

# ‘Ardisco di rompere il mio lungo silenzio’

*De obelisco sallustiano in het pauselijke, liberale en fascistische Rome*

Naam: J.R.S. IJsselstein Mulder  
Studentnummer: 4060337  
Instelling: Universiteit Utrecht  
Faculteit en departement: Geesteswetenschappen, Geschiedenis en Kunstgeschiedenis  
Cursus: Bachelor Eindwerkstuk Kunstgeschiedenis  
Begeleider: dr. S.J. Moran  
Plaats en datum: Utrecht, 22-06-2017  
Aantal woorden: 8657



Afb. 1. De Spaanse Trappen na de restauratie van 2015/2016, met de obelisco sallustiano en de kerk van Trinità dei Monti.

## Inhoudsopgave

|   |    |
|---|----|
| Inleiding .....   | 3  |
| Hoofdstuk 1: Hiëroglief en obelisk in het wetenschappelijke debat van de zeventiende en achttiende eeuw ..... | 5  |
| Hoofdstuk 2: de obelisk van Trinità dei Monti .....   | 6  |
| Inleiding .....   | 6  |
| Kunsthistorische analyse .....  | 8  |
| Receptie .....  | 10 |
| Deelconclusie .....   | 12 |
| Hoofdstuk 3: het Dogalimonument .....   | 13 |
| Inleiding .....   | 13 |
| Kunsthistorische analyse .....  | 14 |
| Deelconclusie .....   | 16 |
| Hoofdstuk 4: het altaar van de gevallen fascistten .....  | 17 |
| Inleiding .....   | 17 |
| Kunsthistorische analyse .....  | 19 |
| Receptie .....  | 20 |
| Deelconclusie .....   | 20 |
| Conclusie .....   | 22 |
| Bronnen- en literatuurlijst .....   | 24 |
| Lijst van afbeeldingen .....  | 26 |

## Inleiding

Comparer c'est comprendre. Choisissez un objet quelconque, observez comment il a été envisagé par différents hommes, à différents époques, et toute une portion de l'histoire de l'ésprit humain aura passé devant vous.<sup>1</sup>

Ondanks hun leeftijd van meer dan 150 jaar zijn deze woorden van Jean-Jacques Ampère (1800-1864) nog altijd relevant. Vergelijkend (kunst)historisch onderzoek vindt te weinig plaats, terwijl het juist zoveel inzichten op kan leveren. Er is nauwelijks een betere plek denkbaar voor dergelijk onderzoek dan de stad Rome, die qua historische rijkdom en gelaagdheid geen gelijke kent. Tot Romes bekendste monumenten behoren de Spaanse Trappen, die vanaf het Piazza di Spagna omhoog leiden naar de kerk van Trinità dei Monti. De zich sierlijk uitwaaijende trappen bevatten echter een anomalie, een historisch object met een geschiedenis veel ouder dan die van de trappen zelf. Het is de obelisk bovenaan, de *obelisco sallustiano*. Van alle Romeinse obelisk is die op het Piazza San Pietro de bekendste en die op het Piazza della Minerva iconografisch de interessantste, maar de zogeheten *sallustiano* heeft zonder twijfel de meest bewogen geschiedenis.

Het gevaarte werd uit graniet gehouwen in Egypte, maar in Rome voorzien van inscripties naar het voorbeeld van de obelisk die tegenwoordig op het Piazza del Popolo staat.<sup>2</sup> De *sallustiano* bevond zich lange tijd op een plek die bekend stond als de Horti Sallustiani, de Sallustiaanse tuinen, vanaf begin zeventiende eeuw onderdeel van de Villa Ludovisi. Het was dan ook prinses Ippolita Ludovisi (1663-1733), laatste telg van dit voorname Romeinse geslacht, aan wie paus Clemens XII (1652-1740) in 1733 verzocht over de obelisk te mogen beschikken. Zijn voornemen om het gevaarte voor de Sint-Jan van Lateranen op te richten verwezenlijkte hij echter nooit. Meer dan 55 jaar lag de obelisk op het plein ten noordwesten van de basiliek, totdat Clemens' opvolger Pius VI (1717-1799) in 1787 beschikte dat het monument de trappartij van de Trinità dei Monti moest bekronen.

Dit is letterlijk en figuurlijk slechts het halve verhaal. Het basement waar de obelisk sinds jaar en dag op had gestaan kent namelijk een heel eigen geschiedenis. Het raakte verloren, werd opnieuw gevonden en leek ten slotte in 1887 een plaats te krijgen in het monument voor de soldaten omgekomen in de Slag bij Dogali (Eritrea). Dat plan vond echter geen doorgang. Pas in 1926 kreeg het basement zijn definitieve bestemming, als *Ara dei Caduti Fascisti*, altaar van de gevallen fascist.

Wat uit bovenstaand overzicht blijkt is dat de obelisk als antiek artefact een grote aantrekkingskracht uitoefende op de machthebbers van Rome. Pausen, liberalen, fascist: ondanks de evidente verschillen waren zij verenigd in hun bewondering voor deze Egyptische erfenis in de eigen geschiedenis. Dat wil niet zeggen dat die aantrekkingskracht en bewondering in alle tijdperken dezelfde aard had. Sterker nog, verschillende machthebbers projecteerden geheel verschillende visies op het eigen erfgoed, stelden het tot hun eigen dienst. Mijn hoofdvraag luidt dan ook: hoe verschilden het pauselijke, liberale en fascistische Rome in hun omgang met de *obelisco sallustiano*?

In deze vraag slaat 'pauselijk Rome' op het Rome dat onder zowel geestelijk als wereldlijk gezag van de paus stond. De focus in dit onderzoek ligt op het pontificaat van Pius VI, tussen 1775 en 1799, al loopt dit tijdperk in zijn totaliteit van 1417, na beëindiging van het Westers Schisma, tot aan 1870. Vanaf dat jaar was Rome de hoofdstad van het negen jaar eerder verenigde Koninkrijk Italië.

---

<sup>1</sup> Jean-Jacques Ampère, *La Grèce, Rome et Dante : études littéraires d'après nature*, Parijs 1865<sup>5</sup> (1848), p. 169.

<sup>2</sup> Cesare d'Onofrio, *Gli Obelischi di Roma*, Roma 1967<sup>2</sup> (1965), p. 268. Wanneer en door wie precies is niet bekend.

