala monumental. Entre los elementos presentes en el programa de la arquitectura totalitaria fascista observamos: eliminación de las formas superfluas acumuladas por la historia, la tabula rasa, el aislamiento del edificio con respecto a su contexto. Si tenemos en cuenta también que se rechazaba el cemento y al acero porque son considerados materiales menos nobles que el granito y el travertino, se comprende el significado atribuido a los materiales y a las transformaciones de las grandes vías en Roma, Moscú o Berlín. La demostración de la potencia de los nuevos regímenes acompaña a las modificaciones urbanas: las demoliciones del tejido histórico, la construcción de nuevas arquitecturas marmóreas a gran escala que evocan la nostalgia de los monumentos funerarios. La búsqueda de la arquitectura del Estado como representación del poder, muestra diversidad en el acercamiento al arte de estos regímenes¹⁵².

En Italia, la propaganda política de Mussolini tenía muchas facetas. Después del noticiario LUCE, está la dimensión arquitectónica con la creación de Foro Itálico o el quartiere del E.U.R.42, o el complejo cinematográfico de Cinecittà. En el contexto exterior, están los Pabellones Italianos en las Exposiciones Internacionales como el Pabellón de Terragni, Pagano y Piacentini en la Exposición de París de 1937¹⁵³. Pero también existen exposiciones interiores: la *Mostra della Rivoluzione Fascista*¹⁵⁴. Esta sería la vertiente moderna de su propaganda. Pero también se vinculaba con la antigüedad: la excavación de los Foros Romanos y la creación de vías como Via del

¹⁵⁰ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell...”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵¹ Ibídem, pp. 12-13.

¹⁵² Ibídem, p. 14.

¹⁵³ Kallis, Aristotle, *The Third Rome, 1922-1943 The Making of the Fascist Capital*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2014, p. 174.

¹⁵⁴ Ibídem, pp. 201-217.

Impero donde hoy se encuentra la Via dei Fori Imperiali. Y tras la firma de los Patti Lateranensi se crea la Via della Conciliazione, destruyendo la Spina del Borgo¹⁵⁵.

El régimen fascista intenta moderar los diversos intereses, guía los movimientos de reacción para una vuelta al orden que se refleja en el academicismo y en el racionalismo italiano. La ideología fascista sostiene al inicio orientaciones capaces de crear en la gente la conciencia de un nuevo ethos con la marca de un espíritu mediterráneo. En este contexto se inserta la contraposición entre el grupo Novecento y el Grupo 7. La implicación política permite a Terragni y Pagano definirse como fascistas auténticos que llevaban su batalla para lograr una nueva arquitectura en el nombre del fascismo. Habrá que esperar a la segunda mitad de los años 1930 para ver florecer de nuevo el academicismo y la megalomanía del régimen fascista. El proyecto del EUR42 para conmemorar los 20 años transcurridos del régimen fascista marca una pausa definitiva. Pagano posee la estima política del régimen y se asocia con Piacentini, pero el resultado confirma el peso creciente del neoclasicismo en la política fascista¹⁵⁶. Las preocupaciones también se dirigían hacia el pueblo. De hecho, en 1937, Pagano habló de los esquemas urbanos para las casas a bajo precio, básicamente para el Ministerio de Trabajo Público y el Istituti Fascisti Autonomi per le Case Popolari (IACP). Se hablaba de llevar a los obreros allá, de modo que fueran centros en cada barrio de modo que no tuvieran que ir al centro de las ciudades, aunque la misma idea no fue planteada a la burguesía¹⁵⁷. El Istituto delle Case Popolari se preocupaba de las condiciones obreras dando alojamiento. El instituto tenía ramificaciones por todo el país¹⁵⁸. Por tanto, vemos que el fenómeno de las exposiciones es recurrente en la dictadura fascista italiana: ya en Roma el fascismo creó diversas exhibiciones donde se pretendía vanagloriar el fascismo como mecanismo de propaganda. Kallis emplea el término de exhibiciones como “Heterotopias”. Kallis recoge que Jeffrey Schnapp señala que las diversas mostre reemplazaron los museos como instituciones principales y espacios donde los mitos históricos nacionales eran ensalzados, fueron diseminados. Las exhibiciones eran dinámicas y con fecha de caducidad, más accesibles al público amplio, más que a los museos del siglo XIX, más elitistas. Esto enlaza con su idea de propaganda, pues pretendía atraer al mayor número de personas posibles bajo su

¹⁵⁵ Gentile, Emilio, *Fascismo di Pietra*, Roma-Bari, Laterza & Figli, 2007, p. VI.

¹⁵⁶ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell...”, *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁷ Ghirardo, Diane Yvonne, “Italian Architects...”, *op. cit.*

¹⁵⁸ Kallis, Aristotle, *The Third Rome...*, *op. cit.*, p. 177.

consenso. Schnapp describe las *mostre del fascismo* como “exhibiciones políticas”, eventos modernos masivos que funcionaban como “sitios no permanentes de memoria volátil... [o] ejemplos agitadores de la contra-memoria para todos, no solo para los académicos o la estética del turista¹⁵⁹. Además, Schnapp señala que la fachada del edificio de la Exposición de 1932, de la que hemos hablado ya, “no era una fachada: era la cara del futuro del fascismo”. Este era el tipo de fe que depositaban en los edificios y función para lograr lo que el Partito Nazionale Fascista pretendía transmitir¹⁶⁰. Las técnicas de representación eran audaces (combinando pintura e imágenes fotográficas, palabras, sonidos y collages), y las exhibiciones eran didácticas y emocionales, populistas, y “sacras”, efímeras y atemporales, según palabras de Werner y que Kallis recoge¹⁶¹.

Las exhibiciones realizadas por el partido y el régimen fascista celebraron el “genio del fascismo¹⁶²” en un espacio temporal condensado, como un espectáculo de la revolucionaria transformación que podría experimentar el tiempo presente como si se estuviera desplegando delante de los ojos del espectador. Los fascistas estaban estableciendo un mundo con una dinámica creativa, una revolución que estaba en transformación. Los fascistas subrayaban la diferencia entre lo que se estaba exhibiendo en lo que quedaba de pasado decadente que podía ser contemplado fuera del edificio de la exhibición, pero a la vez, ellos ofrecían al visitante una vista privilegiada de lo que sería el futuro que supuestamente había comenzado. También funcionaban al mismo tiempo como “espacios de la experiencia” donde aspectos del pasado se incorporaban y se recordaban y como “horizontes de expectación” donde un futuro diferente no experimentado todavía, era hecho presente¹⁶³.

Aun así, las exhibiciones mantenían una unión con el presente contexto temporal y espacial. La elección del tema de una exhibición participaba de una función directa en relación con el momento temporal. Las exhibiciones eran organizadas como el punto central de celebraciones de aniversarios, o hacían referencia indirecta al contexto

¹⁵⁹ Ibídem, p. 177.

¹⁶⁰ Schapp, Jeffrey, “The People’s Glass House”, *South Central Review*, 25 3, 2008, pp. 45-56, espec. p. 50. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/236765012_The_People's_Glass_House.

¹⁶¹ Kallis, Aristotle, *The Third Rome...*, op. cit., p. 198.

¹⁶² Señalamos que, con respecto a la idea del Genio del fascismo, se le encargará una escultura a Italo Griselli dedicada al “Genio del fascismo”, que tras el período fascista será rebautizado como “Genio dello Sport”, hoy ubicada en el *quartiere dell’ E.U.R.*

¹⁶³ Kallis, Aristotle, *The Third Rome...*, op. cit., pp. 198-199.

político de su tiempo. Un evento expositivo, similarmente, fue situado en un espacio concreto, Roma, de entre todos los espacios posibles a elegir. Era una elección consciente. Era una convención disponer en la capital los eventos conmemorativos y celebrativos de importancia nacional en la ciudad capital. Además, muchos eventos fascistas tenían que ver con el tema de la *romanità*, haciendo de la ciudad de Roma de facto la más adecuada¹⁶⁴.

De algún modo, la *romanità* también tenía su reflejo en la vinculación que realizaba Mussolini entre sí mismo y el mundo antiguo: hablamos, claramente, de Augusto. Se debe señalar que la vinculación entre Augusto y Mussolini mediante la creación de un imperio por parte de cada uno sí tiene un primer hito historiográfico que lo señala: Emilio Balbo en 1937 bajo el título *Augusto y Mussolini*¹⁶⁵. Esta relación se fundamentaba en una de las políticas del gobierno fascista: Bottai como ministro de la cartera de Educación con la publicación de “L’Italia di Augusto e l’Italia di oggi”, dado que Mussolini había proclamado un imperio el 9 de mayo de 1936 al igual que hizo Augusto. La identificación del concepto de *romanità* con el fascismo se explica en el libro anteriormente citado de Gentile: ya en la primera fase del fascismo, cuando todavía estaba restringido a Milán, Roma ya estaba en el discurso de Mussolini. Una vez conquistada la capital con la Marcha sobre Roma, se desarrollarán las obras con los sventramenti para aislar los edificios como el Mausoleo de Augusto, y la organización de diversos actos como: Mostra Augustea della Romanità llevado a cabo en el Palazzo delle Esposizioni en la via Nazionale entre el 28 de octubre de 1937 y el 28 de octubre de 1938. Esta exposición tenía una precedente que conmemoraba los 10 años del ascenso del fascismo en Italia: Mostra della Rivoluzione Fascista organizada para su apertura el 28 de octubre de 1932¹⁶⁶. La Mostra Augustea della Romanità en su concepto más ambicioso era el acto donde se manifestaba la conexión con el fundador del Imperio Romano, y fue menos innovadora técnicamente con respecto a la Exposición predecesora mencionada, pues el edificio se dejó en manos del arquitecto Alfredo Scalpelli, con tendencias más clásicas, menos vanguardista que la línea que siguieron los edificios de los arquitectos Libera y De Renzi, autores de las obras de la

¹⁶⁴ Ibídem, pp. 198-199.

