

Estratto da:

Sandra Costa, Alessandro Paolo Lena e Anna Rosellini (a cura di) 2025. *Lo sguardo rinnovato*. Vol. 2. Pensiero Radicale Esibito. Bologna: Alma Mater Studiorum Università di Bologna. ISBN 9788854972285. <https://doi.org/10.60923/books/30>.

Rivivere una città antica. Ostia in mostra, 1911-1942

Anna Saviano^a

a UCLouvain

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/30.331>

Pagine: 44-77

Copyright 2025, The Author(s)

This work is licensed under the Creative Commons BY-NC License

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

AlmaDL University of Bologna

Rivivere una città antica. Ostia in mostra, 1911-1942

Anna Saviano

UCLouvain

Nella storia degli scavi archeologici, Ostia ha conosciuto un destino particolare. Studiata a partire dal XIX secolo, viene scavata all'inizio del XX secolo, in modo sistematico a partire dagli anni dieci, con maggiore intensità negli anni venti e in modo estensivo alla fine degli anni trenta, a seguire il programma culturale del regime fascista¹. Condotti da Guido Calza, archeologo e soprintendente a Ostia dal 1912 e poi direttore degli scavi dal 1924 sino al 1946, e da Italo Gismondi, architetto e soprintendente dal 1910 al 1954, gli scavi producono quella che viene riconosciuta come una vera e propria "rivelazione"² di usi, costumi, materiali, forme e strutture dell'antichità. Con l'obiettivo di diffonderne i risultati sia a un pubblico specialistico

Tra il 1911 e il 1942, mentre Guido Calza e Italo Gismondi dirigono gli scavi di Ostia, cinque esposizioni vengono organizzate per presentare al pubblico la "rivelazione" della città antica: la "Mostra Archeologica" (Roma, 1911), il Museo dell'Impero Romano (Roma, 1927-1932), l'Esposizione universale di Chicago (1933-1934), la "Mostra Augustea della Romanità" (Roma, 1937-1938) e l'Esposizione universale (Roma, 1942). Queste mostre svolgono un ruolo cruciale nel rivelare gli edifici, le strutture e la vita quotidiana di Ostia. Oltre a frammenti archeologici e modelli, le installazioni immersive in scala 1:1 permettono ai visitatori di vivere in prima persona l'esperienza della città antica. Tale approccio trova il suo culmine nell'esposizione del 1942, ambientata direttamente tra le strade, le piazze, i monumenti e le abitazioni di Ostia, trasformando la mostra in un'esperienza viva. Più che una semplice ricostruzione del passato, l'obiettivo è quello di rendere Ostia tangibile e ispirarne una reinterpretazione nell'architettura futura.

sia a una platea più ampia, fotografie degli scavi e dei restauri, disegni di rilievo e restituzioni sono pubblicati in riviste e quotidiani sin dagli anni dieci, accompagnati da testi scientifici e divulgativi³.

Se le pubblicazioni si affermano come lo strumento più potente in termini di diffusione, sono le mostre a imporsi quale mezzo di comunicazione più efficace poiché permettono ai visitatori di osservare in prima persona quella "rivelazione". Le cinque esposizioni in cui Ostia è presentata al pubblico tra il 1911 e il 1942 ("Mostra Archeologica", 1911; Museo dell'Impero Romano, 1927-1932; Esposizione

universale di Chicago, 1933-1934; “Mostra Augustea della Romanità”, 1937-1938; Esposizione universale di Roma del 1942)⁴ testimoniano un passaggio decisivo nella storia della sua “rivelazione” a livello sia nazionale sia internazionale. Dai reperti archeologici, originali o riprodotti in copie, ai modelli che ricostruiscono la configurazione originaria dei singoli edifici e dell’intera città antica, Ostia riprende forma attraverso una narrazione che si articola secondo una precisa progressione di scale. Dalla visione d’insieme della città, restituita alla scala 1:250, alla rappresentazione dettagliata dei singoli edifici a 1:50, sino a veri e propri allestimenti in scala 1:1. L’obiettivo è quello di offrire ai visitatori un’esperienza immersiva, declinata in modi e luoghi diversi, che troverà piena realizzazione nel progetto per l’Esposizione universale del 1942 di una mostra trasfigurata in vita fra le strade, le piazze, i monumenti e gli alloggi del sito antico.

Questo saggio ricostruisce la storia della “rivelazione” di Ostia attraverso le mostre e illustra come le diverse fasi in cui l’antico porto di Roma è stato ripresentato, rimodellato, reimmaginato e rivissuto siano state organizzate in occasione di grandi celebrazioni storiche e culturali. Dall’Unità d’Italia alle Esposizioni universali, sino al bimillenario augusteo, il passato, strumentalmente usato dalla politica per evocare storia e origini comuni, viene reinterpretato per contribuire alla costruzione di un’identità nazionale prima e una continuità, poi, tra passato, presente e futuro tutta orientata alla celebrazione del regime fascista⁵. L’obiettivo del saggio, attraverso fonti bibliografiche primarie e secondarie e documenti d’archivio, è quello di dimostrare come la storia della “rivelazione” di Ostia attraverso le mostre sia non solo indissolubilmente legata all’avanzamento degli scavi, dei restauri e delle ricostruzioni nel sito archeologico, ma sia anche da ricomprendere in un quadro più ampio che intreccia questioni politiche, culturali e ideologiche in cui archeologia e architettura, divulgazione e ricostruzione dialogano tra di loro.

Un viaggio nella romanità.

La “Mostra Archeologica” alle Terme di Diocleziano, 1911

L'inizio della storia della “rivelazione” ostiense può essere fatto risalire al 1911, in occasione dell'apertura della “Mostra Archeologica”, allestita dall'archeologo Rodolfo Lanciani nelle Terme di Diocleziano⁶. Organizzata per il cinquantenario dell'Unità di Italia⁷, l'esposizione dimostra la stretta interrelazione che la politica vuole intessere con le scoperte archeologiche, al fine di rappresentare l'identità italiana attraverso un passato comune, identificato nell'epoca romana e in particolar modo con il periodo dell'Impero di Augusto. Con l'obiettivo di contribuire a rafforzare il sentimento unitario della giovane nazione, non solo sul piano politico ma anche sociale e civile, vengono raccolte nella mostra una pluralità di testimonianze archeologiche con l'obiettivo di “ricomporre un quadro della civiltà romana”⁸. Accanto alle opere originali provenienti dai siti archeologici di Roma e provincia conservate nella collezione permanente del Museo Nazionale Romano, ospitato stabilmente già dal 1889 nelle Terme⁹, l'allestimento temporaneo prevede esclusivamente calchi in gesso di opere provenienti dalle province più remote dell'Impero. Questa scelta risponde all'intento di riunire per la prima volta in un'unica occasione il maggior numero possibile di reperti altrimenti dislocati e dispersi al fine di offrirne un quadro quanto più completo e unitario possibile. L'espone copie piuttosto che originali risulta quindi una questione non di rilievo rispetto al progetto culturale che l'esposizione sembra assumere: la costruzione dell'unità nazionale che passa per l'affermazione di una storia comune costituita da opere di analoga fattura per ridurre, nei materiali quanto nelle forme, qualsiasi frammentazione.

Nei quotidiani dell'epoca, la mostra viene annunciata come un “*vernissage* archeologico”¹⁰, espressione che si presta a una duplice interpretazione. Da un lato, indica l'inaugurazione di una mostra dedicata ai reperti archeologici; dall'altro, invece, può essere simbolicamente letta come l'avvio di un uso strategico dell'archeologia per fini civili e politici che troverà

pieno compimento con l'avvento del fascismo. La sede della mostra potrebbe essere stata scelta proprio in linea con gli obiettivi dell'esposizione – la costruzione di un presente comune a partire da un passato altrettanto comune: le Terme di Diocleziano, monumento dell'antichità romana, modificato nel tempo dagli interventi di Michelangelo Buonarroti prima e di Luigi Vanvitelli poi¹¹. Le sue sale, liberate dagli edifici abusivi e restaurate per l'occasione, accolgono le diverse tappe del percorso dei visitatori, che dopo aver ammirato le opere dedicate alla *Roma Aeterna*, all'*Imperium Romanum* e al *Divino Augusto*, avrebbero scoperto gli avanzamenti culturali, tecnici e artistici dell'Impero secondo un'organizzazione geografica¹². Da una provincia all'altra, il visitatore percorre sale separate da tendaggi di colore scuro, probabilmente di un rosso pompeiano capace di evocare ambientazioni antiche. Qui le opere, disposte una accanto all'altra, talvolta protette da teche, altre volte esposte liberamente, sono accompagnate da mappe e fotografie appese alle pareti antiche (fig. 1). L'allestimento segue la logica di una collezione antiquaria di matrice settecentesca: sono statue e gruppi scultorei, monumenti celebrativi e sepolcrali, ricomposizioni parziali di edifici emblematici (Tempio di Adriano, Tempio di Roma e Augusto ad *Ancyra* e l'*Ara Pacis*), accanto a modelli di edifici antichi (Palazzo di Diocleziano a Spalato) e persino di città intere, come la Roma imperiale, realizzata da Paul Bigot alla scala 1:400 e collocata al centro della sala ottagonale, all'esterno del percorso principale della mostra¹³.