Gedurende meer dan 50 jaar zou de macht liggen in handen van regeringen van liberale snit, vandaar de aanduiding ‘liberaal Rome’.<sup>3</sup> De situatie veranderde in 1922, toen de fascistische partij onder leiding van Benito Mussolini (1883-1945) te Rome de macht in het koninkrijk greep. Het fascistische Rome kwam in 1943 aan zijn einde, nadat de Duitsers het gezag in de stad over hadden genomen.

Het moge duidelijk zijn dat dit onderzoek zich richt op de grenzen van de moderne geschiedenis, die volgens de meest gangbare periodisering van 1789 tot 1914 loopt. Oudheid en middeleeuwen vallen hierdoor noodgedwongen buiten beschouwing. De zeventiende en achttiende eeuw zijn echter van wezenlijk belang om te begrijpen hoe de Romeinse machthebbers vanaf Pius VI met obelisk omgingen. Hiertoe dient het eerste hoofdstuk, dat een aantal belangrijke ontwikkelingen uit deze eeuwen samenvat.

De overige hoofdstukken volgen de periodisering zoals geformuleerd in de hoofdvraag. Hoofdstuk twee, pauselijk Rome, gaat over de *sallustiano* zelf, hoofdstuk drie, liberaal Rome, over het monument voor de slachtoffers van de Slag van Dogali en hoofdstuk vier, fascistisch Rome, over het altaar van de gevallen fascistten. Mijn benadering wijkt dus iets af van de benadering die Ampère waarschijnlijk voor ogen stond. Niet één monument staat centraal, maar drie monumenten met een antiek artefact als gemene deler. Voor de obelisk van Trinità dei Monti en voor het altaar van de gevallen fascistten geldt dat in fysieke zin: obelisk en basement behoorden oorspronkelijk immers tot hetzelfde object. Voor het monument voor de slachtoffers van de Slag bij Dogali, kort gezegd het Dogalimonument, geldt het in abstracte zin. Er is weliswaar geen enkel onderdeel van de *sallustiano* in verwerkt, maar in de discussie rondom de totstandkoming speelde de *sallustiano* wel een grote rol. Onderzoek naar het Dogalimonument zal dan ook zeker licht werpen op de omgang met de *sallustiano* in het liberale Rome.

Elk hoofdstuk vangt aan met een inleiding die de historische context van het betreffende monument bespreekt. Daarop volgt een kunsthistorische analyse van het monument op twee onderdelen. Het eerste is situering: wat is de verhouding tussen het monument en zijn directe omgeving? Het tweede decoratie: wat is de verhouding tussen de obelisk en het monument als geheel? Hoofdstuk twee en vier sluiten af met een bespreking en analyse van een aantal contemporaine bronnen, uitgaande van de volgende, tweeledige deelvraag: wat zegt deze bron over de omgang met de *obelisco sallustiano* en op welke manier zegt zij dat? Hoofdstuk drie ontbeert deze analyse omdat de gewenste bronnen niet beschikbaar bleken. In plaats daarvan is de paragraaf over decoratie uitgebreid met een diepgravende politieke duiding. Studie van secundaire literatuur vormt de basis voor elke inleiding, maar ondersteunt tevens de analyses en de duiding.

Elke onderzoeker die zich bezighoudt met obelisk is schatplichtig aan de indrukwekkende overzichtswerken van Cesare d’Onofrio (1921-2003) en Erik Iversen (1909-2001), die de complete geschiedenis van elke obelisk in Rome hebben nagetrokken en gedocumenteerd.<sup>4</sup> Simpelweg de feiten op een chronologische rij krijgen is een taak die zoveel moeizamer is dan zij klinkt. Inspirerender echter zijn de meer recente studies die de (kunst)historische context niet schuwen en ruim baan geven aan menselijk handelen en receptiegeschiedenis, zoals die van Jeffrey L. Collins.<sup>5</sup> Helaas is deze studie niet de enige die zich beperkt tot één specifiek tijdbestek: van ‘comparer’ in amperiaanse zin is geen sprake. Dit onderzoek is een poging overzichtswerk met dieptestudie te combineren, om zo alsnog tot een vergelijking te komen.

---

<sup>3</sup> M. Wagenaar, ‘Het Derde Rome’, in: idem, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carriers van zes Europese hoofdsteden* (Bussum 2001), 70.

<sup>4</sup> Onofrio 1967 (zie noot 2); Erik Iversen, *Obelisks in exile I: The obelisks of Rome*, Copenhagen 1968.

<sup>5</sup> Jeffrey L. Collins, *Papacy and politics in eighteenth-century Rome: Pius VI and the arts*, Cambridge 2004.

## Hoofdstuk 1: Hiëroglief en obelisk in het wetenschappelijke debat van de zeventiende en achttiende eeuw

De fascinatie voor obelisken kwam voort uit de fascinatie voor de inscripties die op obelisken te vinden waren: hiërogliefen. Dit hoofdstuk biedt een verklaring voor deze omslag, die zich voltrok in het wetenschappelijke debat van de zeventiende en achttiende eeuw. De eerste die zich toelegde op de egyptologie, een discipline die destijds nog niet als zodanig bestond, was Athanasius Kircher (1601-1680), een Duitse geleerde werkzaam aan het pauselijk hof.<sup>6</sup> De vragen die hij stelde zouden pas worden beantwoord in de publicaties van Jean-François Champollion (1790-1832), die tussen 1821 en 1824 het complete hiërogliefenschrift ontcijferde.

Dat had hij niet kunnen doen zonder hulp van de welbekende steen van Rosetta. Kircher daarentegen was gedwongen de tekens op een andere manier te duiden.<sup>7</sup> In zijn wetenschappelijke opvatting was de gehele kosmos verbonden. Planeten, metalen, de humeuren van de mens: het was de taak van de wetenschapper de parallellen en tegenstellingen binnen en tussen dergelijke categorieën in kaart te brengen. Dit allesomvattende, goddelijke systeem veronderstelde een universele waarheid. Kircher geloofde dat de Egyptenaren de eerste mensen waren die deze waarheid tot uitdrukking konden brengen en wel door middel van hiëroglyfen. Hij was van mening dat zij zowel een alledaagse als een symbolische of allegorische betekenis hadden, waarvan de laatste zich alleen aan de ingewijde openbaarde. Onder de invloed van Kirchers tomeloze inspanningen groeide Egypte uit tot het toonbeeld van vroomheid, ware wijsheid en mystieke kennis.