¹⁶⁵ Amaral, Samuel, “Augusto y Mussolini: la ... op. cit., pp. 72.

¹⁶⁶ Ibídem, pp. 73-77.

Exposición de 1922¹⁶⁷. En cuanto a la instrumentalización de la historia, se puede observar perfectamente que, tanto en la Exposición de 1932 como en 1937, lo que se pretendía era utilizar la imagen de los emperadores romanos, glorificándolos, y de este modo a su vez se retroalimentaba. Giglioli, el encargado de la Exposición de 1937 (*Mostra Augustea della Romanità*), incluso manipuló palabras y citas de Augusto con el que se dio el pistoletazo de salida a la exposición para amoldarlo a los objetivos de Mussolini¹⁶⁸.

La Exposición Universal que dio el pistoletazo de salida a la carrera por el celebrar exposiciones se desarrolló de la mano de Paxton y la reina Victoria I de Inglaterra¹⁶⁹. Se trataban de fenómenos de masas, surgidas al calor de la Revolución industrial. Pero pronto París tomó el relevo en la organización y hospedaje de la celebración de estos eventos. Entre las exposiciones precedentes, destacan especialmente la de 1867 o la de 1889 o incluso la de 1900. La de 1867 celebrada en el Campo de Marte, en el contexto de una industria floreciente y financiada por los grandes nuevos bancos, fue un acto donde la promoción de la magnificencia imperial fue el objetivo central. Además, fue la primera exhibición en la que se establecían diversos pabellones. La Exposición de 1878 respondía a un objetivo político: calmar y mitigar la humillación de la derrota en la Guerra Franco Prusiana de 1870-1871 y la consiguiente Comuna de París. Posteriormente, el centenario de la Revolución Francesa fue la excusa para la celebración de la Exposición de 1889, donde destacaban las innovaciones técnicas traducidas en la Torre Eiffel y la Galería de Máquinas de Dutert y Contamin. Con motivo del cambio de siglo, se celebró en 1900 una nueva exposición. En ese París estaba dominando el estilo llamado Bellas Artes. En 1925 se desarrolló bajo la consigna del grand luxe y las artesanías. En 1931 se desarrolló la Exposición Colonial en el Parque de Vincennes, del cual queda el museo de Laprade y Jaussely llamado Museo Colonial en el Puerto Dorée, hoy llamado Museo Nacional de las Artes de África y Oceanía, donde destacan los bajorrelieves de Janniot en la fachada. Otros

¹⁶⁷ Amaral, Samuel, “Augusto y Mussolini: la ..., *op. cit.*, espec. p. 78.

¹⁶⁸ Serrano Ordozgoiti, D., “El Bimilenario Augsteo: del Fascismo a la Actualidad (1937-2014). Propuestas para un análisis crítico”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología de la Universidad de Granada*, 28, 2018, pp. 259-294, espec. p. 287-288. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cpag/article/view/8486>.

¹⁶⁹ Short, Audrey, “Workers under Glass in 1851”, *Victorian Studies*, 10 (2), 1966, pp. 193-202. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3825189>.

restos de Art Decó que perviven son el Museo de los Años Treinta, y el Museo de las Artes Decorativas¹⁷⁰.

La Exposición fue concebida en 1929 por Julien Durand, presidente de la Comisión de Comercio y de la Industria en la Cámara de Diputados, quien presenta el programa de una manifestación internacional dedicada a las artes decorativas e industriales y destinada a inaugurarse en 1935. Ya en junio de 1930 cuando se deposita la proposición de ley para la preparación, el evento es postergado al 1936. En diciembre de 1931 se instituye el Comité de estudio de la Exposición Internacional de Arte Moderno que reúne 6 sociedades profesionales de arquitectos y artistas de la Unión de los artistas Modernos, invitados por la Sociedad de los Artistas Decorativos para deliberar sobre la exposición. Se aprueba el 25 de octubre de 1932 una manifestación consagrada a las artes decorativas e industriales modernas, subdividida en tres partes: artes decorativas e industriales modernas, vida obrera y campesina, cooperación internacional¹⁷¹. Al igual que con el vaivén de la fecha de apertura, sufrió las consecuencias de los cambios gubernamentales de la Tercera República. La concepción fue, desde la dedicación a la modernidad y a la tecnología en la era de la velocidad y las invenciones, hasta actividades tradicionales. En una época turbulenta, se pretendía reivindicar la economía y el fomento del empleo, así como el orgullo nacional francés. Se lograría mediante la monumentalidad representando solidez y continuidad más que apostar por las arriesgadas apuestas de Le Corbusier. En la concepción de la obra el Frente Popular quería una significación moral y política para el evento: enfatizando la paz y la cooperación entre las naciones. Como señalamos, en su concepción, sufrió los vaivenes de la política de la época: debido a los disturbios parisinos y a los diversos intereses en juego (la logística de un proyecto con 300 pabellones y 44 estados participantes), se tuvo que retrasar. Una gran masa de arquitectos, entre los que destacaba Gréber, se puso manos a la obra¹⁷².

¹⁷⁰ Barker, Michael, “International Exhibitions at Paris culminating with the Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne – Paris 1937”, The Journal of the Decorative Arts Society 1850-the present, 27, 2003, pp. 6-21. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41809335>.

¹⁷¹ Belli, Gemma, “Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne”, en Aldini, Stefania, Benocci, Carla., Ricci, Stefania y Sessa, Ettore (eds.), *Il Segno delle Esposizioni Nazionali e Internazionali Nella Memoria Storica Delle Città*, Roma, Edizioni Kappa, 2014, pp. 323-340, espec. pp. 325. Disponible en: <https://www.storiadellacitta.it/wp-content/uploads/2017/10/6-2014-storiadellurbanistica-expo.pdf>.

¹⁷² Barker, Michael, “International Exhibitions at...”, *op. cit.*, p. 10.

La Exposición de 1937 será la última acogida por la capital francesa. Desde su organización, entre el 1932 y 1935, se suceden concursos, abiertos a la consulta de arquitectos y profesionales para definir el lugar y la forma en la ciudad. Estas eran las ocasiones en las que se enfrentaban las antitéticas posiciones de una implícita rememoración de los ideales clásicos en contraposición a las ideas y propuestas elaboradas por parte de la Union des Artises Modernes, para quienes la exposición debía ser la expresión de las artes y de la industria aplicadas a la vida moderna y ofrecer un reconocimiento a la producción en serie. Desde 1935, debido a las nuevas tensiones internacionales y al creciente peso del Frente Popular y de las asociaciones de obreros, se asiste a una segunda fase organizativa que conduce a un pragmatismo institucional, que había sido confiado hasta entonces a los exponentes más notorios de la Accadémie des Beaux-Arts¹⁷³. Los comerciantes de las principales arterias parisinas piden al Comisario General que la exposición tuviera lugar en el corazón de la capital, propuesta que el Consejo Municipal acepta¹⁷⁴. Los tres pabellones totalitarios (alemán, ruso e italiano) eran los únicos que estaban terminados para la inauguración, aunque también estaba presente el pabellón japonés, cuyo gobierno promotor era igualmente totalitario¹⁷⁵. La exhibición finalmente fue declarada abierta el 24 de mayo por parte del presidente Lebrun. La exhibición se situó en el mismo lugar que ocupó la de 1900: a las dos orillas del Sena, norte y sur del Trocadero hacia la Escuela Militar. Las arquitecturas de los pabellones se convirtieron, con respecto a la exposición de 1925, en competitivas y tan importantes como el contenido de estas. Un espectáculo de luces y música tuvo lugar en el Sena “Les Fêtes du son, de l'eau de la lumière”, cuya música fue compuesta por Honneger, Milhaud, Auric, Ibert, Messiaen... La luz era una de las características dominantes de toda la Exposición. Destaca el encargo de murales y esculturas, que por magnitud fue la mayor del siglo XX. Uno de los edificios más destacados fue el Palais de Chaillot (donde estaba situado el antiguo Trocadero). Su concepción se debe a los arquitectos Jacques Carlu, Louis-Hippolyte Boileau y Léon Azéma. Paul Valéry se encargó de las inscripciones para la fachada. Para enfatizar el objetivo de instrumentalizar el evento como un festival de la paz, se erigió una columna de bronce de 50 metros llamada “Monumento a la Paz”, siguiendo el modelo de la

¹⁷³ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell...”, *op. cit.*, p. 2

¹⁷⁴ Belli, Gemma, “Paris 1937. Exposition...”, *op. cit.* p. 325.

¹⁷⁵ Ibídem, p. 327.

Columna Trajana. Lo cual es curioso, ya que esta conmemora la victoria en las Guerras Dacias¹⁷⁶.

La participación tiene nuevos protagonistas que tienen mayor presencia industrial, económica y política en el contexto internacional que las tradicionales potencias coloniales: Francia e Inglaterra. Frente a los nuevos edificios racionalistas del movimiento moderno, nos centraremos en el estudio de pabellones inspirados en la monumentalidad clásica como repertorio ideológico en sintonía con los objetivos nacionalistas de la política europea. En este sentido destacamos los pabellones de Alemania, la Unión Soviética e Italia. El enfrentamiento más característico para los visitantes y difundido en los medios de comunicación fue entre el pabellón alemán y el pabellón soviético, uno frente al otro, colocados a los márgenes del eje principal que conduce a la colina de Chaillot. La arquitectura de los pabellones de estos países se apropiaba de los lugares legitimando la ideología del régimen mediante la exhibición de poder, proponiendo una lógica custodiada en la tradición y en la historia, exhibe como imágenes duraderas de la continuidad entre el pasado, presente y futuro: de este modo consolida la ideología y la arquitectura de Estado¹⁷⁷.