Pur partendo da un dichiarato obiettivo di ricomposizione unitaria della civiltà romana, la "Mostra Archeologica" si traduce, nella pratica, in un vero e proprio accumulo di materiali¹⁴. La varietà stessa dei supporti e dei piedistalli, tutti differenti tra loro, accentua la molteplicità di un allestimento che rinuncia a una struttura narrativa lineare, affidandosi piuttosto agli ambienti delle Terme come sfondo comune. Tuttavia, anche questo sfondo è tutt'altro che unitario: le sale, frutto di interventi architettonici di epoche diverse, mantengono la loro specificità



1 La sala della Spagna
(da *Le Esposizioni del 1911* 1911,
p. 409)

ROMA. LA MOSTRA ARCHEOLOGICA ALLE TERME DIOCLEZIANE.



UN RAFFRONTO FRA LA DOSSA ANTICA E LA DOSSA MODERNA (impressione dal vero di A. Molinari).

2 A. Molinari, *Un raffronto tra la donna antica e la donna moderna* (da *Le Esposizioni del 1911* 1911, p. 241)

e l'esposizione si articola in percorsi disgiunti. È come se l'unità delle opere, originali o copie che siano, sia capace di imporsi sull'eterogeneità dei contesti quasi a riprodurre alla scala dell'allestimento museale l'essenza stessa dell'Impero romano. In questo senso è interessante anche notare come siano assenti in mostra le didascalie. È plausibile ipotizzare che questa mancanza, più che determinata da questioni tecniche o economiche, risponda a un progetto culturale ben preciso: privilegiare un'immagine ininterrotta dell'antichità, a discapito della comprensione cronologica e contestuale delle opere, e a favore di un senso di permanenza culturale e identitaria che collega direttamente il mondo romano alla contemporaneità. Questo aspetto non viene però colto dai giornali dell'epoca che non mancheranno di criticare l'esposizione, giudicandola eccessivamente elitista e poco accessibile al grande pubblico¹⁵. Dalle fotografie storiche non sono individuabili elementi testuali, fatta eccezione per i nomi delle rispettive province, apposti su pannelli collocati sopra gli ingressi delle sale, simili a insegne per indicare l'accesso in città (fig. 2). Il visitatore si muove così come un viaggiatore sospeso nel tempo, attraversando l'"Impero" guidato unicamente dalle insegne sulle pareti, sino a concludere idealmente il suo viaggio tra le vestigia del passato a bordo della "nave romana" ricostruita al vero in un laghetto artificiale tra i padiglioni dell'esposizione internazionale¹⁶. La volontà di immergere il visitatore nelle vestigia antiche, ancora abbozzata nel 1911, diventa il tratto distintivo delle mostre realizzate durante il fascismo in cui all'allestimento delle antichità in forma di rovine si sostituisce quello di una ricostruzione dello stato di origine per accompagnare in maniera più didattica i visitatori, in linea con gli scopi propagandistici del regime. Nel tentativo di restituire una visione complessiva dell'antichità romana, dalla singola statua all'edificio, dalla città alle province fino all'intero Impero, Ostia è ancora solo il pezzo di un mosaico più ampio presentato attraverso reperti isolati, gli originali rinvenuti dagli scavi: sculture, statue, altari e vasi¹⁷. La selezione

delle opere esposte nel Museo Nazionale riflette certamente l'avanzamento della conoscenza dell'antico porto di Roma. Gli scavi, avviati con rigore scientifico dall'archeologo Dante Vaglieri nel 1910, erano ancora in una fase estremamente frammentaria al momento dell'apertura della mostra, nonostante l'obiettivo di Vaglieri fosse quello, poi effettivamente raggiunto, di ripristinare l'unità urbana della città antica ricongiungendo le parti emerse nel passato con quelle emerse progressivamente dagli scavi¹⁸. Tuttavia, il desiderio di restituire l'antichità nella sua interezza segna l'inizio di un processo che vedrà presentato, al pari delle altre città, anche l'antico porto romano di Ostia.

Da temporaneo a permanente.

Il Museo dell'Impero Romano, 1927-1932

La "rivelazione" di Ostia, affidata sino ad allora all'esposizione di reperti isolati provenienti direttamente dagli scavi, conosce una prima evoluzione negli anni successivi alla chiusura della "Mostra Archeologica". La necessità di conservare e mantenere insieme i calchi in gesso e i modelli realizzati in occasione del 1911, sebbene copie o ricostruzioni ma ormai riconosciuti come opere dotate di un proprio valore e di un preciso ruolo culturale¹⁹, spinge verso l'idea di rendere l'esposizione permanente²⁰. Tuttavia, lo scoppio della guerra di Libia, della Prima guerra mondiale e i successivi mutamenti politici rallentano il progetto, che si realizza solo in occasione del Natale di Roma del 1927 con l'inaugurazione del Museo dell'Impero Romano sotto la direzione dell'archeologo Giulio Quirino Giglioli²¹. In continuità con la mostra del 1911, ma ormai potenziata dalla politica culturale del regime fascista inaugurata nel 1922, l'associazione di una mostra di archeologia alla celebrazione di un evento storico assume, alla fine degli anni venti, un significato completamente diverso, confermato anche dalla scelta di rendere permanente un evento concepito originariamente come temporaneo. Mentre la mostra del 1911 era concentrata sul presente e quindi sulla costruzione di un'identità

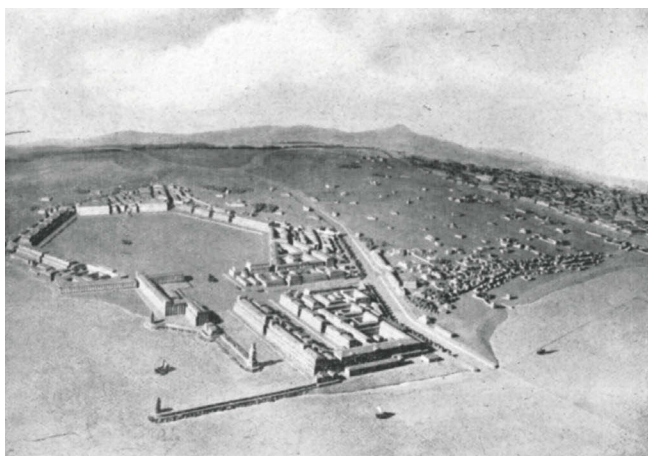
nell'epoca contemporanea, la collezione permanente del museo guarda al futuro, tracciando dichiaratamente "la strada per un brillante avvenire"²². È forse proprio in questo senso che può essere riletta la scelta della sede definitiva del museo²³: l'edificio ottocentesco degli uffici e dei forni del Pastificio Pantanella, situato nei pressi della Bocca della Verità²⁴. Sebbene inserito nell'area archeologica di Roma antica, l'edificio potrebbe rappresentare la proiezione verso il futuro del fascismo: esso accoglieva infatti la prima fabbrica mai costruita a Roma e diventa, nelle prospettive del regime, il riferimento storico su cui costruire l'avvenire tecnologico dell'Italia. Al suo interno le opere sono disposte secondo un criterio geografico e la collocazione dei calchi e dei modelli, pur con un numero notevolmente maggiore, conserva l'impostazione densa delle sale nella mostra del 1911. Quello che cambia è l'allestimento delle opere che, in un edificio moderno con un impaginato architettonico interno dalle linee regolari, trovano una collocazione pensata per costruire una narrazione ancora unitaria. I calchi di busti e teste sono disposti su alti piedistalli parallelepipedi, mentre statue e modelli trovano posto su zoccoli bassi. Tutti gli appoggi, realizzati con materiali, proporzioni e altezze analoghe, partecipano all'omogeneità dell'insieme, in cui anche le superfici delle opere appaiono uniformi per finitura e tecnica esecutiva. Il visitatore si muove così in uno spazio dove la distinzione tra copie e originali si fa sempre più incerta per effetto anche della patina antichizzante volutamente applicata ai calchi²⁵. La presenza delle didascalie non aiuta a sciogliere i dubbi, dato che, come si evince dal catalogo, esse forniscono informazioni sulle opere ma non indicano se si tratti di originali o copie. Ne risulta una raccolta uniforme, che restituisce una visione sistematica e completamente razionalizzata dell'eredità romana, coerente con la retorica ordinatrice del regime (fig. 3). Oltre che spazio espositivo, il museo è concepito come un archivio scientifico del mondo romano: un centro in continuo aggiornamento, destinato a raccogliere calchi, modelli e