In de achttiende eeuw veranderde de wetenschappelijke benadering ten aanzien van hiërogliefen. Met Kirchers metafysica uit de gratie werd het probleem van de hiërogliefen een probleem van de filologie.<sup>8</sup> Geleerden trachtten de achterhalen wat de oorsprong van het hiërogliefenschrift was en hoe het zich tot andere talen en schriftsystemen verhiel. Nieuw was ook de etymologische methode die zij hiertoe gebruikten. Die vereiste niet van de onderzoeker dat hij een poging deed het schrift te ontcijferen of op zijn minst te speculeren over betekenis. De wetenschappelijke professionalisering had ook zijn weerslag op het antiquarisme, dat in de achttiende eeuw voorzichtige stappen maakte in de richting van de archeologie zoals wij die kennen. Wetenschappers realiseerden zich dat het verzamelen van meer bronmateriaal, dus objecten die inscripties bevatten, noodzaak was om het hiërogliefenpuzzel op te lossen. Bovendien probeerden zij de objecten te duiden door de oorspronkelijke, historische context in hun onderzoek te betrekken.

Zo merkte Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1712) in 1700 al op dat obelisken een memorerende functie hadden, waarbij de hiërogliefen dienden om overwinningen en andere gebeurtenissen vast te leggen.<sup>9</sup> Johann Fischer von Erlach (1656-1723) maakte gebruik van de etymologische methode in het antiquarisch onderzoek dat hij in 1721 publiceerde. Hij meende dat de basiswetten van Europese architectuur terug waren te voeren op Egyptische, Assyrische, Hebreeuwse, Chinese, Perzische en Arabische monumenten. Via de Romeinen en de Grieken zou hun erfenis aan ons overgeleverd zijn. Tekenend is dat hij zijn reproducties van verloren gewaande monumenten voorzag van hiërogliefen, met het doel de authenticiteit te vergroten. Daarbij kopieerde hij niet alleen originele voorbeelden, maar ook uit renaissancebronnen afkomstige inventies.

---

<sup>6</sup> Onofrio 1967 (zie noot 2), p. 232.

<sup>7</sup> Erik Iversen, *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhagen 1961, pp. 94-97.

<sup>8</sup> Iversen 1961 (zie noot 7), p. 98.

<sup>9</sup> Iversen 1961 (zie noot 7), p. 100.

Hiërogliefen kwamen in werken als deze alleen nog aan bod vanwege hun decoratieve waarde. Steeds meer ontstond er een consensus dat zij niet ontcijferd konden worden en dat het herkauwen van weinig sluitende theorieën zonder nieuw bronmateriaal de wetenschap niet verder zou helpen.<sup>10</sup> Het gevolg was dat de geleerde interesse zich verplaatste naar Egyptische kunst, architectuur en bouwkunde. Johann Winckelmanns (1717-1768) conclusie dat de Egyptenaren hun kunst nooit boven het vroegste stadium van het strikt essentiële hebben weten uit te tillen is onterecht, maar toont vooral aan dat ook hij niet meer om Egypte heen kon.<sup>11</sup>

De geleerde meningen van Winckelmann en consorten verhullen echter dat de populaire waardering onverminderd groot bleef. Kunstenaars als Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) prezen het ernstige en strenge voorkomen van Egyptische kunst, terwijl in de loges van talloze gezelschappen burgers bijeenkwamen om deel te nemen aan quasi-Egyptische rituelen.<sup>12</sup> De gedachte dat de mens op deze manier dichterbij de bron van mystieke kennis zou kunnen komen was in de maatschappij nog altijd springlevend. Het was dan ook in deze periode dat het eerste omvangrijke werk over louter obeliskens verscheen, een synthese tussen wetenschappelijke en populaire interesse die de *sallustiano* prompt prominent in beeld brengt: *De origine et usu obeliscorum* van de Deense oudheidkundige Georg Zoëga (1755-1809).

---

<sup>10</sup> Jeffrey L. Collins, 'Obelisks as artifacts in early modern Rome. Collecting the ultimate antiques', in: Louis Marchesano (red.), *Viewing antiquity : the Grand Tour, antiquarianism and collecting* Ricerche di storia dell'arte 72, Roma 2000, p. 63.

<sup>11</sup> Iversen 1961 (zie noot 7), p. 115.

<sup>12</sup> E. Hornung, *The secret lore of ancient Egypt. Its impact on the West*, London/Ithaca 2001, pp. 1-4 en 34-42.

## Hoofdstuk 2: de obelisk van Trinità dei Monti

### Inleiding

In *De origine et usu obeliscorum* kijkt Zoëga niet naar de betekenis van de obelisken voor de tijd waarin hij zelf leefde, maar naar hun rol in het oude Egypte.<sup>13</sup> Daartoe bundelt hij alle bestaande kennis en onderwerpt hij elke bekende obelisk aan herkomstonderzoek. Wat Zoëga betreft zijn het objecten uit een ver verleden die met gepaste distantie benaderd moeten worden. Metafysische of esoterische lezingen zijn hem vreemd.<sup>14</sup> Obelisken spreken nog steeds, maar wel in hun eigen taal. *De origine et usu obeliscorum* leest al met al als een materiële geschiedenis waarin de obelisken optreden als lieux de mémoire avant la lettre.

Zoëga schreef het omvangrijke traktaat op verzoek van Pius VI, geboren als Gianangelo Braschi in 1717 en paus van 1775 tot zijn dood in 1799. Pius VI was een paus die zijn beschermheerschap der kunsten inzette om het politieke discours te vormen, een persoonlijkheidscultus op te zetten en zijn religieuze overtuigingen visueel gestalte te geven.<sup>15</sup> Gedurende zijn gehele pontificaat streefde hij ernaar oude conventies met nieuwe ontwikkelingen te verenigen. Hij was de laatste die de Sint Pieter uitbreidde, de laatste die obelisken oprichtte en de laatste die een familiepaleis liet bouwen, maar tegelijkertijd de eerste die buiten Italië reisde en de eerste sinds 1527 wiens stad binnengevallen werd.<sup>16</sup>

Pius' kunstbeleid verliep niet volgens een concreet plan, maar was in zijn pontificaat van 25 jaar wel een constante, ook wanneer het financieel en politiek tegenzat.<sup>17</sup> Hij moet zich bewust zijn geweest van de overtuigingskracht van kunst, in het bijzonder de overtuigingskracht van obelisken. Buiten Rome bezat geen enkele stad deze objecten. Wie dat goed beseftte was de pauselijke historicus en bibliothecaris Francesco Cancellieri (1751-1826), die in 1786 een 'Supplica', een smeekbede, publiceerde waarin hij namens de omgevallen obelisken het verzoek deed aan de paus om hen opnieuw op te richten en in oude luister te herstellen, in zijn eigen bewoordingen een 'nobile idea'.<sup>18</sup> Hij zou op zijn wenken bediend worden, want in de jaren tussen 1786 en 1792 richtte Pius drie obelisken op: de Quirinaalobelisk, de *sallustiano* en de obelisk van Montecitorio, evenveel als zijn 25 voorgangers in bijna twee eeuwen hadden opgericht.