La Exposición de 1937 tiene una serie de valores para tres pabellones en particular: el soviético, el italiano y el alemán. La sumisión del arte y de la arquitectura a los objetivos del poder totalitario: la regeneración para Alemania, el renacimiento para Italia y la nueva sociedad para la URSS. Destaca el intento de la estética totalitaria tanto fascista como comunista de obtener una influencia sobre las masas mediante las “catedrales para el hombre nuevo” representados en París en los Pabellones nacionales¹⁷⁸.

Las dos torres que dominaban la Exposición representaban dos poderes totalitarios opuestos: la Alemania Nazi y la Rusia Soviética. Los dos pabellones estarían de algún modo mirándose o encarándose desde cada lado del Pont d'Iena. El arte era usado como un arma política: el Pabellón alemán de Albert Speer medía 54 metros, con columnas estriadas elevándose hasta un tejado plano vigilado por el águila del Tercer

¹⁷⁶ Barker, Michael, “International Exhibitions at...”, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁷ Cimadoro, Giudo, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell...”, *op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁷⁸ Ibídem, *op. cit.*, p. 16.

Reich agarrando una esvástica. En cada lado de la entrada se erguían las esculturas gigantes de Horak, musculosas figuras representando los arios y arias ideales¹⁷⁹. Se señala que, a lo largo del eje de los Campos de Marte sobre la colina de Chaillot, cambia el significado del enfrentamiento pacífico internacional y muestran a los visitantes una señal de desencuentro inevitable¹⁸⁰. La creación de una arquitectura nacional-socialista hundía sus raíces en la tradición alemana y se dirigía hacia el pueblo, se desarrolla mediante la creación de proyectos que poseen en común la búsqueda de la monumentalidad, y estaban destinados a transformar Berlín en una capital. Se desarrollaron conceptos tales como el valor de la ruina de Ruskin, recogiendo el lenguaje dórico de la arquitectura griega, donde se antepone la cuestión de la apariencia. Así se entiende mejor el edificio de Speer: un edificio que se relaciona con la herencia clásica mediante el uso de la geometría. La asociación de elementos del lenguaje clásico de la arquitectura como el orden gigante de las pilastras y la cornisa simplificada que recoge la torre del cuerpo principal del edificio, bajo el águila imperial ya mencionada. En el edificio se ve la voluntad de Speer de superar, excepto a la Torre Eiffel, a todos los edificios. Y especialmente, imponerse físicamente a la ideología estaliniana exhibida enfrente. La participación alemana se debe a la invitación oficial de Francia en diciembre de 1934, pero Speer no llega a París hasta agosto de 1936. Destaca la riqueza de la decoración y ornamentación interior, todo ello para mostrar que Alemania era la potencia industrial y comercial más importante¹⁸¹.

El pabellón alemán, el pabellón italiano y el pabellón japonés de Junzo Sakakura eran los tres representantes del fascismo. Los pabellones pretendían especialmente mostrar una imagen de solidez, y cada milímetro del espacio asignado estaba calculado perfectamente con los motivos iconográficos al servicio de la representación de lo que querían expresar sus gobernantes¹⁸². Podemos relacionar estos tres pabellones también por su orientación ideológica: de hecho, en 1940 ya firmarán el Pacto Berlín-Roma, al que se añadirá Tokio en poco tiempo¹⁸³.

¹⁷⁹ Barker, Michael., “International Exhibitions at...”, *op. cit.*, p. 14.

¹⁸⁰ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell...”, *op. cit.*, p. 12.

¹⁸¹ Ibídem, pp. 5-6.

¹⁸² Gutiérrez-Calderón, Pablo, “Maestro y discípulos: Japón y el Pabellón para la Exposición Internacional de París de 1937”, en Torres Cueco, J., *Le Corbusier 50 años después*, Valencia, 18-20 noviembre 2015, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016, pp. 954-974. Disponible en: DOI: [10.4995/LC2015.2015.648](https://doi.org/10.4995/LC2015.2015.648).

¹⁸³ Hedinger, Daniel, “A global Conspiracy? The Berlin-Tokyo-Rome Axis on Trial and its Impact on the Historiography of the Second World War”, *Journal of Modern European History*, 14 4, 2016, pp. 500-

Por su parte, las figuras ideales de Rusia, realizadas por Vera Mukhina, proclamaban las virtudes del comunismo: un joven obrero dando una zancada y una mujer obrera a su lado, él blandiendo un martillo y ella una hoz. Se alzan en el tejado de la torre diseñada por Boris Iofan en mármol con ornamentos como los bajorrelieves sobre la entrada. A Iofan le inspiraron un viaje a Nueva York y los rascacielos de Raymond Hood. En cada lado de la base había plintos de piedra donde se apiñaban las esculturas¹⁸⁴. El uso de un lenguaje arquitectónico como representación y legitimación del poder sigue los mismos patrones que en el caso alemán. El intervencionismo estaliniano en la década de 1930 reúne las asociaciones independientes bajo el control de la V.A.N.O. y en 1932 las reunifica en una única federación estatal, la S.S.A. que dirige la actividad constructiva del país y la dirección de la arquitectura soviética. Así se refuerza el realismo socialista, caracterizado por un monumentalismo marcado, acompañado del uso del orden gigante, y de decoraciones barroquizantes que recuperan el lenguaje neoclásico en detrimento de las experimentaciones del constructivismo ruso de la década precedente. La dictadura fascista demuestra la necesidad de eliminar la incertidumbre, la dispersión y la innovación que pueden surgir de la influencia de la arquitectura moderna que se prohíbe porque se considera “contrarrevolucionaria, individualista y no marxista”. La obra de Boris Iofan está influenciada por el concurso de 1931 para el Palacio de los Soviet, cuyo resultado es similar al edificio parisino. El triunfo del comunismo soviético sobre el capitalismo viene declarado incluso por el programa: construido el pabellón sería convertido en el emblema del período gracias a la monumentalidad, simplicidad, integridad y elegancia. La pirámide escalonada del Palacio de los Soviet de Moscú ha sido propuesta de nuevo en París. La estatua de Lenin de 420 metros de altura ha sido reemplazada por el grupo escultórico, símbolo de la emancipación del pueblo ruso, del obrero y de la campesina que avanzan con la hoz y el martillo. El concurso para el pabellón de 1937 necesitaba la realización de un edificio autorreferencial, expresión de un país próspero en el que la creatividad, arte, y cultura de masas fueran fruto del sistema socialista. El proyecto de Iofan cae en la contradicción de crear un edificio solemne, volumétricamente similar al de Speer¹⁸⁵.

521.

Disponible

en:

https://www.researchgate.net/publication/311513817_A_Global_Conspiracy_The_Berlin_-_Tokyo_-_Rome_Axis_on_Trial_and_its_Impact_on_the_Historiography_of_the_Second_World_War.

¹⁸⁴ Barker, Michael, “International Exhibitions at...”, *op. cit.*, pp. 14-15

¹⁸⁵ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo., “Il potere dell...”, *op. cit.*, pp. 7-8.

La confrontación, posibilitado por la situación política francesa, promueve ideales socialistas mediante el ícono de la modernidad, en equilibrio entre la inspiración americana originada por el rascacielos Rockefeller y la arquitectura racionalista y reforzada ulteriormente por la escultura suprematista presente en el programa expositivo. La guía de la arquitectura soviética estaba en manos académicas, pero las obras más significativas de estos años de Iofan no son adscribibles al lenguaje neoclásico, los proyectos del Pabellón Soviético en la Exposición de Nueva York de 1939 y del Ministerio para la industria pesada se acercan a los cánones del racionalismo europeo, aunque hubo un rechazo por parte de Stalin¹⁸⁶.

Una vez contextualizados otros edificios, pasamos a hablar del Pabellón Italiano. La arquitectura legitima el poder. El fascismo italiano usa diversas corrientes artísticas y arquitectónicas en modo ambiguo, experimentando una transformación que puede ser seguida mediante las intervenciones en manifestaciones y celebraciones. Pagano, uno de los arquitectos de Mussolini, destacó la preponderancia entre 1927 y 1932 de la arquitectura efímera, exposiciones y muestras. Fue la primera toma de contacto entre la arquitectura moderna y los italianos. De hecho, Mussolini solicita a los nuevos arquitectos jóvenes racionalistas, reunidos en 1926 en el *Movimento Italiano per l'archittetura Razionale* (MIAR), acercarse al Movimiento Moderno. Así se habría sostenido no solo el movimiento racionalista pero también a los otros movimientos de la época, con el objetivo de no apoyar el fascismo a los que lo habían precedido. Desde mitad de la década de 1930, la ambigüedad de reconducir los ideales fascistas a la tradición clásica romana y al deseo de expresarse mediante el arte y la cultura de un sentimiento moderno, sufre un cambio. En 1932 la *Mostra della Rivoluzione Fascista* se celebra en Roma en el *Palazzo delle Esposizioni*, ofrece la ocasión para rehacer la fachada en clave moderna: está realizada la estructura en cobre superada por fascios litoriorios gigantescos. En metal, pintado de negro están los caracteres de la inscripción principal colocada sobre un fondo rojo pompeyano. El proyecto y las soluciones adoptadas por Adalberto Libera y Matteo de Renzi serán propuestas de nuevo en las Exposiciones internacionales de Chicago de 1933 y de Bruselas de 1935. La cuestión es que en estos años se debate el rol de la arquitectura como arte de Estado. Entre los

¹⁸⁶ Ibídem., p. 9.

promotores de una arquitectura clásica tenemos a Marcello Piacentini y entre los defensores de ideas modernas destaca Pagano junto a arquitectos jóvenes de la época¹⁸⁷. Veremos que todavía en 1937 en Casabella intentaba definir el concepto de *italianità*. En el artículo “Alla ricerca dell’italianità”, continuaba a señalar una arquitectura nacional, pero rechazaba apelar a ningún carácter romano o *romanità*, en términos de adaptación formal de usos de capiteles, columnas y arcos. Persistía en el uso de materiales conectados a una tierra y a una tradición cultural: ladrillos, piedras, madera, cemento y hierro. Según sus palabras, este uso sería valioso para encontrar el “orgullo en la simplicidad, sensibilidad de un volumen puro, deseo por la claridad y la modestia”. Esto introduce la definición de nación como usos y tradiciones comunes que Pagano intentaba resucitar¹⁸⁸.