3 La sala dei monumenti dell'Egitto romano (da Giglioli 1929, tav. XXXVII)

4 Ricostruzione plastica di Ostia e del Porto di Traiano, sala XLVII (da *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, tav. CXIV)

documentazioni relative ai monumenti, agli edifici residenziali così come agli aspetti della vita quotidiana nell'antichità²⁶. All'interno di questo progetto dagli intenti archivistici si delineano, a partire dal 1932, le prime tracce di un più ampio progetto culturale e politico, volto alla realizzazione di nuovi calchi e modelli a scala ridotta per l'organizzazione di una grande mostra celebrativa in occasione del bimillenario della nascita di Augusto²⁷. È probabilmente in questo contesto, segnato da un'intensa collaborazione tra istituzioni pubbliche e private, italiane ed estere, che va collocata la richiesta rivolta a Calza e Gismondi di restituire, sotto forma di calchi, i reperti originali, e ricostruire edifici e parti emblematiche della città di Ostia. Questa richiesta è da inserire nel quadro degli avanzamenti degli scavi nel sito archeologico, negli anni in cui si stanno scoprendo importanti strutture della città antica capaci di elevare Ostia a modello esemplare della civiltà romana da proiettare nell'avvenire²⁸. Gismondi avvia così la produzione di modelli alla scala 1:50, destinati a rappresentare edifici significativi (gli *horrea*, il Foro e il piazzale delle Corporazioni) e quello urbano della città di Ostia alla scala 1:250, più ridotta rispetto al rapporto 1:400 scelto da Bigot per Roma (fig. 4)²⁹.



Il maggiore livello di dettaglio è scelto per offrire una ricostruzione ideale della città antica che passa attraverso la ricomposizione dell'intero tessuto urbano. Tra i monumenti principali, Gismondi introduce un tessuto di edilizia residenziale: interi quartieri disegnati attraverso la ripetizione di figure archetipe generano quello che appare non tanto come una restituzione della città antica ma come un vero e proprio progetto urbano da piano regolatore³⁰. Il tipo abitativo dell'*insula*, scoperto proprio a Ostia, con un'articolazione razionale su più piani e con una destinazione a uso collettivo delle sue parti³¹, viene alternato a quello della *domus* creando un repertorio di forme di base che sembrano riecheggiare la celebre dichiarazione del Gruppo 7, "Roma costruiva in serie"³², a conferma di quella relazione tra passato e presente e tra architettura e archeologia che si è andata delineando negli anni precedenti.

"A Millennial of Progress".

L'Esposizione universale di Chicago, 1933-1934

Nel contesto della ricerca di approvazione a livello internazionale del regime fascista e in linea con la politica culturale di Benito Mussolini, nel 1933 un elemento architettonico originale dell'antica città di Ostia varca i confini nazionali per raggiungere terre oltreoceano. L'occasione è offerta dalla trasvolata atlantica guidata dal ministro dell'Aeronautica, Italo Balbo, che da Roma, con tappe intermedie, giunge a Chicago il 15 luglio 1933 per tracciare un "ponte ideale"³³ tra la più antica e la più recente delle città del mondo³⁴. Per celebrare e ricordare l'impresa, in occasione dell'Esposizione universale che si sarebbe protratta eccezionalmente per due anni³⁵, viene inviato nel 1934 da Ostia un pezzo originale della città: una colonna risalente al I secolo a.C., originariamente eretta nei quartieri costieri come segnale per i naviganti³⁶. Una volta a Chicago, la colonna è disposta nel piazzale antistante il padiglione Italia dell'Esposizione. La folla, accorsa per l'evento, si dispone di



5-6 Lo scoprimento della colonna
(da Spada Potenziani 1934, p. 47)

fronte alla colonna, orientata verso di essa e verso l'edificio retrostante, creando una precisa corrispondenza visiva e concettuale: posizionata su un podio in pietra monolitica, la colonna rappresenta il passato glorioso, mentre il padiglione, ispirato a un "aeroplano"³⁷, incarna il futuro, delineando una linea di continuità storica (figg. 5-6). È come se quella colonna, dopo aver orientato i naviganti, diventasse il riferimento visivo per navigare verso un avvenire che il regime preannuncia glorioso. Il tema generale dell'Esposizione, "A Century of Progress", viene piegato per essere ricondotto alla romanità: il progresso non è più confinato all'ultimo secolo, ma reinterpretato nella continuità di quello che si può definire come "A Millennial of Progress", per dimostrare il percorso ininterrotto di avanzamento che dall'antica Roma arriva sino al XX secolo. Questa storia millenaria viene accolta all'interno di un edificio dichiarato "modernissimo"³⁸, che concretizza quella connessione ideale tracciata dalla trasvolata atlantica di Balbo. Per rispettare il tema del progresso imposto dall'Esposizione, è scelto il progetto di Mario De Renzi e Adalberto Libera³⁹ rispetto ad altri riconosciuti come "classici"⁴⁰. Già autori della facciata della "Mostra della Rivoluzione fascista" del 1932, dove l'allestimento scenografico si sovrapponeva a un edificio preesistente, il loro progetto per il padiglione di Chicago è una costruzione appositamente concepita per rappresentare "il carattere dell'Italia Nuova"⁴¹, realizzata con una leggera ossatura in acciaio per stabilire un ideale dialogo con la "modernissima" architettura americana.

Varcata la soglia, il passaggio dall'interno all'esterno rafforza la continuità simbolica suggerita dalla colonna all'ingresso. Non più immerso in un frammento di città antica, il visitatore viene proiettato in un nuovo racconto, dove calchi e modelli del passato convivono, sullo stesso piano espositivo, con infrastrutture e macchine moderne, invenzioni ingegneristiche e tecnologiche contemporanee (navi, aerei, ponti, ferrovie, macchine agricole, dispositivi bellici e scoperte medico-scientifiche). Il risultato è una narrazione che scioglie la

distinzione tra antico e nuovo, tra archeologia e tecnologia, e propone una visione unitaria del passato come motore per il “progresso dei popoli”, così come recita la retorica ufficiale⁴². Tra calchi e modelli del passato⁴³ figurano due significative ricostruzioni di Ostia realizzate da Gismondi. Una è dedicata all’infrastruttura portuale sviluppata in età imperiale con gli interventi di Claudio prima e di Traiano poi, restituita alla scala 1:250. Emblema della sofisticata ingegneria idraulica e tecnica romana, il modello si avvale dei numerosi studi e ricostruzioni che ne dirigono la riproduzione formale⁴⁴. Nella logica della progressiva riduzione di scala che guida la “rivelazione” di Ostia, si inserisce anche il modello dell’*insula* cosiddetta di Diana, riprodotta a scala 1:50, che traduce in forma tridimensionale le numerose ipotesi ricostruttive maturate attorno a un tipo al centro degli studi e delle teorie di Calza sin dal 1915⁴⁵. Presentato dalla pubblicistica come un edificio abitativo “genuinamente” romano ma al contempo “moderno” e “razionale”⁴⁶, il complesso si distingue per la somiglianza con le forme di alloggio diffuse nell’epoca contemporanea e perciò inteso come archetipo architettonico. La sua restituzione si inserisce in un complesso più ampio che coinvolge edifici e strade limitrofi. La scelta di rappresentare l’*insula* non come costruzione isolata, ma nella sua posizione e relazione con la città, è significativa. L’obiettivo è quello di restituire la relazione tra gli spazi privati e quelli pubblici, tra l’alloggio, i servizi e la città, resa evidente anche dalla scelta di sezionare il retro dell’*insula* per permettere la visione della sua organizzazione interna (figg. 7-8). Come i calchi sono patinati per simulare l’aspetto dell’originale, i modelli sono colorati e trattati superficialmente per evocarne i materiali costruttivi⁴⁷, secondo un tentativo che, non supportato dalle evidenze archeologiche, si configura come ricostruzione di una composizione originale ma ideale, diventando un vero e proprio progetto architettonico capace di elevarsi a riferimento per il progresso e la contemporaneità. Nel salone di ingresso a doppia altezza dell’edificio di De Renzi e Libera, concepito per offrire una visione d’insieme dal piano