Cancellieri's smeekbede vormde wellicht de directe aanleiding voor Pius' 'megalithomanie', maar de erfenis van vroegere pausen speelde een gewichtiger rol.<sup>19</sup> Enerzijds was het simpelweg een kwestie van imitatie en emulatie. De pausen Innocentius X (1574-1655, paus vanaf 1644), Alexander VII (1599-1667, paus vanaf 1655) en Clemens XI (1649-1721, paus vanaf 1700) hadden elk één obelisk opgericht. Het ging telkens om kleine exemplaren verwerkt in monumenten met allegorische boodschappen, geplaatst op besloten pleinen. De obelisk fungeerde als prikkelende verwijzing naar Egypte binnen een enigmatisch en propagandistisch geheel, in overeenstemming met de wetenschappelijke opvattingen van die tijden. Een geduchtere concurrent vond Pius in Sixtus V (1521-1590, paus vanaf 1585), die maar liefst vier obelisken oprichtte.

---

<sup>13</sup> Georg Zoëga, *De origine et usu obeliscorum ad Pium Sextum pontificem maximum* Roma 1797.

<sup>14</sup> E. Ciampini, 'De origine et usu obeliscorum: Some Notes on an Eighteenth-century Egyptological Study', in: Karen Ascani, Paola Buzi en Danieli Picchi (red.), *The Forgotten Scholar: Georg Zoëga (1755-1809). At the Dawn of Egyptology and Coptic Studies* Culture and History of the Ancient Near East 74, Leiden 2015, p. 186.

<sup>15</sup> Collins 2004 (zie noot 5), p. 1.

<sup>16</sup> Collins 2004 (zie noot 5), p. 4.

<sup>17</sup> Collins 2000 (zie noot 10), p. 49.

<sup>18</sup> Opgenomen in F. Cancellieri, *Il mercato, il lago dell'acqua vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza navona*, Roma 1811, pp. 164-165.

<sup>19</sup> Collins 2004 (zie noot 5), pp. 194-195.

Voor deze paus waren obeliskmonumenten van triomf: de triomf van zijn politieke en religieuze autoriteit en van de opname van de antieke beschaving door het christendom. Niet voor niets liet hij de obeliskmonumenten voor kerken plaatsen, als gekerstende bakens voor zoekende pelgrims.

Pius deed echter meer dan imiteren en emuleren. Hij stelde het symbolische van Innocentius, Alexander en Clemens en het triomfantelijke van Sixtus in dienst van een verfraaiingsprogramma op stedelijke schaal. Met de oprichting van de *sallustiano* kwam dit ideaal tot volle wasdom. In 1786 had de architect en ingenieur Giovanni Antinori (1734-1792) opdracht van Pius gekregen een obelisk op de Quirinaal te laten verrijzen, toen het oog van zijn beschermheer op de obelisk viel die al jaren voor de Sint-Jan van Lateranen lag. Hij verzocht dezelfde Antinori om deze obelisk een nieuwe plaats te geven voor de kerk van Trinità dei Monti, bovenaan de Spaanse Trappen (afb. 1). De paus heeft zijn beweegredenen zelf nergens vastgelegd. Het zou goed kunnen dat Pius geïnspireerd was door Cancellieri, die in zijn smeekbede uiteen had gezet welke liggende obelisk waar moest worden opgericht. Een van de locaties was Trinità dei Monti en hoewel de paus Cancellieri's voorstel niet volgde moet hij zich wel gerealiseerd hebben hoe geschikt deze plek zou zijn.

### **Kunsthistorische analyse**

De obelisk is zodanig geplaatst dat hij twee zichtlijnen verbindt (afb. 2). De eerste lijn loopt over de Spaanse trappen naar beneden en via de Via Condotti en de straten in het verlengde daarvan tot aan de oever van de Tiber.<sup>20</sup> De tweede lijn loopt via de Via Sistina, Piazza Barberini en de Via delle Quattro Fontane naar het kruispunt van de Quattro Fontane. Dit kruispunt bevindt zich op de top van een heuvel, vanwaar ook de Quirinaalobelisk én de Esquilijnobelisk te zien zijn. Er waren bovendien plannen om de Via Sistina door te trekken naar het Piazza del Popolo, waardoor de *sallustiano* ook vanaf daar zichtbaar zou zijn geweest.<sup>21</sup> Hieruit blijkt dat de paus met een netwerk aan zichtlijnen het stadsbeeld wilde fixeren. Opvallend genoeg verleent de obelisk aan zijn directe omgeving juist een idee van beweging.<sup>22</sup> Van onderaan de Spaanse Trappen benadrukt de obelisk de verticaliteit van het monument, maar bij het beklimmen van de trappen verandert de vorm en proportie telkens. Eenmaal bovenaan fungeert de *sallustiano* als een repoussoir in het stadspanorama, dat bekende herkenningstekens zoals de koepel van de Sint Pieter extra diepte geeft. Ondanks deze prominente rol is de obelisk niet opdringerig. Hij verdringt de trappen en de kerk niet, maar gaat op in het ensemble. Dit zegt iets over het type verfraaiing dat de paus voor ogen stond. Hij wenste geen pronkzuchtige monumenten die de aandacht van de directe omgeving af zouden leiden, maar monumenten die betekenis kregen in een groter geheel.