El fascismo impone una vuelta al lenguaje neoclásico, aunque el proceso es largo, complejo y contradictorio. Aunque las diferencias entre Piacentini y Pagano existan, las colaboraciones con el ingeniero Cesare Valle darán al nacimiento del Pabellón Italiano en la Exposición de 1937, donde la relación entre geometría y construcción está reforzada por el orden rítmico de sus elementos estructurales y de la simplicidad del complejo derivado de la villa romana con el patio mediterráneo. El pabellón acompañado por una torre de 35 metros muestra los caracteres de la arquitectura modernísima italiana de este período¹⁸⁹.

Situado a la otra orilla del Sena se erigía el pabellón de otro dictador. Diseñado por el arquitecto favorito de Mussolini, Marcello Piacentini, con una escultura gigante en su techo: El genio del fascismo del escultor Giorgio Gori: un hombre desnudo ecuestre representando el triunfo de la invasión de Etiopía por parte del duce. Arquitectónicamente era uno de los mejores pabellones de 1937, y uno de los pocos que se completaron a tiempo para la apertura oficial, excepto por las estatuas del tejado. Estaba directamente inspirada en la Casa del Fascio de Como, obra de Giuseppe Terragni, el arquitecto modernista italiano que despuntaba. Con la muestra vanagloriándose de las mejoras públicas llevadas a cabo por el régimen, el pabellón

¹⁸⁷ Ibídem, p. 10.

¹⁸⁸ Ricchi, Daria, “‘Andare verso il popolo (Moving Towards the People)’: Classicism and Rural Architecture at the 1936 VI Italian Triennale”, Architectural Histories, 9 (1), 2021, pp. 1-18, espec. 16. Disponible en: <http://doi.org/10.5334/ah.451>.

¹⁸⁹ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo., “Il potere dell...”, *op. cit.*, p. 11.

contenía un apartamento ideal con muebles y cerámicas llevadas a cabo por Gio Ponti, mosaicos de Mario Sironi y en el atrio una escultura de Arturo Martini¹⁹⁰.

En cuanto al complejo había una reinterpretación de la basílica realizada por el primer emperador romano de origen africano, Septimio Severo. Y la reinterpretación a cargo del arquitecto Brasini. Luego, el pabellón dedicado a las posesiones del Egeo, cuyo arquitecto fue Lombardi. Y el pabellón de inspiración futurista llamado Italia cuyos arquitectos fueron Fiorini y Prampolini¹⁹¹.

Como hemos señalado ya, la elección de Piacentini era obligada por su fama. El pabellón era el colofón de la propaganda de Mussolini y su autor debía ser el más representativo y en el que más podía confiar el dictador fascista italiano. Además, Piacentini estaba envuelto en la planificación de la creación de otro evento fascista: la Esposizione universale di Roma prevista para 1941¹⁹².

En el interior se presentaba un Atrio d’Onore, abierto sobre tres lados que “había introducido a las glorias pasadas de la historia italiana, donde el arte y la técnica han colaborado siempre para el progreso de la civilización”. En la pared del fondo, sobre un mosaico de pasta de vidrio, estaba colocada la gran Vittoria Alata en bronce, realizada por Arturo Martini para evocar los prodigios de la aviación fascista y el raid transatlántico de Italo Balbo. En la planta calle aparece el pórtico decorado por una serie de pinturas sobre témpora y cera, representantes de la “historia más sobresaliente del pensamiento y de la historia italiana”, desde Rómulo hasta Mussolini. Fueron realizados por el pintor Corrado Cagli con la colaboración de los pintores Afro y Mirco Basaldella¹⁹³. Desgraciadamente, no podemos ofrecer fotografías, solamente imaginar cómo habría sido aquel recinto. Pues, como su nombre indica, estas exposiciones tenían un carácter efímero, siendo desmontadas, y su lugar reutilizado para futuras exposiciones u otros fines. Qué menos se podía esperar del centro de París. Como ya hemos podido ver, la ciudad y sus espacios son lugares de poder, y deben ser reutilizados.

¹⁹⁰ Barker, Michael, “International Exhibitions at...”, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹¹ Masina, L., *Vedere l’Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell’Università Cattolica, 2016, pp. 291-390, espec. p. 292.

¹⁹² Ibídem, p. 298.

¹⁹³ Ibídem, p. 307-308.

En definitiva, el pabellón italiano tiende a una estética de régimen, seduce al público y se beneficia del consenso de la prensa francesa, a excepción del periódico comunista *L'Humanité* por obvias razones ideológicas. *Le Figaro* y las revistas especializadas de arquitectura como *L'Illustration* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* presentan el edificio de Piacentini como un testimonio de la modernidad, como un edificio capital de la arquitectura del siglo XX, en un signo positivo. *L'Architecture d'Aujourd'hui* presenta el interés de la estética fascista en la descripción de impresión de grandeza y de fuerza del pabellón italiano, remarcando el aspecto de modernidad arquitectónica del edificio¹⁹⁴. Es decir, que la estética fascista se ha reflejado de manera adecuada siguiendo los objetivos marcados por el fascismo italiano, por tanto, su valoración también es positiva, en este sentido.

¹⁹⁴ Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell...”, *op. cit.*, pp. 17-18.

BLOQUE IV CONCLUSIONES

1. CONCLUSIONES

El objetivo central del trabajo era analizar cómo y de qué maneras se proyectaba la propaganda política del régimen fascista italiano. Dada la amplitud de medios que empleaba, estando en el siglo XX o en el de medios de comunicación de masas, hemos decidido centrarlo en la propaganda sobre la arquitectura. Y dado que esta propaganda tenía numerosos temas a su vez, nos centramos en el estudio de la *Romanità*. La *Romanità*, por tanto, es un concepto que trasciende el fascismo, obviamente. De hecho, hunde sus raíces en la propia Roma clásica, se puede considerar una identidad. Y es interesante que es un concepto que diversos grupos intentan hacer suyo, o al menos se interesan por él. Interesantes son las razones por las que intenta legarse o incluso apropiarse de este concepto. Dado que había llevado a cabo Mussolini la Marcha Sobre Roma (aunque sabemos que sin pisar él Roma), era un punto central en su discurso. Al adueñarse del concepto de Roma, y, además, al proclamar la Tercera Roma, se adueña también de toda la tradición clásica y ahí encuentra una de las bases de su legitimación.

Mussolini tenía la idea de considerar la Primera Roma al Imperio Romano, la Segunda Roma sería aquella de los papas y la Tercera Roma aquella fundada por él. Aunque existen otras versiones, tales como, siendo la Primera Roma el Imperio Romano de nuevo, la segunda en este caso sería el Imperio Romano de Oriente o Bizantino, una vez caído el Imperio Romano de Occidente en el 476, y la Tercera Roma sería Moscú o el Imperio Ruso, una vez caído el Imperio Romano de Oriente en 1453.

Vemos, por tanto, que la onomástica tiene cierta importancia y resonancia en el discurso de Mussolini. No es en vano que en la denominación de calles nuevas que abre a lo largo de Roma tengan nombres tan vistosos como *Via dell'Impero*, *Via del mare*, o *Via dei Trionfi*. Todo tenía un significado simbólico claramente, y no estaban en ubicaciones superfluas. La *Via dell'Impero* estaba por ejemplo entre Piazza Venezia con el Coliseo. No es menos. Además, la propia via descansará sobre el Foro Romano y los Foros Imperiales, de modo que le daba gran porte y grandilocuencia al lugar, perfecto para procesionar. Los desfiles, paradas militares, celebraciones pasarían por esas nuevas vías trazadas de modo que se realzaría la unión con la antigüedad.

Hemos visto que estas construcciones arquitectónicas no solamente se dan en Roma con la apertura de estas grandes avenidas o *via*, sino que también con complejos como el *Foro Italico*, o el complejo para la Exposición Universal de 1942 *EUR42*. Este conjunto de desarrollo de programas arquitectónicos no se limitaba a la capital, sino que también se dirigía hacia otras ciudades. Por ejemplo, destacable en la idiosincrasia fascista es la Casa del Fascio en Como, o la proyección de la ciudad de nueva planta llamada *Littoria* que hoy es *Latina*. Pero no solamente surge en el contexto alrededor de la capital italiana (y del fascismo). Sino que es una proyección italiana (y ahora comentaremos, incluso global), es decir, existían proyectos en todas las ciudades o pueblos de Italia.