7-8 Modello dell'insula ostiense, frames da *Nella luce di Roma*, sonoro, b/n, 1938, min. 11.55, 11.58
 Roma, Archivio Storico Istituto Luce, inv. D044507

9 Interior View of the Italian Pavilion at the Century of Progress International Exposition, Chicago, University of Illinois at Chicago Library, Special Collections and University Archives, inv. W-748-2

terra e dal primo piano, il visitatore è circondato da manifesti, disegni, schemi grafici, fotomontaggi, fotografie e locandine a costituire una narrazione con un valore dichiaratamente pubblicitario⁴⁸. Posizionata al centro del salone, Roma è rappresentata attraverso una serie di gigantografie retroilluminate che, in una sequenza simbolica, conducono lo sguardo dal Colosseo al Campidoglio sino al Foro Mussolini, quest'ultimo inaugurato nel 1932 con un progetto che reinterpreta esplicitamente i modelli dell'antichità. Al fine di creare, anche nella mostra, la continuità tra passato e presente, davanti ai fotomontaggi viene esposto un modello della zona monumentale della città, verosimilmente alla scala 1:250, che non si limita a restituire l'immagine della Roma antica, come nel modello di Bigot, ma quella futura progettata da Mussolini⁴⁹. Accanto alla celebrazione della Città eterna, elevata a emblema della persistenza della romanità nel tempo, le città italiane contemporanee convivono insieme ai principali siti archeologici, tra cui Ostia, Pompei e Villa Adriana, rappresentati attraverso un sistema di fotomontaggi orizzontali di grande formato. Quello dedicato a Ostia si distingue per la costruzione di un vero e proprio paesaggio urbano fatto di piani sovrapposti e linee prospettiche convergenti⁵⁰. Se nei primi anni del secolo il sito archeologico si presentava ancora come una serie di rovine isolate, negli anni trenta gli scavi e le ricostruzioni avevano raggiunto ormai un livello tale da consentire una visione complessiva dell'impianto urbano dell'antico centro⁵¹. Nella parte superiore, infatti, si riconoscono il teatro, il piazzale delle Corporazioni e una veduta dall'alto del decumano massimo, mentre nella parte bassa scorci del tessuto edilizio e commerciale, come i cortili interni di *insulae* e *horrea*. Le strutture rappresentate nella parte bassa sembrano quasi essere le fondamenta della città, con muri e archi su cui si innestano il tessuto viario e i monumenti (fig. 9). La tecnica del fotomontaggio introduce un potente strumento di manipolazione visiva attraverso cui le fotografie dei monumenti antichi vengono ritagliate e riassemblate per costruire

un'immagine della città che risponde a precise strategie percettive⁵². Così come lo spazio urbano, sia della città antica sia di quella contemporanea, non può essere colto in un unico sguardo, ma si svela attraverso un'esperienza progressiva, il fotomontaggio frammenta e ricompone gli elementi architettonici in un racconto dinamico e in una visione tridimensionale complessa. L'immagine così ricostruita offre un'esperienza immersiva astratta al visitatore, che è in grado di esplorare l'antichità da angolazioni molteplici.

Immaginare l'antico.

La "Mostra Augustea della Romanità", 1937-1938

L'immersione del visitatore nell'antichità, affidata a una dimensione astratta nel padiglione italiano dell'Esposizione universale di Chicago, assume una forma concreta nella "Mostra Augustea della Romanità", inaugurata nel 1937, sotto la direzione di Giglioli⁵³, in occasione del bimillenario della nascita di Augusto per celebrare tanto l'imperatore e le sue gesta quanto quelle di Mussolini e del regime fascista⁵⁴. A rafforzare il parallelismo costruito tra l'antico Impero e l'Italia fascista contribuisce anche la decisione di allestire la mostra nel Palazzo delle Esposizioni, in via Nazionale, lo stesso edificio che aveva ospitato la "Mostra della Rivoluzione fascista"⁵⁵, e con la medesima strategia espositiva che punta, sopra ogni altra cosa, a sovrapporsi all'esistente con un nuovo involucro monumentale che funziona come un'insegna propagandistica per diffondere la nuova narrazione politica e culturale⁵⁶. All'interno, il percorso espositivo mira a neutralizzare la distanza storica, presentando la romanità come una realtà ancora viva e operante nel presente. L'allestimento recupera molte delle soluzioni già sperimentate nella "Mostra della Rivoluzione fascista" e nel padiglione italiano a Chicago: fotomontaggi, grafici, fotografie retroilluminate, ricostruzioni architettoniche, iscrizioni emblematiche sulle pareti che, insieme all'impiego di materiali moderni, contribuiscono a costruire un linguaggio diretto e accessibile a tutti. Gli oggetti antichi non vengono

solo esposti, ma ricontestualizzati, resi tangibili e integrati in un sistema visivo fatto di testi, diagrammi e mappe. Emblematica, da questo punto di vista, è l'inclusione di un percorso tattile pensato per i non vedenti, che grazie alla natura riproduttiva dei calchi potevano toccare e "vedere" l'antico con le mani, partecipando anch'essi a quell'immersività che la mostra intendeva offrire⁵⁷.

Pur avvalendosi dell'esperienza maturata nelle precedenti esposizioni archeologiche, nel 1937 Giglioli introduce una novità sostanziale ampliando il tema della mostra che, oltre ad arte, scultura e architettura, considera ormai anche l'organizzazione politica, militare e religiosa fino a tutti gli aspetti della vita pubblica e privata dell'antichità. La mostra viene così organizzata per temi, che sostituiscono la suddivisione per aree geografiche. Tra calchi, fotografie e mappe trovano posto numerosi modelli di Ostia, quelli commissionati sin dal 1932 e destinati all'Archivio e Centro Studi sul Mondo Romano e quelli già esposti nel padiglione di Chicago, che assumono un ruolo centrale all'interno del percorso espositivo. Organizzati in sezioni tematiche coerenti⁵⁸, i modelli sono riuniti per tipologia e presentati all'interno della sala secondo una scala uniforme, così da garantire un sistema di confronti immediati, proporzionati e leggibili. La scala diventa così non solo criterio ordinatore, ma vero e proprio strumento didattico che consente di misurare gli spazi dell'antichità a testimonianza della rilevanza attribuita alla città antica come prototipo ideale della romanità da rivendicare e proiettare nel futuro.

Sono però le ricostruzioni in scala 1:1 a rispondere all'intento esplicito di Mussolini di offrire ai visitatori un vero e proprio "bagno nella romanità"⁵⁹. Se la nave romana alla "Mostra Archeologica" del 1911 aveva inaugurato questa tendenza, l'evento del 1937, con la riproduzione di una bottega e di una casa augustea, porta questo approccio a un nuovo livello ricreando un vero e proprio frammento di vita quotidiana dell'antica Roma. Nel cortile adiacente al Palazzo delle Esposizioni viene ricostruito un pezzo di città progettato da

Gismondi. Ispirata a una *domus* pompeiana, la casa combina caratteristiche emblematiche dell'edilizia privata imperiale di Ostia⁶⁰, Ercolano e Roma producendo una particolare forma di opera che non è più la copia di un edificio esistente ma un *pastiche* declinato nei termini di un tipo ideale⁶¹. Le proporzioni planimetriche vengono adattate allo spazio a disposizione e l'accesso laterale al cortile è sfruttato per dare al visitatore l'impressione di trovarsi all'incrocio tra due strade pavimentate, davanti all'angolo della casa augustea e alla facciata di un altro edificio di abitazione, dotato di portico e balcone, in una vera e propria scena di vita urbana⁶². L'ambientazione è rafforzata dalla ricostruzione della bottega, interamente arredata e posizionata, come l'esempio ostiense, all'angolo, con doppio affaccio, a conferma di quell'indicazione già presente nel modello dell'*insula* alla scala 1:50 di un edificio residenziale che non è isolato ma immerso in un tessuto. Il modello di *domus* dell'allestimento sembra affermarsi come un vero e proprio tipo ideale, da applicare nell'avvenire dell'architettura quando Gismondi sembra utilizzarlo per la concezione del museo di Ostia, trasformando un allestimento temporaneo in un dispositivo permanente che è un progetto a tutti gli effetti inteso quale "bagno nella romanità" e proiezione verso il futuro⁶³. A differenza dei calchi, modificati per essere resi antichi, nella mostra si realizza un progetto del tutto nuovo, un pezzo di città restituito in scala 1:1 che, pur fondandosi su uno studio e una conoscenza approfondita del contesto storico, si configura come interpretazione libera, analoga a quella alla base dei modelli urbani di Ostia e Roma. Il visitatore non è più spettatore esterno, ma entra, cammina, tocca gli oggetti, che sono sì copie, ma concepite per essere aperte, utilizzate, esplorate. L'allestimento non si limita a riprodurre spazi e strutture, bensì include apparati decorativi, oggetti d'uso quotidiano e persino una simulazione della vita stessa. Nel video *Nella luce di Roma*, realizzato dall'Istituto Luce in occasione della mostra, la telecamera adotta il punto di vista di un visitatore che, muovendosi tra gli spazi interni completamente arredati



10 La casa augustea, frame da *Nella luce di Roma*, sonoro, b/n, 1938, min. 15.37, Roma, Archivio Storico Istituto Luce, inv. D044507

della casa, scorge, tra giochi di luci e ombre, animali, tende mosse dal vento, oggetti domestici e persino figure vestite in abiti d'epoca, in una rappresentazione onirica di un'antichità che, sebbene scomparsa, vuole essere ancora attiva nella contemporaneità (fig. 10)⁶⁴.