Dat de *sallustiano* deze rol zo goed vervult is te danken aan de architect Antinori, die een basement van grote soberheid ontwierp. De inscripties zijn fors maar eenvoudig en ornamenten ontbreken nagenoeg. Het basement zelf is uit drie delen opgebouwd. Op een aantal blokken travertijn plaatste Antinori een grote plint van wit marmer. Deze dient weer als podium voor een tweede basement van grijs marmer, omzoomd door een iets uitstekende gordel van rood graniet. Het geheel mat 16,4 meter, waardoor de 13,9 meter lange obelisk plotseling tot een hoogte van 30,3 meter werd verheven. Het ontwerp van het onderste basement ontleende Antinori aan de obeliskmonumenten die onder Sixtus V waren opgericht, terwijl het ontwerp van het bovenste basement door Bernini geïnspireerd was, die in opdracht van Alexander VII een obelisk in een monument verwerkte.<sup>23</sup>

---

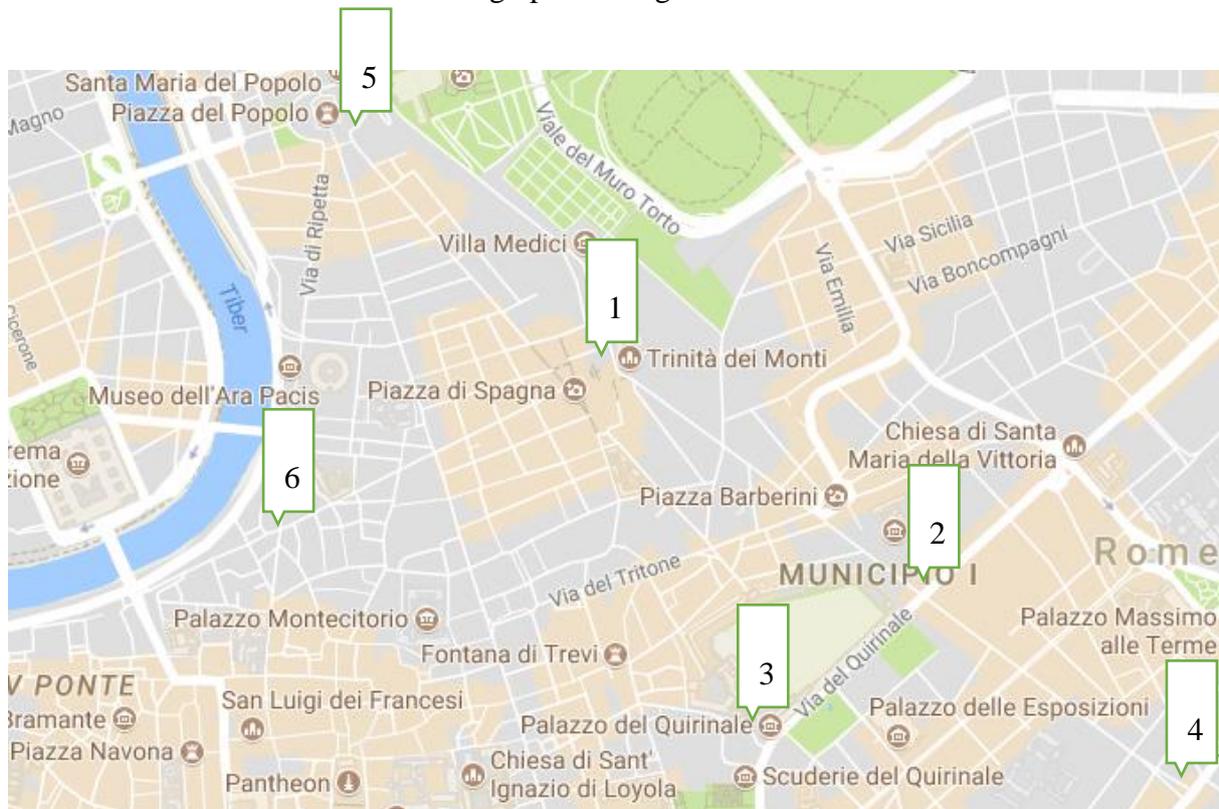
<sup>20</sup> Achttiende-eeuwse kaarten laten zien dat de zichtlijn ook destijds al zover doorgetrokken kon worden.

<sup>21</sup> Collins 2000 (zie noot 10), pp. 60-61.

<sup>22</sup> Collins 2004 (zie noot 5), p. 210.

<sup>23</sup> Collins 2004 (zie noot 5), p. 207.

Tegenover deze continuïteit stonden grote veranderingen, zoals de tanende interesse in de betekenis van hiërogliefen, besproken in hoofdstuk één. Het is veelzeggend dat een contemporaine bron spreekt over een obelisk ‘ornata’ met hiërogliefen.<sup>24</sup> ‘Versierd’ dus; louter de decoratieve waarde werd nog op waarde geschat.



**Afb. 2.** Detail van het centrum van Rome met het Noorden boven en op schaal 1 : 6666,67. 1: de obelisco sallustiano 2: Quattro Fontane 3: de Quirinaalobelisk 4: de Esquilijnobelisk 5: het Piazza del Popolo 6: de kruising van de Via di Ripetta en de Via del Clementino. Zichtlijnen bestaan tussen 1-2, 1-6, 2-3, 2-4 en 5-6.

Van meer betekenis waren de inscripties die de paus in de marmeren plint van het basement liet houwen. Op de westzijde, uitkijkend over de trappen staat de tekst:

*Pius VI Pont. Max. Obeliscum Sallustianum Quem Prolapsione Diffractum Superior Aetas Iacentem Reliquerat Colli Hortulorum In Subsidentium Viarum Prospectu Impositum Tropaeo Crucis Praefixo Trinitati Augustae Dedicavit.*<sup>25</sup>

Links daarvan op de noordzijde is de datering gegeven: *III Eidus April. Anno MDCCLXXXIX.*, met aanvulling op de zuidzijde: *Sacri Principatus Eius Anno XV.*<sup>26</sup> Cancellieri wijst ten slotte nog op een minuscule inscriptie onderaan de oostzijde: *Ioan. Antinorio Camerte Architect.*<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Lorenzo Prospero Bottini, ‘Saggio de’ dispacci’ (maart 1784 – 23 februari 1798), in: *Archivio Storico Italiano*, serie 4, deel 20, Firenze 1887, p. 419.

<sup>25</sup> ‘Pius VI paus heeft de Sallustiaanse obelisk, die een vroegere generatie liggend had achtergelaten nadat hij door omvallen was gebroken, op de heuvel der tuinen na bekroning met het triomfteken van het kruis aan de verheven Drie-Eenheid gewijd, geplaatst zijnde in het aanzicht van de nederdalende wegen.’

<sup>26</sup> ‘11 April in het jaar 1789. In het vijftiende jaar van zijn heilige heerschappij.’

<sup>27</sup> ‘Giovanni Antinori architect uit Camerino.’ Cancellieri 1811 (zie noot 17), p. 165.