Los casos fuera de Roma o de su ámbito de influencia podrían ser Nápoles con grandes construcciones como lo que es el actual *Palazzo delle Poste*, o la serie de complejos y excavaciones que se dieron en Lecce, los cuales no hemos podido estudiar todos. Pero, podemos citar la *Casa della Madre e del bambino*, o la *Opera Nazionale Balilla*. Todos estaban promocionados por el Estado. Además, hemos señalado ya previamente las palabras literales que emanaban, dando sentido de que hacía falta el sentido propagandístico en la obra *Casa della madre e del bambino*. Y en los centros provinciales hemos podido estudiar cómo se interrelacionan las pulsiones y directrices nuevas que llegan desde la capital, junto a sus arquitectos como Piacentini o Terragni, con las tradiciones constructivas de cada lugar, como en el caso que hemos tenido la ocasión de estudiar, la Apulia.

Una conclusión, que es más metodológica, que me gustaría apuntar, es la falta de fuentes de carácter secundario a la hora de lograr bibliografía para poder estudiar los complejos arquitectónicos locales. Lecce no es una ciudad especialmente grande de modo que poca gente ha estudiado estos edificios, por lo que cabría apuntar que no ha sido relativamente fácil recabar las fuentes para el estudio.

Dado que en el plano internacional existen tantas corrientes artísticas y arquitectónicas, y dado que hemos señalado que en la primera parte de la dictadura fascista de Mussolini se pretendía un clima de consenso. Tanto en la sociedad organizando la *Mostra della Rivoluzione fascista* en la que se invitaba a todos los

italianos a pasar por ahí, así como en los ambientes intelectuales. Que Mussolini en los primeros años de la dictadura no se decantase por un estilo arquitectónico o artístico concreto responde simplemente a esta voluntad de mantener este consenso. No será así cuando se pase a la segunda parte del *Ventennio fascista*, donde ya junto a su arquitecto personal de confianza Marcello Piacentini buscará una unidad de estilo. La unidad de estilo, como decimos, debía llevar a la unidad del Estado y la Nación italiana. En este momento ya haría la función también etimológica de su sobrenombre *duce* o *dux*, que es guiar. Mussolini debía guiar el gusto de los italianos.

Como es obvio, todo este complejo de propaganda e ideas asociadas a los edificios, y que estos tengan una función, es tan antiguo como la noche de los tiempos. Y obviamente no solamente lo hacía Italia. Paul Zancker nos cuenta en su libro cómo desarrollaba el programa iconográfico de propaganda Augusto. De modo que no iba a ser menos el siglo XX. Vemos, pues, que el fenómeno de las Exposiciones Internacionales o Universales tienen un largo recorrido desde el siglo XIX. Eran un escaparate donde los diversos poderes políticos mostraban las novedades, lo más reseñable de su Estado. La Exposición de 1937 fue el último gran acto en Francia antes del cataclismo de la Segunda Guerra Mundial. Su arquitectura adelantó y marcó las líneas generales de la arquitectura y el diseño de posguerra. Pero, sin olvidar que también debemos pensar en la función que le otorgaban los diversos participantes: las exposiciones tenían una función concreta, los avances técnicos se fundían con los materiales para mostrar una serie de ideas que quieren transmitir los diversos gobiernos.

La Exposición invita a los países a ostentar el poder mediante los pabellones nacionales: Italia afirma el poder imperial. En el discurso fascista italiano existen diversos elementos con los que se construye la propaganda italiana: el mito de la romanità, entre otros como la recurrencia al término de la Terza Roma que Kallis incluso usa en el título de su obra. El poder imperial se daba por la vinculación con la antigüedad: Mussolini se legó directamente con César Augusto. Esta política la demostrará en diversos actos llevados dentro de sus fronteras (*Mostra della Rivoluzione fascista* y *Mostra Augustea della Romanità*).

La representación de los países totalitarios fascistas y comunistas presentes en la Exposición logra un consenso informativo también en la prensa internacional que define

la participación de los tres Estados totalitarios de manera precisa. Podemos señalar que esta exposición ya prefigura el ambiente de guerra, que ya está presente en España. De hecho, tanto Alemania, la URSS como Italia están participando en la Guerra Civil Española, guerra que denuncia el Guernica de Picasso alojado en el Pabellón de la República Española en la propia exposición. La colisión entre los países totalitarios fascista y comunista no se dará todavía hasta 1939 en el plano internacional, pero de acuerdo con la caricatura que hemos ofrecido, podemos observar que ya están en una lucha dialéctica y agresiva. Como reflexión personal, consideramos que resulta interesante el uso y análisis del arte como elemento de memoria histórica, pues los usos públicos del pasado y del arte son fenómenos que no se han tratado con la misma profundidad que otros, y que podrían ofrecer un nicho de trabajo interesante.

A modo de conclusión general, me gustaría destacar la arquitectura siempre se presta al servicio de unos intereses y, como ya dijimos, no es neutral. Es decir, erigir un edificio cuesta mucha inversión de tiempo y dinero. El planteamiento, el conjunto de arquitectos, la obra, los obreros, los materiales... Todo ello conviene a que están planificadas, y en este momento concreto (pero, como decimos, no solo), tiene unos objetivos muy específicos. Sería interesante relacionarlo más con la obra del arquitecto personal de Hitler, Albert Speer.

Por otro lado, la arquitectura es tanto funcional como simbólica. El reflejo de este espíritu de la *romanità* en los edificios se puede buscar ya sea por el simbolismo de los ornamentos, o por el estilo del propio edificio. Así como con qué elementos o paneles estén inscritos con mensajes declarativos. Pero se debe estudiar el contexto y todos los condicionantes que existen en una obra, dado que como hemos estudiado más arriba, el propio concepto de *romanità* a inicios del siglo XX podía significar cosas muy dispares dependiendo de si uno era la llamada “cultura católica”, o por el contrario era fascista.

De modo que, retornando a las Exposiciones Universales, me gustaría concluir diciendo que, aunque el título del trabajo esté orientado a la Historia local, he considerado oportuno incluir el pasaje de la Exposición Universal, puesto que la imagen de uno (en este caso del fascismo), se proyecta no solo para dentro del país, en este caso Italia, sino que también tiene pretensión internacional.

BLOQUE V. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES SECUNDARIAS

Amaral, Samuel, “Augusto y Mussolini: la presencia de la antigua Roma en la Roma fascista”, *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 10, 2014, pp. 72-87. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4932751>.

Aramini, Donatello, “The Myth of ‘Christian Rome’ and the Institute of Roman Studies: An attempted synthesis of fascism and catholicism”, *Journal of Contemporary History*, 50, 2015, pp. 188-214. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/43697371>.

Arthurs, Joshua, *Excavating Modernity. The Roman Past in Fascist Italy*, Ithaca y London, Cornell University Press, 2012.

Bancalari Molina, Alejandro, *Orbe Romano e Imperio Global. La Romanización desde Augusto a Caracalla*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria S. A., 2007.

Barker, Michael, “International Exhibitions at Paris culminating with the Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne – Paris 1937”, *The Journal of the Decorative Arts Society 1850- the present*, 27, 2003, pp. 6-21. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41809335>.

Belli, Gemma, “Paris 1937. Exposition internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne”, en Aldini, Stefania, Benocci, Carla., Ricci, Stefania y Sessa, Ettore (eds.), *Il Segno delle Esposizioni Nazionali e Internazionali Nella Memoria Storica Delle Città*, Roma, Edizioni Kappa, 2014, pp. 323-340, espec. pp. 325. Disponible en: <https://www.storiadellacitta.it/wp-content/uploads/2017/10/6-2014-storiadellurbanistica-expo.pdf>.

Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Bertone, Manuela, “<<Civis Romanus Sum>>: romanità, latinità e Mediterraneo nel discorso italico di Benito Mussolini (1915-1922)”, *Cahiers de la Méditerranée*, 95, 2017, pp. 109-118. Disponibile en: <https://journals.openedition.org/cdlm/9075?lang=en>.

Billiani, Francesca, *Fascist Modernism in Italy Arts and Regimes*, London, I.B. Tauris, 2021.

Cazzato, Vincenzo, et alii, *Architettura e città a Lecce: edilizia privata e nuovi borghi fra '800 e '900*, Galatina, Mario Congedo Editore, 1997.

Cimadoro, Guido, y Lecardane, Renzo, “Il potere dell’architettura. L’ideologia di regime all’Esposizione Internazionale di Parigi 1937”, *Diacronie Studi di Storia Contemporanea*, 18 2, 2014, pp. 1-22. Disponibile en: <https://journals.openedition.org/diacronie/1508?lang=es>.

De Hoz, Jaime, “La conservación del patrimonio histórico y su contribución al desarrollo social y económico”, AXA Una revista de Arte y Arquitectura, Vol. 1, 2009, pp. 1-15. Disponible en: <https://revistas.uax.es/index.php/axa/issue/view/140>.

De Rosa, Gabriele, “Francesco Luigi Ferrari Tra Storia Del Movimento Cattolico e Storia D’Europa”, en Campanini, Giorgio, *Francesco Luigi Ferrari a cinquant’anni dalla morte: atti del convegno nazionale di studi*, Modena, 27-28 de mayo de 1983, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1983, pp. 21-54.

García Morcillo, Marta, “La antigüedad clásica en el cartel político contemporáneo: de la Europa decimonónica a la guerra civil española”, en Castillo Pascual, María Josefa, y Knippschild, Silke, Congreso Internacional “Imagenes”. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, 22-24 de octubre de 2007, Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 591-614. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2663518>.