Ostia come duemila anni fa.

L'Esposizione universale di Roma, 1942

La casa ricostruita all'interno della "Mostra Augustea" dimostra, attraverso un modello in scala 1:1, la possibile vita degli abitanti dell'ideale civiltà romana. L'immersione della contemporaneità in un passato che si vuole far diventare presente e futuro è proprio quanto si stava proponendo all'interno del sito archeologico di Ostia, dove la ricostruzione della *cavea* del teatro consente agli spettatori di compiere un "bagno nella romanità" per rivivere l'esperienza di un evento teatrale antico⁶⁵. È sulla scorta di questo nuovo "bagno" che la successiva mostra nella quale Ostia diventa assoluta protagonista è l'Esposizione universale del 1942, organizzata nella città stessa⁶⁶. L'avvio nel 1938 degli sterri condotti da Calza segue un programma chiaro: l'eliminazione delle stratificazioni dei secoli per riportare in luce la fase



11 Buffet allestito nel *Thermopolium* in via di Diana, 1938, Ostia, Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica, Fondo Raissa Calza, senza inventario

12 Tavola apparecchiata negli *Horrea Epagathiana*, 1938, Ostia, Archivio Fotografico del Parco Archeologico di Ostia Antica, Fondo Raissa Calza, senza inventario



imperiale della città, l'unica ormai legittimata e riconosciuta come “moderna”⁶⁷. Ma il progetto va ben oltre lo scavo e il consolidamento dei resti: l'obiettivo è quello di far “rivivere e respirare” l'antica città in ogni sua dimensione⁶⁸. A Ostia si progetta di rialzare colonne, archi e interi prospetti, come quello del teatro, di ricostruire “alcune case” e rimettere in funzione “tutte le botteghe” del piazzale delle Corporazioni⁶⁹, realizzare giardini “alla romana” nelle *insulae*, ripiantare la vegetazione lungo le strade e persino riattivare il sistema delle fontane, facendo tornare a scorrere l'acqua in tutta la città, come si legge nei documenti di preparazione per la mostra⁷⁰. L'obiettivo è ricreare non solo la forma, ma anche l'atmosfera della città, per farla tornare a vivere come scena attiva, percorribile, abitabile, persino in grado di ospitare gesti e rituali della vita quotidiana nei suoi spazi. In questo progetto di restituzione della vita antica, è emblematico il ricorso a veri e propri eventi conviviali organizzati tra le rovine – pranzi e cene all'interno di *insulae* e *thermopolia* – che trasformano gli spazi archeologici in un luogo di esperienza viva (figg. 11-12). Ostia diventa così essa stessa museo, dove non sono più necessari calchi e modelli, teche o piedistalli, fotografie e didascalie; le vie diventano i corridoi, le sale sono le piazze e le architetture le stesse installazioni, annullando i confini tra l'antico e il nuovo e ogni senso di distanza nel tempo e nello spazio. Andando oltre l'idea di ricostruire la storia del passato, l'obiettivo è quello di rendere tangibile “l'immagine ideale” di Ostia, sino ad allora soltanto “sognata dagli architetti moderni”⁷¹ per una sua reinterpretazione nell'architettura e nella città del futuro⁷².

L'articolo è frutto di ricerche condotte nel quadro del progetto OsTIUM, finanziato dall'ARC (Actions de Recherche Concertées) dell'UCLouvain sotto la supervisione di Beatrice Lampariello.

1 Per una ricostruzione della storia degli scavi ostiensi, si veda Calza 1953, pp. 27-53; per un contributo più recente, si veda *Ostia: port et porte de la Rome antique* 2001, pp. 41-65.

2 Calza 1938, p. 3.

3 Per un resoconto delle pubblicazioni relative a Ostia, nonché sull'impatto nella pubblicistica dedicata all'architettura, si veda Saviano 2025.

4 Tra le cinque trattate, l'Esposizione universale di Roma, programmata nel 1942, non si svolse a causa dello scoppio della Seconda guerra mondiale.

5 Per un approfondimento, si veda Giardina, Vauchez 2016, pp. 212-296.

6 La cerimonia di inaugurazione della mostra ha luogo l'8 aprile 1911. Lanciani, nominato presidente della sezione Archeologia, è già una figura di spicco della topografia romana di fine Ottocento, mentre il segretario generale, Giulio Quirino Giglioli, rappresenta la nuova generazione di archeologi legata alle politiche culturali del giovane Stato. Per approfondimenti sulla mostra, si vedano, tra gli altri, Manciola 1983a; 1983b; Pisani Sartorio 1983; Palombi 2009; Arthurs 2012, pp. 94-97; Liberati Silverio 2014.

7 Il programma degli eventi previsti per il cinquantenario dell'Unità d'Italia comprende numerose iniziative a Roma, Torino e Firenze. Le esposizioni sono articolate secondo una divisione tematica. A Torino, le mostre dedicate all'industria e all'economia; a Firenze, l'attenzione è rivolta al turismo; mentre a Roma, le manifestazioni sono dedicate alla cultura, all'arte, all'archeologia e alla storia. Per una panoramica dettagliata delle celebrazioni del 1911 a Roma, si vedano *Roma. Rassegna illustrata della Esposizione 1910-1911*; Lancellotti 1931.

8 Lanciani 1911, p. 9.

9 Il Museo Nazionale Romano è istituito con decreto del 7 febbraio 1889, n. 5958, come museo delle antichità urbane, affidato alla direzione dell'archeologo Roberto Paribeni. Per la catalogazione dettagliata delle opere esposte, corredata da una ricostruzione storico-archeologica, si veda Paribeni 1920.

10 *Un vernissage archeologico alle Terme* 1911, p. 1.

11 "Liberate così le Terme all'esterno, sgombrate dalle montagne di legname e di carbone, e dalle osterie e dalle stalle che ne deturpavano l'interno, il monumento insigne riappare in tutta la sua stupefacente maestà: ond'è che può dirsi senz'ombra di esagerazione che l'Esposizione Archeologica del 1911 sarà altrettanto interessante per il *contenente* come per il *contenuto*": Calza 1911, p. 34. Il complesso, dichiarato di pubblica utilità con la legge 30 giugno 1909, n. 407, viene acquisito dallo Stato, espropriato, liberato e restaurato per ospitare l'esposizione. A tal proposito, si veda Manciola 1983b.

12 La mostra è articolata in 21 sezioni, di cui le prime tre costituiscono una parte introduttiva: nella prima sala (*Roma Aeterna*) sono esposti i monumenti del

culto di Roma, con le personificazioni di città e divinità; nella seconda (*Imperium Romanum*) si trovano segnavia e colonne provenienti da terre lontane; nella terza e ultima sala (*Divino Augusto*) sono presentate le memorie di Augusto. Si veda sull'argomento Manciola 1983a. Per un elenco completo delle opere esposte, si vedano *Roma. Rassegna illustrata della Esposizione 1910-1911; Esposizione internazionale di Roma 1911*.

13 L'aula ottagonale è situata all'estremità sinistra del complesso su via Cernaia, con accesso indipendente dalla mostra. La stessa sala, nel 1929, sarà scelta per ospitare il Planetario di Roma. Sul modello di Bigot si veda, tra gli altri, Royo 2006.

14 “[...] quel magnifico sommario della grandezza di Roma imperiale che è l'Esposizione Archeologica”: Pettinato 1911, p. 410.

15 La mancanza di un percorso guidato è sottolineata anche nella stessa rivista pubblicata dal comitato organizzatore dell'esposizione, *Roma. Rassegna illustrata della Esposizione 1910-1911*, p. 14. Cit. in Arthurs 2012, p. 97.