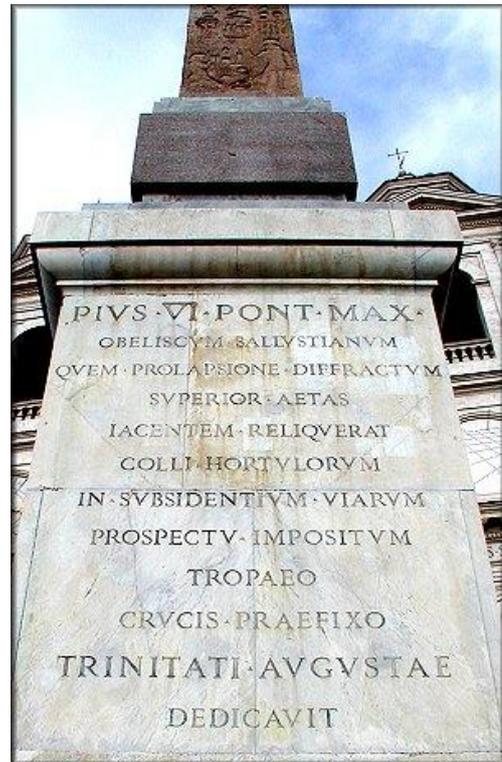
Wat opvalt is de relatief massale grootte van de inscriptie aan de westzijde (afb. 3). De opdracht is met recht pontificaal te noemen: een zin van academische lengte met *Pius VI Pont. Max.* en *Trinitati Augustae* uitvergroot. Pius zet zich af tegen zijn voorgangers die de obelisk hebben laten liggen en benadrukt dat de obelisk zijn omgeving regeert, zoals hijzelf Rome regeerde. *Colli Hortulorum*, ten slotte, is een verwijzing naar de tuinen van Sallustius, die zich in de Romeinse tijd over deze heuvel uitstrekten en waar de obelisk zijn naam ontleent. Door deze aanduiding in één adem te noemen met het kruisteken bevestigt de inscriptie dat hier door Pius een fysieke connectie tussen oudheid en christendom tot stand is gebracht. De inscriptie en het bronzen kruis op de apex, met daarin relieken van het Heilig Kruis, Sint Jozef, Petrus, Paulus, Augustus, Franciscus van Paola en Pius V, klemmen de obelisk als het ware in en vormen een visuele bekrachtiging van deze connectie.<sup>28</sup>

Pius volgde hiermee de werkwijze van zijn voorganger Sixtus V, wellicht vanwege het feit dat ook deze obelisk voor een kerk geplaatst én aan een kerk gewijd was. Toch was zijn primaire doel het vergroten van de eenheid in de stad door zichtlijnen te verbinden en met grootse monumenten te markeren. Daarvoor waren proportie en plaatsing van groter belang dan ornament. De architect Antinori slaagde erin de wensen van de paus te verwerklijken, maar zag zich tegelijkertijd gedwongen een aantal concessies te doen. In de volgende paragraaf zal blijken dat die bij zijn medeburgers meer hoon dan bewondering uitlokten.

## Receptie

Een eerste interessante contemporaine bron is de briefwisseling tussen Guillaume-François Ménageot (1744-1816) en Charles-Claude Flahaut de la Billaderie (1730-1810).<sup>29</sup> Ménageot was van 1787 tot 1792 directeur van de Franse Academie te Rome en een directe getuige van de oprichting van de *sallustiano*. Flahaut was directeur van de *Bâtiments de Roi*, de voorloper van het ministerie van cultuur en in die hoedanigheid dus de directe baas van Ménageot.

Op 15 april 1789 schrijft Ménageot aan Flahaut dat het basement voor de obelisk ‘ridicullement élevé’ is.<sup>30</sup> In het antwoord van 5 mei laat Flahaut weten, niet gehinderd door enige kennis van zaken, dat het in zijn woorden ‘mooie’ werk van Antinori waarschijnlijk in het niet valt bij eerdere oprichtingen van obelisk. Hoewel de inscriptie 13 april als wijdingsdatum geeft, werden de steigers pas in de loop van mei verwijderd. Dat blijkt uit de brief van 3 juni, waarin Ménageot Flahaut informeert dat de obelisk en het basement inmiddels in hun totaliteit zijn te bewonderen. De scepsis van Ménageot is dan al omgeslagen naar regelrechte afwijzing. Hij hekelt de plaatsing van de obelisk, die het zicht op de kerk blokkeert en niet eens op één lijn ligt met de middenas van de voorgevel.



Afb. 3. Inscriptie op de westelijke zijde van het basement van de *obelisco sallustiano*.

<sup>28</sup> Iversen 1968 (zie noot 4), p. 137.

<sup>29</sup> *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtiments XV* (1785-1790), Anatole de Montaiglon en Jules Guiffrey (red.), Parijs 1887.

<sup>30</sup> Montaiglon 1887 (zie noot 28), 329-340.

Samen met het disproportioneel hoge basement zorgt dit voor ‘le plus mauvais effet du monde’. Flahaut spreekt ten slotte op 13 juli zijn teleurstelling uit over de discrepantie tussen Antinori’s ‘bon goût’ en diens ‘talents mécaniques’. De disproportie tussen obelisk en basement is volgens hem echter een ‘faute impardonnable’ in de hoofdstad der kunsten.

Het is waarschijnlijk dat Ménageots negatieve oordeel ingegeven was door de monniken van de Trinità. Kerk, klooster en de grond eromheen waren van oudsher Frans grondgebied. Toen de monniken lucht kregen van Pius’ voornemen voor hun kerk een obelisk op te richten, mobiliseerden zij alle beschikbare diplomatieke kanalen om de paus op andere gedachten te brengen, uit vrees dat graafwerkzaamheden de fundering van de kerk zou aantasten en de afwatering zou belemmeren.<sup>31</sup> Hoewel Pius zich niet liet vermurwen stelde hij zich garant voor eventuele schade, wat de kloosterlijke gemoederen weer deed bekoelen. De bronzen fleur-de-lis op de apex, pal onder het kruis, laat bovendien zien dat de paus de aanspraken van de Fransen toch enigermate erkende. De toon was desalniettemin gezet. Niet alleen bij de Franse gemeenschap in Rome, maar ook bij de gewone burgers. Dat is bekend door een getuigenis van niemand minder dan Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), die in deze tijd in Rome verbleef. Hij maakt gewag van een pulcinella in het carnaval van dat jaar die een muts droeg in de vorm van het basement met een minuscuul rood obeliskje erop.<sup>32</sup>