Gentile, Emilio, *Contro Cesare. Cristianesimo e totalitarismo nell’epoca dei fascismi*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 2016.

Gentile, Emilio, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2007.

Gentile, Emilio, *Politics as Religion*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 45-47.

Gutiérrez-Calderón, Pablo, “Maestro y discípulos: Japón y el Pabellón para la Exposición Internacional de París de 1937”, en Torres Cueco, J., *Le Corbusier 50 años después*, Valencia, 18-20 noviembre 2015, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016, pp. 954-974. Disponible en: DOI:[10.4995/LC2015.2015.648](https://doi.org/10.4995/LC2015.2015.648).

Hedinger, Daniel, “A global Conspiracy? The Berlin-Tokyo-Rome Axis on Trial and its Impact on the Historiography of the Second World War”, *Journal of Modern European History*, 14 4, 2016, pp. 500- 521. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/311513817_A_Global_Conspiracy_The_Berlin_Tokyo_Rome_Axis_on_Trial_and_its_Impact_on_the_Historiography_of_the_Second_World_War.

Kallis, Aristotle, *The Third Rome 1922-1943 The Making of the fascist capital*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2014.

Logan, Oliver, “Pius XII: Romanita, prophesy and charisma”, *Modern Italy*, 3 2, 1998, pp. 237-247. Disponible: <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy/article/abs/pius-xii-romanitaprophesy-and-charisma/986C876BFC2ABE1C38F0056FC78EBB7C>.

Llantén Quiroz, Nicolás, “¿Fue el fascismo un continuador de la antigua Roma? Imperialismo, romanità y expansión en la Italia fascista: El caso de la quarta sponda (1912-1943)”, *Revista Divergencia*, 12, 2019, pp. 11-31. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7647699>.

Manenti, Luca Giuseppe, “<<Evviva Umberto, Margherita, l’Italia, Roma!>> L’irredentismo tristino e Casa Savoia”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 16

4, 2013, pp. 1-16. Disponible en:
http://www.studistorici.com/2013/12/29/manenti_numero_16/.

Mantovano, Andrea, *Razionalismo a Lecce: Stile Arte e Progetto 1930-1955*, Copertino-Lecce, Lupo Editore, 2014.

Masina, L., *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, Milano, Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica, 2016, pp. 291-390.

Mathiez, Albert, Los orígenes de los cultos revolucionarios (1789-1792), Zaragoza, *Prensas de la Universidad de Zaragoza*, 2012.

Merrils, Andrew, Miles, Richard, *The Vandals*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.

Nelis, Jan, “Catholicism and the Italian fascist myth of romanità: between consciousness and consent”, Historia Actual Online, 17, 2008, pp. 139-146. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3065920>.

Nelis, Jan, “Constructing Fascist Identity: Benito Mussolini and the Myth of ‘Romanità’”, *The Classical World*, 100 4, 2007, pp. 391-415. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/25434050>.

Panofsky, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial S.A., 1986.

Pastor Gómez, María Luisa, “Moscú, la tercera Roma. Un concepto histórico recurrente”, *bie3: Boletín IEEE*, 14, 2019, pp. 295-309. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7264322>.

Prieto López, Juan Ignacio, Teatro total: la arquitectura teatral de la vanguardia europea en el período de entreguerras, Tesis doctoral defendida en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Coruña, 2013, pp. 270-280. Disponible en: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/10334>.

Ricchi, Daria, “‘Andare verso il popolo (Moving Towards the People)’: Classicism and Rural Architecture at the 1936 VI Italian Triennale”, *Architectural Histories*, 9 (1), 2021, pp. 1-18. Disponible en: <http://doi.org/10.5334/ah.451>.

Rossi, Gabriele (ed.), *Lecce e L’immagine della città fascista. Le opere pubbliche del II decennio*, Martina Franca, AESEI, 2014.

Santapau Pastor, María Carmen, “La recepción de la mitología clásica en la escultura del barroco. Aplicaciones didácticas”, en Castillo Pascual, María Josefa, y Knippschild, Silke, Congreso internacional “imagines”. La antigüedad en las Artes escénicas y visuales, Logroño, 22-24 de octubre 2007, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 765-776. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2664031>.

Schapp, Jeffrey, “The People’s Glass House”, *South Central Review*, 25 3, 2008, pp. 45-56. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/236765012_The_People's_Glass_House.

Serrano Ordozgoiti, D., “El Bimilenario Augusteo: del Fascismo a la Actualidad (1937-2014). Propuestas para un análisis crítico”, *Cuadernos de prehistoria y arqueología de la Universidad de Granada*, 28, 2018, pp. 259-294. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cpag/article/view/8486>.

Short, Audrey, “Workers under Glass in 1851”, *Victorian Studies*, 10 (2), 1966, pp. 193-202. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/3825189>.

Silva, Umberto, *Ideología e Arte del fascismo*, Milano, Gabriele Mazzota Editore, 1973.

Suzzi Valli, Roberta, “The Myth of Squadrismo in the Fascist Regime”, *Journal of Contemporary History*, 35 2, 2000, pp. 131-150. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/261201>.

Torchiani, Francesco, “Il fascismo e l’idea di Roma: Note sulla recente storiografia”, *Il Politico*, 74, 2009, pp. 201-216. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/24006473>.

Referencias solamente usadas en el estado de la cuestión solamente

Aurrekoetxea Jiménez, Aitor, *Futurismo Italiano y fascismo paradigmático: estética y política. Una convergencia problemática. Encuentro y desencuentro de dos fenómenos contradictorios (1909-1922)*, Tesis doctoral defendida en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad del País Vasco, 2015, pp. 30-31. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=112261>.

Ben-Ghiat, Ruth, *Fascist Modernities: Italy, 1922–1945*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Ben-Ghiat, Ruth, *Italian fascism's Empire Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2015.

Cannistraro, Philip V., *La Fabbrica del Consenso, Fascismo e Mass Media*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

Cederna, Antonio, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari, Laterza, 1981.

Chomsky, Noam, Barsamian, David, *Propaganda and the Public Mind: conversations with Noam Chomsky*, Chicago, Haymarket Books, 2015.

Ciucic, Giorgio, *Gli Architetti e il Fascismo: Architettura e città 1922–1944*, Torino, Einaudi, 1989.

Cresti, Carlo, *Architetti e architettura dell' "Era fascista"*, Firenze, A. Pontecorbo, 2015.

De Felice, Renzo, *Breve storia del Fascismo*, Milano, Mondadori, 2001.

De Felice, Renzo, *Fascismo, antifascismo, nazione*, Roma, Bonacci, 1996.

De Felice, Renzo, *Mussolini il duce*: volumen I *Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 1968.

De Felice, Renzo, *Mussolini il duce*: volumen II *Lo stato totalitario 1936-1940*, Torino, Einaudi, 1968.

De Felice, Renzo, *Mussolini il fascista*: volumen I *La conquista del potere 1921-1925*, Torino, Einaudi, 1966.

De Felice, Renzo, *Mussolini il fascista*: volumen II *L'organizzazione dello stato fascista 1925-1929*, Torino, Einaudi, 1968.

De Felice, Renzo, *Mussolini il rivoluzionario*, 1883-1920, Torino, Einaudi, 1965.

De Felice, Renzo, *Mussolini l'alleato*: volumen I *L'Italia in guerra, 1940-1943*. Tomo I *Dalla guerra "breve" alla guerra lunga*, Torino, Einaudi, 1990.

De Felice, Renzo, *Mussolini l'alleato*: volumen II *L'Italia in guerra, 1940-1943*. Tomo II *Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi, 1990.

De Felice, Renzo, *Mussolini l'alleato*: volumen III *La guerra civile, 1943-1945*, Torino, Einaudi, 1997.

De Felice, Renzo, *Mussolini. Il mito*, Bari, Laterza, 1983.

Gentile, Emilio, *Quién es fascista*, Madrid, Alianza Editorial, 2019.

Falasca-Zamponi, Simonetta, *Fascist Spectacle: the aesthetics of power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 2008.

Forgacs, David, Gundel, Stephen, *Mass culture and Italian society from fascism to the cold war*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.

Ghirardo, Diane Yvonne, “Italian Architects and Fascist Politics: An Evaluation of the Rationalist’s Role in Regime Building”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, 39 (2), 1980, pp. 109-127, espec. 124. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/989580>.

Griffin, Roger, *Modernism and fascism: the sense of a beginning under Mussolini and Hitler*, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

Gundle, Stephen, *The cult of the Duce: Mussolini and the Italians*, Manchester, Manchester University Press, 2013.

Insolera, Italo, *Roma Moderna: Un secolo di storia urbanistica*, Turin, Einaudi, 1962.

Jones, Kay Bea, Pilat, Stephanie, *The Routledge companion to Italian fascist architecture: reception and legacy*, New York, Routledge, 2020.

Kallis, Aristotle, «“Framing Romanità: The Celebrations for the Bimillenario Augusteo and the Augusteo Ara Pacis Project”» *Journal of Contemporary History*, Essex, SAGE Publications Ltd, 2011, pp. 809-831. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022009411413407>.

Kostof, Spiro, *The Third Rome, 1870–1950: Traffic and Glory*. Berkeley: University Art Museum, 1973.

Llano, Roberto, Sala, Massimiliano, «“The politics of Spectacle: Italian Music and Fascist Propaganda.”» *Muzikologija*, 13, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts (SASA), 2012, pp. 9-26. Disponible en: <https://doi.org/10.2298/MUZ120325010I>.

Nicoloso, Paolo, *Mussolini architetto: propaganda e paesaggio urbano nell’Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.