16 Nella *Planimetria generale delle Esposizioni* in *Le Esposizioni del 1911* 1911, p. 41, la nave si colloca al n. 47 (Bacino e Nave Romana).

17 Tra i reperti originali ostiensi presso il Museo Nazionale Romano spicca l'*Ara di Ostia* (Paribeni 1920, tav. 38).

18 La direzione delineata da Vaglieri è quella della cautela verso gli interventi ricostruttivi, ridotti al minimo, indicando un orientamento chiaro per l'archeologia a Ostia: quella dello “scavo dell'attenzione” (Olivanti 2014, p. 38). Nell'opera di Vaglieri è anche da riconoscere la volontà di ripristinare la continuità urbana, ricongiungendo “i singoli gruppi di rovine” (Vaglieri 1912, p. 532).

19 Sul mutamento dello statuto dell'opera d'arte in relazione alla possibilità di riprodurla tecnicamente, si veda Benjamin 1936.

20 Dopo la chiusura della “Mostra Archeologica” la grande quantità di copie, calchi, modelli, disegni e fotografie che erano stati raccolti diventano proprietà dello Stato e vengono conservati nei depositi del Museo delle Terme. Sarà poi lo stesso Giglioli, in qualità di rettore incaricato delle Belle Arti a ottenere, con l'appoggio di Mussolini, il trasferimento di tutte le opere al Governatorato di Roma. Si veda Giglioli 1929, pp. 7-15.

21 Dopo essere stato, nel 1911, giovane segretario generale della sezione Archeologia della “Mostra Archeologica”, Giglioli assume ora la direzione dell'istituto, consolidando il proprio ruolo di protagonista della politica culturale del regime. Il museo, approvato con deliberazione governatoriale del 21 agosto 1926, è inaugurato ufficialmente il 21 aprile 1927. Per approfondimenti sul museo si vedano, tra gli altri, Giglioli 1928; Liberati Silverio 1983b; Giuseppini 2007; Arthurs 2012, pp. 97-101.

22 Cit. in Liberati Silverio 1983b, p. 65. Parlando del nuovo museo, Giglioli aggiunge: “iniziativa, che sarebbe stata forse troppo superba per l'umile Italia di un tempo; ma che è ben rispondente al nuovo ardore della Nazione, che vuole studiare il suo grande passato per fortificare il suo animo e trarne incitamento ed auspicio per un avvenire di gloria” (Giglioli 1927, p. 8).

- 23 Il museo è inizialmente collocato nei locali dell'ex convento di Sant'Ambrogio al Ghetto, solo nel 1929 è trasferito nel palazzo a piazza Bocca della Verità dove rimarrà fino al 1950. Giglioli 1929, pp. 11-12.
- 24 Per un approfondimento sulla storia dell'edificio, si veda Cialoni 2011.
- 25 Giglioli parlando dei calchi afferma: "La Mostra è quindi tutta costruita di riproduzioni; il che, mentre dà l'opportuna omogeneità del materiale [...] non presenta alcun inconveniente estetico perché la tecnica delle riproduzioni ha raggiunto una grandissima perfezione. Più di un direttore di museo mi ha confessato che, vedendo incassato un calco per la spedizione, aveva sentito il bisogno di toccarlo, per timore che non esso ma l'originale stesse per partire" (Giglioli 1937, pp. 14-15). I documenti d'archivio rivelano l'intento preciso di uniformare ogni aspetto della produzione. I calchi, su richiesta diretta della direzione del museo, seguono tecniche e materiali standardizzati, spesso affidati alle stesse maestranze, per assicurare un'esecuzione omogenea. Su questo tema, si veda anche Prisco 2013, pp. 237-242.
- 26 Già Lanciani aveva visto nella "Mostra Archeologica" il primo passo verso la creazione di "un luogo di ritrovo per gli studiosi di antichità romane". In questa direzione si muove l'inaugurazione, nel 1929, dell'Archivio e del Centro Studi sul Mondo Romano: "il museo deve essere Museo ed Archivio" scrive Giglioli, "Museo in quanto il documento è esposto al pubblico, Archivio in quanto è conservato nella collezione e a disposizione degli studiosi" (Giglioli 1929, p. 14).
- 27 L'idea della mostra è formulata da Giglioli e da Carlo Galassi Paluzzi, fondatore dell'Istituto di Studi Romani (1925), e approvata da Mussolini nel giugno del 1932. Per un resoconto dettagliato del progetto scientifico che dal Museo dell'Impero arriva sino alla "Mostra Augustea della Romanità", si vedano Prisco 2013; Liberati Silverio 2014; Germanò 2016.
- 28 Questa operazione culturale e ideologica si concretizza nell'intensa attività di diffusione di Calza, nel tentativo anche di collegare la "resurrezione" di Ostia con il messaggio politico del regime. Tra le pubblicazioni più significative, Calza 1922; 1929.
- 29 Sul modello di Ostia, si veda Pellegrino 2007. Si ricorda, inoltre, che Gismondi avvia anche la realizzazione del modello di Roma imperiale, riferito al IV secolo d.C. Per la letteratura relativa a quest'ultimo, si rimanda, tra gli altri, a Pisani Sartorio 2006.
- 30 "La ricostruzione della maggior parte dei monumenti e di molte parti della città in base a tali dati può dirsi abbastanza sicura. Per gli altri monumenti e le altre parti dove le nostre conoscenze sono più scarse, hanno supplito i confronti con altri monumenti, ma, nella trattazione a larghe masse senza particolari, tali parti sono state tenute distinte", in *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, p. 726.
- 31 Calza 1915.
- 32 Gruppo 7 1926, p. 853. Su questo tema, si veda anche Plahte Tschudi 2012.
- 33 Spada Potenziani 1934, p. 47.
- 34 Nel luglio del 1933, in occasione del decennale della presa del potere fascista, Balbo guida una formazione di 24 idrovolanti da Orbetello a Chicago, con

tappe ad Amsterdam, Londonderry, Reykjavik, Cartwright, Shediac e Montréal. L'impresa è documentata in *Official Book* 1933.

35 Per approfondimenti sull'Esposizione universale di Chicago, si veda il catalogo ufficiale: *A Century of Progress* 1934. Sulla partecipazione italiana all'evento, si rimanda a Masina 2016.

36 L'evento viene riportato dalla stampa nazionale e internazionale, tra cui *Thousands Hear* 1934; *Statera* 1934. Successivamente intitolata a Balbo, la colonna è collocata ancora oggi a Chicago, in un parco sulle sponde del lago Michigan.

37 “Il grande pubblico americano lo chiamò [il padiglione] l'aeroplano e lo ammirò incondizionatamente, come il più bello dell'Esposizione (*the best of the fair*)”. Spada Potenziani 1934, p. 16.

38 *Ibidem*.

39 Tra i progettisti coinvolti figura anche l'architetto Antonio Valente, autore del Sacrario dei Martiri fascisti per la “Mostra della Rivoluzione fascista”. L'esecuzione del padiglione è invece affidata all'architetto di Chicago Alessandro Capraro (Spada Potenziani, p. 14).

40 Tra i partecipanti alla gara, il progetto presentato da Mario Paniconi e Giulio Pediconi è descritto “con caratteri schiettamente italiani e romani”. *Concorso per il padiglione italiano* 1933, p. 160.

41 Spada Potenziani 1934, p. 14.

42 Ivi, p. 17.

43 Le copie e le ricostruzioni sono commissionate dal Consiglio Nazionale delle Ricerche.

44 Per la ricostruzione del porto, Gismondi si inserisce in una lunga tradizione di studi e restituzioni grafiche sviluppatasi fin dal XVI secolo. Tra le più significative, si segnalano quelle di Ignazio Danti (1582), Luigi Canina (1830), Pierre-Joseph Garrez (1835) e Rodolfo Lanciani (1868). Gismondi realizza una nuova planimetria del complesso portuale nel 1933, pubblicata da Giuseppe Lugli nel 1935 (Lugli, Filibeck 1935), che costituisce la base diretta per il modello. Per un approfondimento, si può consultare Verduchi 2007.

45 Calza 1915; 1923; 1929a. Le ricostruzioni grafiche dell'*insula* si devono a Gismondi e ad altri collaboratori di Calza, tra cui gli architetti Frederick O. Lawrence e Rowland S. Pierce (borsisti alla British School of Rome).

46 Sull'interpretazione dell'*insula* in chiave contemporanea, si vedano Piacentini 1928; Pagano 1931.

47 I muri presentano incisioni che imitano la tessitura dei mattoni, mentre elementi decorativi come architravi, lesene e colonne sono colorati in rosso. Tale scelta riflette gli studi sulle *insulae* di Calza, secondo cui le facciate in laterizio non erano intonacate ma solo segnate da scialbi colorati sugli elementi decorativi: Calza 1923, pp. 10-12.