Een positiever geluid is afkomstig van de wiskundige Tommaso Maria Gabrini (1726-1808), die in 1789 naar aanleiding van de oprichting van de *sallustiano* een lofrede op obeliskten schreef, onder de dichtersnaam Nautilo Lemnio. Hij verheerlijkt obeliskten als de oudste monumenten op aarde, die aanwezig waren bij de daden van de eerste koningen, het ontstaan van kunst, en de overwinning van de ‘ware religie’ op heidense godsdiensten.<sup>33</sup> Het ronkende taalgebruik daargelaten verschilt deze opvatting niet veel van die van Zoëga, die obeliskten eveneens beschouwde als getuigen van de geschiedenis. Beide geleerden zullen elkaar wel gekend hebben via de kring van kardinaal Stefano Borgia (1731-1804). Deze invloedrijke en vermogende geestelijke ondersteunde de bezigheden van Zoëga, maar was ook zodanig gesteld op de *Annotazioni* van Gabrini dat hij in 1792 een herdruk bestelde.<sup>34</sup>

In tegenstelling tot *De origine et usu obeliscorum* ligt de focus van Gabrini’s werk op de eigen tijd. Hun illustere voorgeschiedenis maakt de obeliskten heden ten dage immers ‘di tanto preggio’ en ‘di tanto ornamento’ voor een stad.<sup>35</sup> Dan komt Gabrini tot de kern van zijn betoog: door de kostbare obeliskten op te richten en aan het publiek terug te geven heeft paus Pius VI de glorie van de ‘Antichi Augusti’ overstegen. In het geval van de *sallustiano* verdient de plaats bijzondere lof. Publiek, in de woorden van de auteur ‘pubblica ammirazione’, dient hierbij te worden opgevat als geleerd publiek. Gabrini haast zich te zeggen dat de gewone Romein geen flauw benul heeft van de waarde van obeliskten. Hij moet zich behoorlijk geërgerd hebben aan de spot waar de *sallustiano* in de jaren na zijn oprichting onder gebukt ging. Overigens is onomstotelijk vast te stellen dat een werkje als dat van Gabrini zeer serieus genomen werd door de Romeinse intelligentsia. In de *Effemeridi Letterarie* van 6 juni 1789 verscheen een recensie van een anonieme auteur die zijn bewondering voor Gabrini’s eruditie niet onder stoelen of banken steekt.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Pio Pecchiai, *La Scalinata di Piazza di Spagna*, Roma 1941, p. 96.

<sup>32</sup> Iversen 1968 (zie noot 4), p. 138.

<sup>33</sup> Nautilo Lemnio (pseudoniem van Tomaso Maria Gabrini), *Annotazioni storico-critiche sull’Obelisco Sallustiano*, Roma 1789, p. 8.

<sup>34</sup> Iversen 1968 (zie noot 4), p. 138.

<sup>35</sup> Lemnio 1789 (zie noot 32), p. 10.

<sup>36</sup> Anoniem, ‘Annotazioni storico-critiche sull’Obelisco Sallustiano’, *Effemeridi Letterarie di Roma*, 6 juni 1789, p. 170.

## Deelconclusie

Nu het hiërogliefenschrift slechts nog als decoratieprogramma voortleefde kwam het op schrijvers aan om de obelisk te laten spreken. Het meest expliciete voorbeeld daarvan is Cancellieri's smeekbede. 'Ardisco di rompere il mio lungo silenzio', legt hij de *sallustiano* in de mond.<sup>37</sup> Het meest impliciete voorbeeld is de briefwisseling van Franse zijde, die vooral een onthullende blik werpt op de virulente jaloezie en na-ijver in artistieke kringen.

Tegelijkertijd toont de scherpslijperij over de positie van de *sallustiano* dat obeliskken blijkbaar zo bijzonder werden gevonden dat alleen de beste behandeling goed genoeg was. Aan die opvatting hebben de werken van Zoëga en Gabrini ook zeker bijgedragen. Zoëga legde de wetenschappelijke fundamenten voor het obeliskkenbeleid van de paus, terwijl Gabrini het met een haast liefdevol enthousiasme onder een breder publiek propageerde.

Pius VI was zich, zoals gezegd, bewust van het potentieel van obeliskken om zijn politieke en religieuze macht in Rome en daarbuiten te consolideren. Onder invloed van de Verlichting was ook hij deze monumenten met meer afstand gaan betrachten. Hij maakte van de obeliskken een soort *tabulae rasae*, artefacten uit het verleden waaraan hij zelf nieuwe vormen en betekenissen kon toekennen. Daartoe putte hij deels uit de erfenis van zijn voorgangers, bijvoorbeeld de gewoonte om obeliskken als 'Trofei della vera Religione' op te tuigen, in de woorden van Gabrini.<sup>38</sup> Het was Pius echter niet zozeer te doen om de grandeur van het katholicisme te doen, als wel om de grandeur van de stad Rome zijnde de zetel van het pausdom. Het oprichten van de *sallustiano*, op een zeer specifieke plek en volgens een strak ontwerp, was dan ook niet alleen bedoeld om de directe omgeving te verfraaien, maar om de stad als geheel van samenhang te voorzien. In dit licht bezien heeft Jeffrey Collins gelijk als hij zegt dat het beter is om niet van (her)oprichting van obeliskken te spreken, alsof daarmee eveneens de oorspronkelijke functie wordt hersteld, maar van heruitvinding.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> 'Ik durf mijn lange stilte te verbreken.' Cancellieri 1811 (zie noot 17), p. 165.

<sup>38</sup> Lemnio 1789 (zie noot 32), p. 10.

<sup>39</sup> Collins 2004 (zie noot 5), p. 194.

## Hoofdstuk 3: Het Dogalimonument

### Inleiding

Terwijl de roerige geschiedenis van de *sallustiano* in 1789 tot een einde kwam, lag zijn verloren gewaande basement nog altijd begraven op het terrein van de Villa Ludovisi. Toen werklieden in 1843 tijdens bouw- en graafactiviteiten op het object stuitten, kreeg het een plek in de tuinen van de Villa, als reusachtig ornament. Hier kwam pas verandering in nadat de staatkundige verhoudingen in Italië hevig door elkaar waren geschud.