Painter, Borden W., *Mussolini’s Rome, Rebuilding the Eternal City*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

Pratkanis, Anthony R., Aronson, Elliot, *Age of propaganda: the everyday use and abuse of persuasion*, New York, WH Freeman, 2002.

Rhodes, Anthony, *Propaganda: the art of persuasion: World War II*, Leicester, Magna Books, 1993.

Sica, Paolo, *Historia del Urbanismo: el siglo XX*, Madrid, Laterza, 1981.

Souza da Rosa, Cristina, «Educação e propaganda no jogo político fascista: o uso das imagens cinematográficas por Mussolini», *Diálogos*, v13, n1, Universidade Estadual Maringá, 2009, pp. 143-165. Disponible en: <https://philpapers.org/rec/ROSEEP-3>.

Spindola Zago, Octavio, «“Hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer a los italianos”. El aparato educativo transnacional del régimen fascista italiano, 1922 1945.» *Historia Mexicana*, 69 (3), Ciudad de México, El Colegio de México, A.C., 2020, pp. 1189-1246. Disponible en: : <HTTPS://DOI.ORG/10.24201/HM.V69I3.4021>.

Stone, Marla, <<Staging fascism: The Exhibition of the Fascist Revolution>>, *Journal of Contemporary History*, Vol. 28, N° 2, London, SAGE Publications, 1993, pp. 215-243. Disponible en: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/002200949302800202>.

Stone, Marla, *The fascist revolution in Italy: Society, Politics and Culture in Mussolini's Italy*, Boston, Bedford/Saint Martin's, 2013.

Stone, Marla, *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1998.

Sudjic, Deyan, *The edifice complex: how the rich and powerful shape the world*, London, Penguin Books, 2011.

2. FUENTES PRIMARIAS

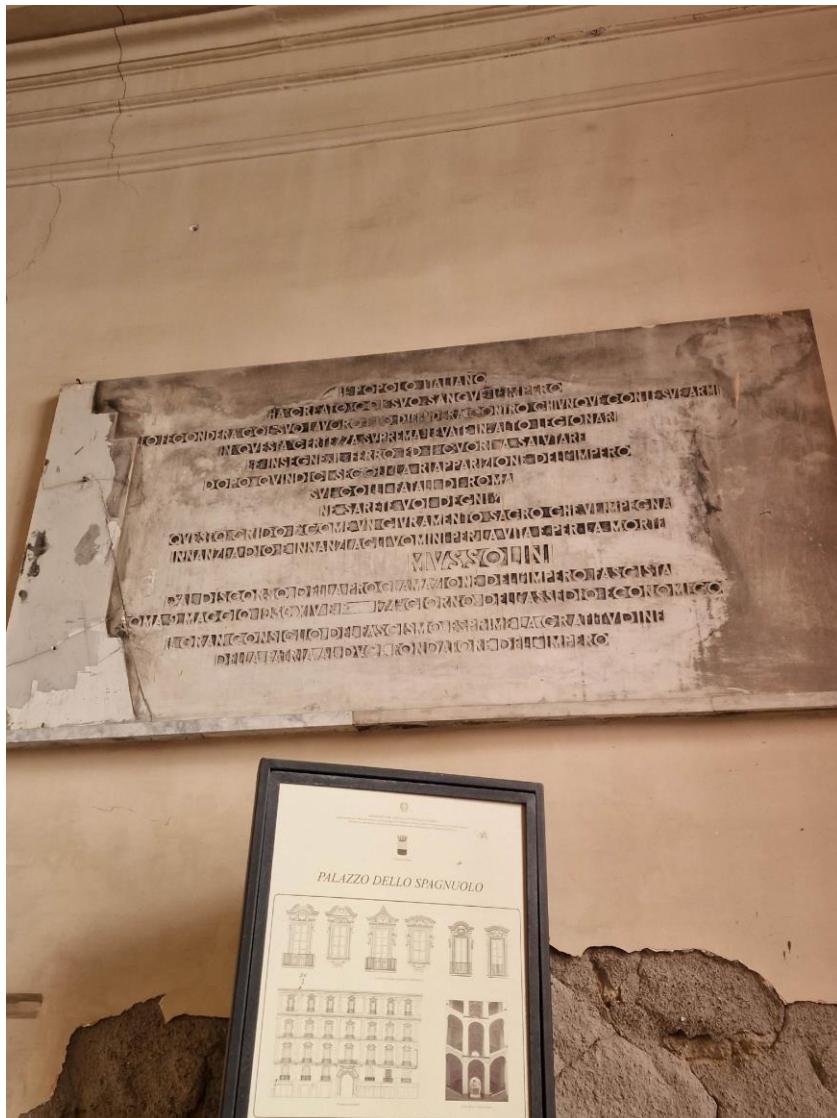
Fuente primaria (vid. [fig. 1] Placa Conmemorativa en Nápoles): “Extraído del discurso de la proclamación del Imperio fascista en Roma el 9 de mayo de 1936, año XIV de la Era Fascista, el 174º día del asedio económico, el Gran Consejo del Fascismo expresaba gratitud de la patria al Duce fundador del Imperio.”

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, III Deposito, Busta 40, fasciscolo 200 (1936-1959).

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, ONMI, Classe 3/1, Busta 262, fascicolo 1264 (1936-1943)

BLOQUE VI. ANEXOS

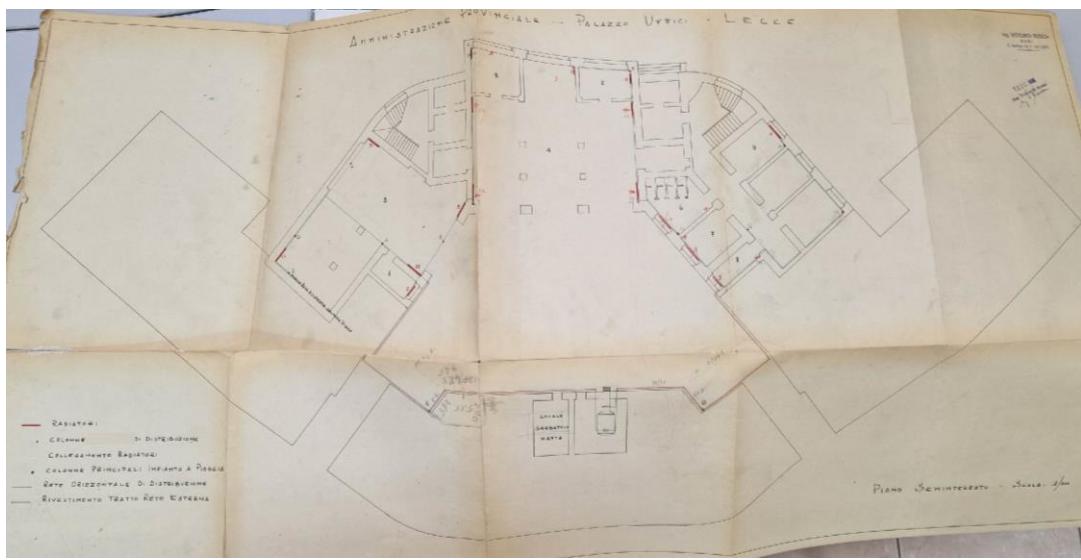
1. PLACA CONMEMORATIVA EN NÁPOLES



Placa Conmemorativa en Nápoles [fig.1] (foto del autor)

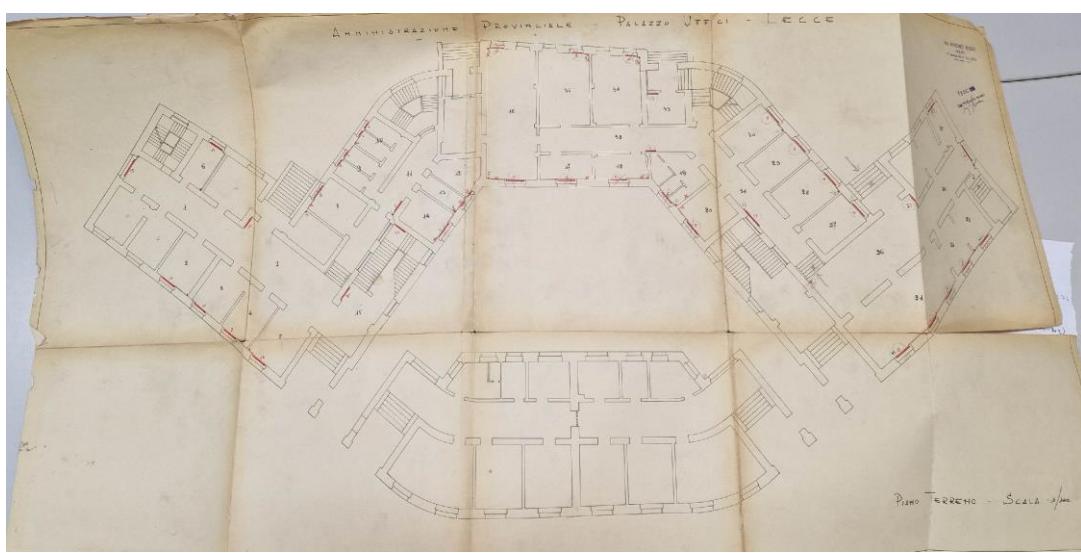
Placa conmemorativa situada en el vicolo delante del Palazzo dello Spagnuolo en Nápoles que recuerda el discurso de la proclamación del Imperio fascista en Roma el 9 de mayo de 1936, año XIV de la Era Fascista, el 174º día del asedio económico, el Gran Consejo del Fascismo expresaba gratitud de la patria al Duce fundador del Imperio.