48 Dalle fotografie storiche si percepisce l'immensità della sala, illuminata dall'alto e interamente avvolta da una pittura murale e da gigantografie fotografiche

retroilluminate di forte impatto. La disposizione delle sedute, tutte orientate verso i pannelli, guida la fruizione dello spazio in senso cinematografico, mentre al centro il modello di una nave sembra riprodurre in piccolo le linee curve della sala (Spada Potenziani 1934, p. 23).

49 Ivi, pp. 23, 49.

50 “In un reparto adiacente eccoci alle opere di pace: [...] il modello di un gruppo di case romane di Ostia antica che a primo impatto si direbbero moderne”: Rossi 1933.

51 Per un resoconto dettagliato degli scavi e dei restauri a Ostia sotto la direzione di Calza, si veda Rinaldi 2012, pp. 53-80.

52 Su questa questione, si veda Stierli 2018, pp. 1-31, 116-125, e in particolare, il ruolo del fotomontaggio come strumento di costruzione percettiva dello spazio urbano.

53 Giglioli, coadiuvato da un ristretto comitato di tecnici, è nominato direttore generale della mostra da Mussolini, che ne assume la presidenza. La mostra è inaugurata il 23 settembre 1937 e termina l'anno successivo. Tra i collaboratori più significativi figurano anche Calza e Gismondi. La bibliografia sul tema è molto vasta: si vedano, tra gli altri, Liberati Silverio 1983a; Scriba 1995; Arthurs 2012, pp. 102-124.

54 A sottolineare questo progetto di continuità ideologica, l'allestimento accosta, lungo tutto il percorso espositivo, celebri frasi di Mussolini a brani degli autori dell'antichità, stabilendo un parallelismo diretto tra il linguaggio del duce e quello dei grandi protagonisti della romanità. “Italiani, fate che le glorie del passato siano superate dalle glorie dell'avvenire”; “dobbiamo vivere non come parassiti della loro grandezza e della loro gloria, e non rivolti al passato, ma con la faccia tesa verso l'avvenire”: queste sono alcune delle frasi di Mussolini nella sala dell'Impero (sala XXVI). *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo 1937*, pp. 6, 23, 443.

55 Le due mostre sono concepite come esposizioni complementari: la “Mostra Augustea” celebra l'Impero romano come culmine della civiltà antica, mentre la “Mostra della Rivoluzione fascista” interpreta il fascismo come motore della sua rinascita (Arthurs 2012, p. 101).

56 La facciata della “Mostra Augustea”, progettata dall'architetto Alfredo Scalpelli, è concepita come la versione stilizzata di un arco trionfale romano, con austere colonne di marmo sormontate da statue classiche e citazioni di autori romani. *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo 1937*, pp. 3-5.

57 Padovini 1938, cit. da Arthurs 2012, p. 103.

58 Per la presenza diffusa dei modelli e dei riferimenti a Ostia nelle varie sezioni espositive, si vedano le seguenti voci di *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo 1937*: Mura di città, pp. 29-30; Impianti igienici, p. 453; Teatri, anfiteatri e circhi, pp. 462, 469; Palazzi imperiali, case di abitazione intensiva, vie monumentali, pp. 555-558; Mercati e magazzini, pp. 603-604, 607-608; I porti dell'Impero, pp. 615-618; Industria e artigianato, pp. 644-645.

59 Cit. da Arthurs 2012, p. 92. Si tratta di un volantino redatto in occasione della “Mostra Augustea della Romanità”.

- 60 “[...] la cui ricostruzione [della casa], sia nella pianta, sia nella struttura architettonica, sia nella decorazione, si sono prese come modello case d'età augustea”; “Rientrando nel peristilio, accanto alla cucina è la latrina, nella quale è un'edicoletta della Fortuna (copia di una edicoletta della latrina della Caserma dei Vigili a Ostia)”, in *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo* 1937, pp. 157-158.
- 61 In un progetto iniziale si era pensato di ricostruire una copia conforme di una *domus* pompeiana. La definizione “ideal tipo” è di Catenacci 2002, p. 132.
- 62 I. Gismondi, *Casa pompeiana*, planimetria, scala 1:50, 1937, inchiostro su lucido con campiture a matita nera, 45 x 77 cm, Roma, Archivio Storico di Palazzo Altemps, Fondo Gismondi, inv. 1930.
- 63 I disegni di progetto (1935-1937) sono conservati presso l'Archivio Disegni del Parco Archeologico di Ostia Antica, invv. 1360, 1375, 1377.
- 64 *Nella luce di Roma*, Archivio storico dell'Istituto Luce, inv. D044507, sonoro, b/n, 1938.
- 65 Sull'argomento si veda, tra gli altri, Shepherd 2005.
- 66 Si veda, sul tema, Santa Maria Scrinari 1987.
- 67 Bottai 1937, p. 20.
- 68 Ogetti 1940.
- 69 Emblematiche sono le parole di Ugo Ogetti, il quale descrivendo il cantiere a Ostia dice che sembra quasi si stia “costruendo una città e non scavandola e liberandola”: *ibidem*.
- 70 *Convenzione fra il Ministero della Educazione Nazionale e l'Ente Autonomo “Esposizione universale di Roma” per il completamento degli scavi di Ostia Antica e loro sistemazione*, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ente Autonomo Esposizione universale di Roma-Eur, b. 139.
- 71 Calza 1938, p. 3.
- 72 Sul ruolo dell'architettura ostiense come riferimento per l'architettura moderna e contemporanea, si vedano Kockel 2005; Marcucci 2007; Benedetti 2023.

Bibliografia

- J. Arthurs, *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca 2012.
- S. Benedetti (a cura di), *Forme dell'abitare a Roma. Echi dell'antico nell'architettura del primo Novecento*, Gangemi, Roma 2023.
- W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in "Zeitschrift für Sozialforschung", Paris 1936 (prima ed. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966).
- G. Bottai, *L'Italia di Augusto e l'Italia di oggi*, Istituto di Studi Romani, Roma 1937.
- A. Calza, *Roma. L'Esposizione Archeologica e le Terme di Diocleziano*, in *Le Esposizioni del 1911* 1911, pp. 34-38.
- G. Calza, *La preminenza dell'insula nell'edilizia romana*, in "Monumenti Antichi dei Lincei", II, 23, 1915, pp. 541-608.
- G. Calza, *L'importanza storico-archeologica della resurrezione di Ostia*, in "Atene e Roma", ottobre-dicembre 1922, pp. 229-239.
- G. Calza, *Le origini latine dell'abitazione moderna*, in "Architettura e arti decorative", 3, 1923, pp. 3-18, 49-63.
- G. Calza, *La casa romana*, in "Capitolium", 5, 1929a, pp. 521-531.
- G. Calza, *Per il restauro del Teatro di Ostia*, in "Cronache di Belle Arti", 9, 1929b, pp. 232-235.
- G. Calza, *La rivelazione di Ostia. Dai portici, dalle piazze, dai balconi rimessi in luce dai nuovi scavi sorge l'immagine della città ideale sognata dagli architetti moderni*, in "Corriere della Sera", 11 ottobre 1938, p. 3.
- G. Calza, *Scavi di Ostia, Topografia generale*, I, La libreria dello Stato, Roma 1953.
- M. Catenacci, *Immaginario archeologico, propaganda e identità di regimi: la Mostra Augustea della Romanità e il Museo della Civiltà Romana*, in "Storia e critica delle arti", 3, 2002, pp. 121-141.
- A Century of Progress – International Exposition Chicago, *Official Guide Book of the World's Fair of 1934*, Cuneo Press, Chicago 1934.
- D. Cialoni, *Il mercato centrale ai Cerchi e la stazione al Circo Massimo. Ipotesi d'uso di una zona archeologica nei primi anni di Roma capitale*, in "Bollettino della Unione Storia ed Arte", 16, 2011, pp. 55-71.
- Concorso per il padiglione italiano all'Esposizione Mondiale di Chicago*, in "L'Architettura Italiana", 7, 1933, pp. 160-161.
- Esposizione internazionale di Roma 1911. Catalogo della Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano*, a cura di G.Q. Giglioli, Istituto Italiano d'arti grafiche, Bergamo 1911.
- Le Esposizioni del 1911. Torino, Roma, Firenze*, Treves, Milano 1911.
- D. Germanò, *1927-1929. Dal Museo dell'Impero Romano alla Mostra Augustea della Romanità*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", nuova serie, 30, 2016, pp. 153-164.
- A. Giardina, A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Roma-Bari 2016.