2. PALAZZO DEI UFFIZZI



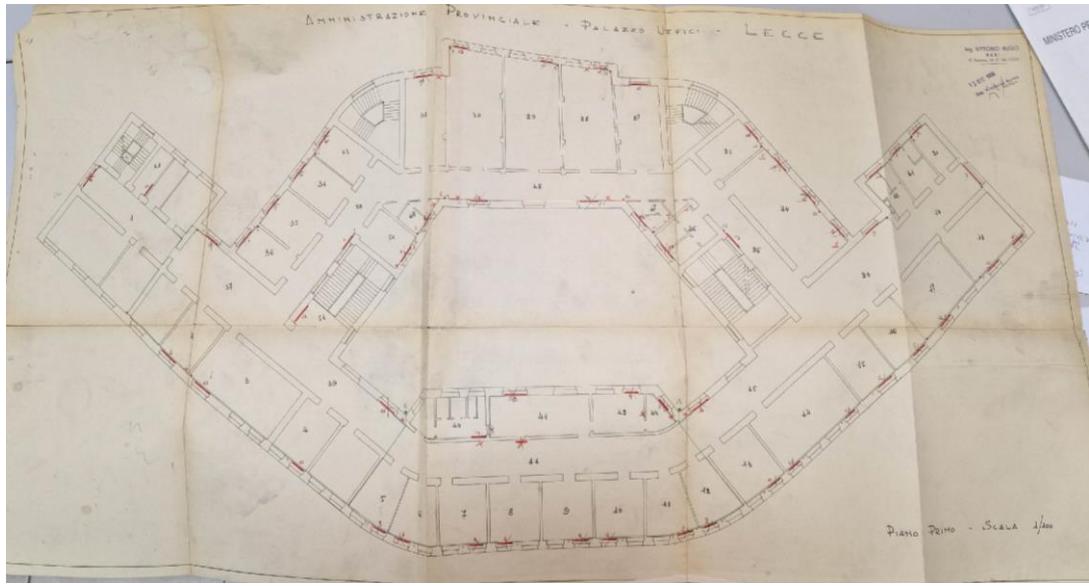
Piano semienterrato Palazzo degli Uffizi [fig. 2] (foto del autor)

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, III Deposito, Busta 40, fasciscolo 200 (1936-1959).



Piano terra Palazzo degli Uffizi [fig. 3] (foto del autor)

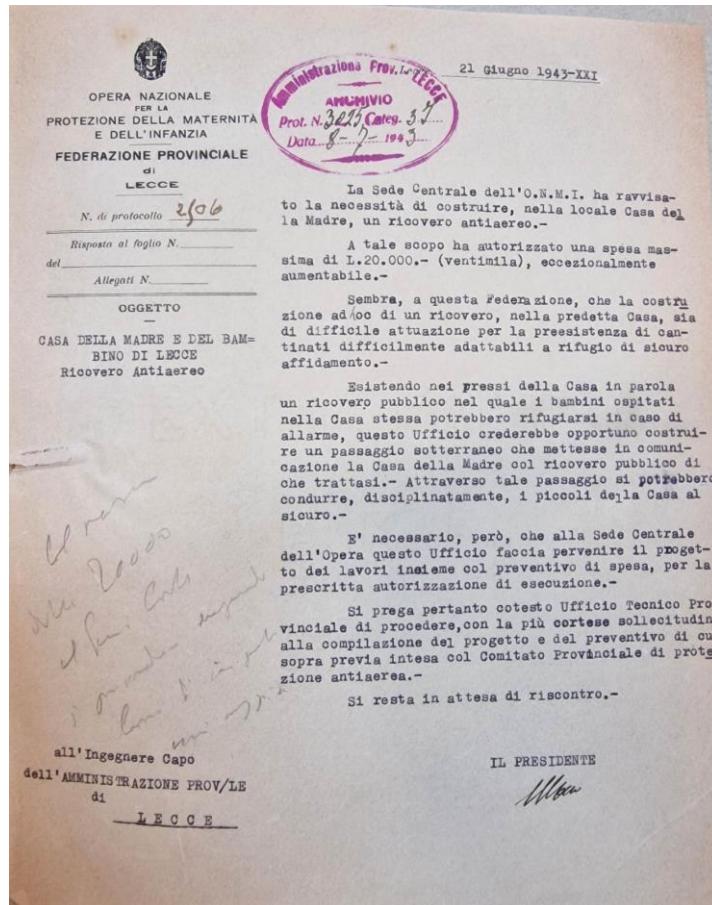
ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, III Deposito, Busta 40, fasciscolo 200 (1936-1959).



Piano primo Palazzo degli Uffici [fig. 4] (foto del autor)

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, III Deposito, Busta 40, fasciscolo
200 (1936-1959).

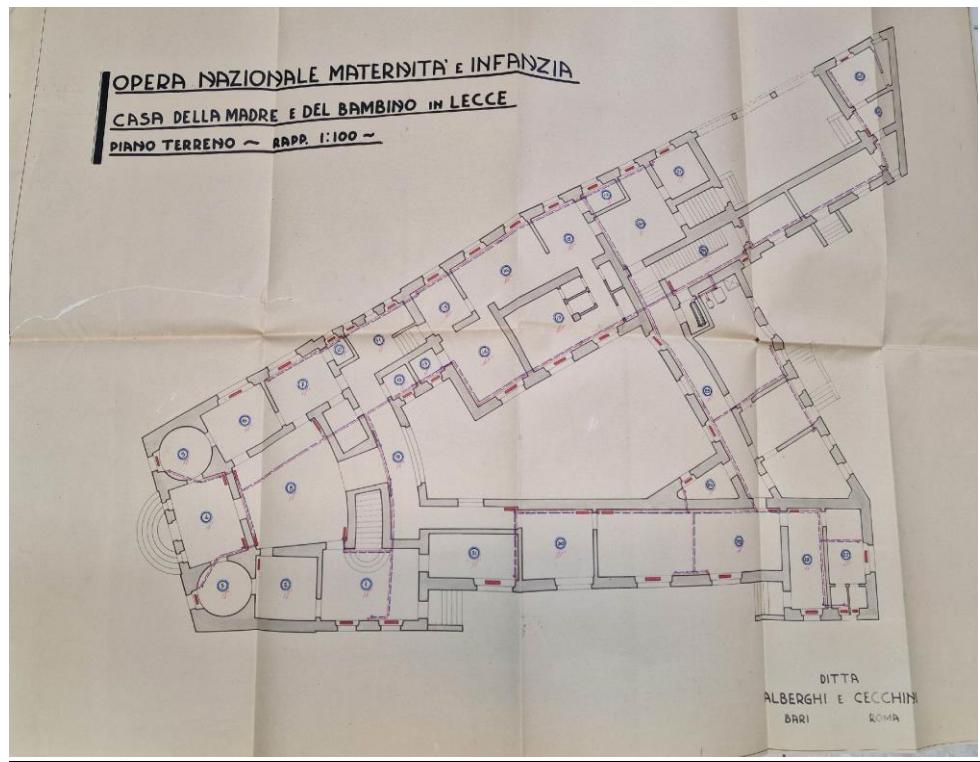
3. CASA DELLA MADRE E DEL BAMBINO



Documento del 21 de Junio de 1943 [fig. 5] (foto del autor)

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, ONMI, Classe 3/1, Busta 264, fascicolo 1277 (1936-1942).

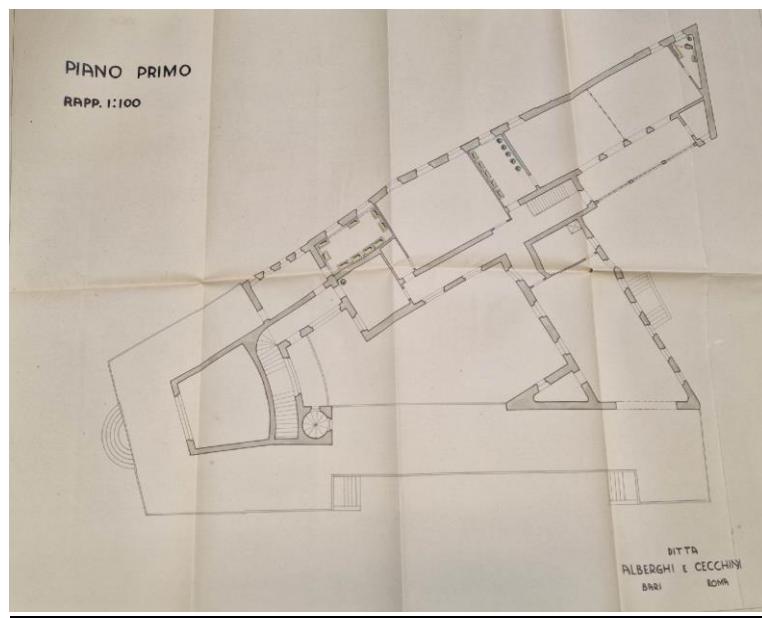
En el contexto de guerra, documento que expresa la necesidad de crear un refugio antiaéreo en el edificio, dado el contexto de guerra en el que nos encontramos.



Opera Nazionale Maternità e Infanzia: Casa della Madre e del Bambino in Lecce

Piano Terreno [fig. 6] (foto del autor)

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, ONMI, Classe 3/1, Busta 262, fascicolo 1264 (1936-1943)



Opera Nazionale Maternità e Infanzia: Casa della Madre e del Bambino in Lecce

Piano Primo [fig. 7] (foto del autor)

ASL (Archivio di Stato di Lecce), Provincia di Lecce, ONMI, Classe 3/1, Busta 262, fascicolo 1264 (1936-1943)