- G.Q. Giglioli, *Il Museo dell'Impero Romano*, in "Capitolium", III, 1, 1927, pp. 8-14.
- G.Q. Giglioli, *Origine e sviluppo del Museo dell'Impero Romano*, in "Capitolium", IV, 6, 1928, pp. 303-312.
- G.Q. Giglioli, *Museo dell'Impero Romano. Catalogo*, Stabilimento Tipografico R. Garroni, Roma 1929.
- G.Q. Giglioli, *Presentazione*, in *Mostra Augustea della Romanità 1937*, pp. 11-22.
- S. Giuseppini, *Roma 1926-1928: Istituzione del Museo dell'Impero Romano*, in "Studi Romani. Rivista trimestrale dell'Istituto Nazionale di Studi Romani", LV, 1-2, gennaio-giugno 2007, pp. 214-236.
- Gruppo 7, *Architettura*, in "Rassegna italiana", novembre 1926, pp. 849-854.
- V. Kockel, *Il palazzo per tutti. La scoperta ad Ostia dell'antica casa di affitto e la sua influenza sull'architettura della Roma fascista*, in "Confronto", 5, 2005, pp. 54-61.
- A. Lancellotti, *Le mostre romane del cinquantenario*, Fratelli Palombi, Roma 1931.
- R. Lanciani, *Introduzione*, in *Esposizione internazionale di Roma 1911* 1911, pp. 5-11.
- A.M. Liberati Silverio, *La mostra Augustea della Romanità*, in G. Pisani Sartorio, D. Manciola (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983a, pp. 77-90.
- A.M. Liberati Silverio, *Il Museo dell'Impero Romano, 1927-1929*, in G. Pisani Sartorio, D. Manciola (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983b, pp. 65-73.
- A.M. Liberati Silverio, *La mostra Archeologica del 1911 alle Terme di Diocleziano*, in *Orme di Roma. Tra Italia e Romania all'insegna di Roma antica*, "Bollettino di Numismatica - Studi e Ricerche", n. 2, Arbor Sapientiae, Roma 2014, pp. 80-96.
- G. Lugli, G. Filibeck, *Il porto di Roma imperiale e l'Agro Portuense*, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1935.
- D. Manciola, *La Mostra archeologica*, in G. Pisani Sartorio, D. Manciola (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983a, pp. 52-61.
- D. Manciola, *Le Terme di Diocleziano*, in G. Pisani Sartorio, D. Manciola (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983b, pp. 33-42.
- L. Marcucci, *L'antichità come progetto: dagli scavi di Ostia alla città moderna*, in F. Filippi, *Ricostruire l'antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, Quasar, Roma 2007, pp. 281-302.
- L. Masina, *Vedere l'Italia nelle esposizioni universali del XX secolo: 1900-1958*, EDUCatt, Milano 2016, pp. 248-290.
- Mostra Augustea della Romanità*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 23 settembre 1937 - 23 settembre 1938), Colombo, Roma 1937.
- Official Book of the Flight of Gen. Italo Balbo and His Italian Air Armada to a Century of Progress*, Cuneo Press, Chicago 1933.
- U. Ojetti, *Ostia duemila anni fa e Ostia nel 1942*, in "Corriere della Sera", 2 gennaio 1940, p. 3.

- P. Olivanti, *“Con abnegazione, amore e intelligenza”*. Dante Vaglieri ad Ostia (1908-1913), in “Bollettino di Archeologia online”, V, 2014, pp. 35-46.
- Ostia: *port et porte de la Rome antique*, catalogo della mostra (Ginevra, Musée Rath, 23 febbraio – 22 luglio 2001), a cura di J.P. Descoedres, Georg, Genève 2001.
- M. Padovini, *I ciechi erano venuti a vedere la Mostra Augustea*, in “Il Tevere”, 20 giugno 1938, p. 2.
- G. Pagano, *Architettura moderna di venti secoli fa*, in “Casabella”, 47, novembre 1931, pp. 16-19.
- D. Palombi, *Rome 1911. L'Exposition archéologique du cinquantenaire de l'Unité italienne*, in “Anabases”, n. 9, 2009, pp. 71-100.
- R. Paribeni, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, III, E. Cuggiani Editore, Roma 1920.
- A. Pellegrino, *Il Plastico di Ostia antica*, in F. Filippi, *Ricostruire l'antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l'archeologia (1887-1974)*, Quasar, Roma 2007, pp. 275-276.
- C. Pettinato, *Una mostra imperialista*, in *Le Esposizioni del 1911* 1911, pp. 410-411.
- M. Piacentini, *Prima internazionale architettonica*, in “Architettura e arti decorative”, 12, 1928, pp. 544-562.
- G. Pisani Sartorio, *Dalla mostra al museo*, in G. Pisani Sartorio, D. Manciola (a cura di), *Roma Capitale 1890-1911. Dalla Mostra archeologica del 1911 al Museo della civiltà romana*, Marsilio, Venezia 1983, pp. 11-16.
- G. Pisani Sartorio, *Il plastico di Italo Gismondi*, in C. Pavia, *Roma antica com'era: Storia e tecnica costruttiva del grande plastico dell'Urbe nel Museo della Civiltà Romana*, Gangemi, Roma 2006, pp. 208-218.
- V. Plahte Tschudi, *Plaster Empires: Italo Gismondi's Model of Rome*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, 71, 3, settembre 2012, pp. 386-403.
- G. Prisco, *Fascismo di gesso. Dietro le quinte della Mostra Augustea della Romanità*, in M.I. Catalano (a cura di), *Snodi di critica. Musei, mostre, restauri e diagnostica artistica in Italia 1930-1940*, Gangemi, Roma 2013, pp. 225-259.
- G. Prisco, *Allestitimenti museali, mostre e aura dei materiali tra le due guerre nel pensiero di Amedeo Maiuri*, in “Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage”, 14, 2016, pp. 531-574.
- E. Rinaldi, *Restauro e conservazione a Ostia nella prima metà del Novecento*, tesi di dottorato, XXIV ciclo in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, relatore prof. E. Pallottino, Università degli Studi Roma Tre, Roma 2012.
- Roma. Rassegna illustrata della Esposizione del 1911. Ufficiale per gli Atti del Comitato esecutivo*, Tipografia Nazionale di G. Bertero & C., Roma 1910-1911.
- C. Rossi, *La partecipazione scientifica dell'Italia all'Esposizione internazionale di Chicago*, in “Corriere della Sera”, 21 marzo 1933, p. 5.
- M. Royo, *Rome et l'architecte : conception et esthétique du plan-relief de Paul Bigot*, Presses universitaires de Caen, Caen 2006.
- V. Santa Maria Scrinari, *Gli scavi di Ostia e l'E42*, in *Utopia e scenario del regime, II. Urbanistica, Architettura, arte e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Archivio

centrale dello Stato, 9 aprile – 10 maggio 1987), a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Luz, Marsilio, Venezia 1987, pp. 179-188.

A. Saviano, *Ostia Ri-Vista*, in *Beyond the Gaze. Interpreting and Understanding the City*, atti del X convegno (Ferrara, Università degli Studi, Dipartimento di Architettura, 13-16 settembre 2023), AISU International, Torino 2025, pp. 569-581.

F. Scriba, *Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Lang, Frankfurt am Main-Berlin 1995.

E.J. Shepherd, “*L’evocazione rapida di un sogno*”: *prime esperienze di teatro all’aperto a Ostia antica*, in “Acta Photographica”, 2-3, 2005, pp. 133-169.

L. Spada Potenziani, *L’Italia all’Esposizione Mondiale di Chicago, maggio-novembre 1933 / maggio-novembre 1934*, G. Menaglia Editore, Roma 1934.

V. Statera, *La colonna romana dono del Duce sarà prossimamente inaugurata a Chicago*, in “La Stampa”, 28-29 giugno 1934, p. 1.

M. Stierli, *Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, Yale University Press, New Haven 2018.

Thousands Hear Balbo’s Broadcast and Attend Dedication of Column on Italian Day at Fair, in “Chicago Tribune”, 16 luglio 1934, p. 28.

D. Vaglieri, *Gli scavi recenti a Ostia*, in “Nuova Antologia”, CLXI, 980, 1912, pp. 529-546.

P.A. Verduchi, *Porto*, in F. Filippi, *Ricostruire l’antico prima del virtuale. Italo Gismondi. Un architetto per l’archeologia (1887-1974)*, Quasar, Roma 2007, pp. 245-249.

Un vernissage archeologico alle Terme. La ricostruzione di Roma imperiale, in “Il Giornale d’Italia”, 21 aprile 1911, p. 1.