Op 20 september 1870 marcheerden de legers van het koninkrijk Italië door de Porta Pia en veroverden de stad die voorbestemd was hun hoofdstad te zijn. Het verdwijnen van de pauselijke staat zorgde voor grote veranderingen in het publieke leven. Pauselijke symboliek werd ingeruild voor koninklijke, de pauselijke bureaucratie werd vervangen door een ambtelijke en nieuwe ministeries vestigden zich in de *palazzi* die hun functie hadden verloren. De integratie van Rome binnen het koninkrijk was de kroon op het Risorgimento, het proces van Italiaanse eenwording. De architect van het Risorgimento was de uit de Piëmont-Sardinië afkomstige Camillo Benso di Cavour (1810-1861). Dit noordwestelijk gelegen koninkrijkje bezat een enorm economisch en militair overwicht ten opzichte van de andere delen van het Italiaans. Het was dan ook niet meer dan logisch dat Victor Emanuel II (1820-1878) van Piëmont-Sardinië op 17 maart 1861 tot koning van Italië gekroond werd. In het kielzog van de koning toog ook de gehele bestuurlijke elite van Turijn naar Rome.<sup>40</sup>

Zij deed haar uiterste best de stad van een burgerlijke identiteit te voorzien, als tegenhanger van een religieuze, die voor heel Italië als voorbeeld moest gelden. Het maken van Italië had per slot van rekening nog geen Italianen gemaakt. Enerzijds was dit streven zichtbaar in architectonische ondernemingen, zoals de bouw van het Justitiepaleis tussen 1889 en 1911, niet zonder reden vlakbij het Vaticaan: een burgerlijke tempel als pendant van een religieuze tempel.<sup>41</sup> Anderzijds moest ook de openbare ruimte eraan geloven. Zij werd het podium voor marsen, verkiezingsbijeenkomsten en andere nationale manifestaties. Daarbij verwachtte de regering van de bevolking geen gelaten acceptatie, maar mobilisatie en actieve participatie.<sup>42</sup>

Een derde pijler van deze nationalistische politiek was het modern imperialisme. Wilde Italië zich kunnen meten met de andere West-Europese mogendheden, dan moest het over koloniën beschikken. Het jonge koninkrijk verwierf echter pas in 1882 het eerste overzeese territorium. Vijf jaar later, op 26 januari 1887, onderging het zijn eerste nederlaag. Bij het Eritrese dorp Dogali vond een bataljon van 500 soldaten de dood, toen zij het moesten opnemen tegen een overmacht van 7.000 Ethiopiërs. Deze traumatische ervaring leidde tot het besluit een monument voor de slachtoffers op te richten, te ontwerpen door de architect Francesco Azzurri (1827-1901). Op een nieuw vervaardigd basement rood graniet liet hij een aan Ramses de Grote (ca. 1300 v.C.-1213 v.C.) gewijde obelisk plaatsen die vier jaar eerder bij een opgraving onder leiding van de vermaarde archeoloog Rodolfo Lanciani (1845-1929) aan het licht was gekomen.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Wagenaar 2001 (zie noot 3), 75.

<sup>41</sup> Wagenaar 2001 (zie noot 3), 76.

<sup>42</sup> Vittorio Vidotto, 'Political Public Space in Rome from 1870 to 2011', in: Jan Gadeyne (red.), *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, London/New York 2016, p. 254.

<sup>43</sup> Rodolfo Lanciani, *The ruins and excavations of ancient Rome*, New York 1967<sup>2</sup> (1897), 500.

Azzurri's keuze om zelf een basement te ontwerpen was niet onomstreden. Zo wendde bibliothecaris en publicist Costantino Maes (1839-1910) zich vlak na de vondst met een hartstochtelijk pleidooi tot het stadsbestuur om de obelisk te verenigen met het herontdekte basement van de *sallustiano*.<sup>44</sup> Het stadsbestuur ging voortvarend over tot aanschaf ervan, maar Azzurri weigerde het basement te gebruiken. Hij heeft voor zover bekend geen publicaties of brieven nagelaten die zijn beweegredenen in deze zaak verraden, al is het goed voor te stellen dat de architect nauwelijks zijn eigen stempel op het monument zou hebben kunnen drukken wanneer hij aan het verzoek van Maes had voldaan.

Het monument werd reeds op 5 juni 1887 plechtig ingewijd, de eerste en enige keer in het liberale Italië dat een obelisk werd opgericht (afb. 4).<sup>45</sup> De vraag is waarom Azzurri, met instemming van de Romeinse bestuurlijke elite, voor een obelisk koos. Het antwoord op die vraag ligt besloten in de oorspronkelijke locatie van het monument en de manier waarop de obelisk in het geheel is verwerkt.



Afb. 4. Het Dogalimonument in 1909 op het Piazza dei Cinquecenti, voor station Termini.

### Kunsthistorische analyse

Het Dogalimonument verrees namelijk vlak tegenover de ingang van het gloednieuwe station Termini op het Piazza dei Cinquecento, het plein van de vijfhonderd, vernoemd naar dezelfde soldaten. Elke reiziger die het plein betrad werd eraan herinnerd dat de koloniale onderneming Italië figuurlijk verbond, zoals de spoorwegen dat op letterlijke wijze deden. Overigens liet het stadsbestuur al in 1925 het monument verplaatsen naar de huidige locatie, een plantsoen op de Via delle Terme di Diocleziano, toen stijgende reizigers aantallen noopten tot uitbreiding van het station en herinrichting van het plein (afb. 5).<sup>46</sup>

Het monument van 16,92 meter is uiterst sober van uitvoering. De onderste laag bestaat uit een octogonale trappartij van vier treden. De tweede laag bestaat uit vier altaartjes, versierd met bronzen leeuwenkoppen. Daarop zijn aedicula's geplaatst, kleine nissen die veelvuldig in funeraire architectuur toegepast werden. Op het monument zijn de aedicula's de dragers van bronzen platen waarop in rangorde de namen van de slachtoffers zijn gegraveerd. De plaat aan de voorzijde bevat tevens een afbeelding van een bekroond kruis, de andere platen afbeeldingen van de Romeinse adelaar.

<sup>44</sup> Costantino Maes, 'Dell'Obelisco presso la Porta Pinciana', in: Costantino Maes (red.), *Lo spigolatore romano, ossia Raccolta di notizie perdute risguardanti III*, Roma 1885, pp. 10-11.

<sup>45</sup> Gustavo Brigante Colonna, 'Mentre l'obelisco dedicato al Duce viaggia verso Roma. Ricordi degli ultimi monoliti Romani', *Capitolium* 5 (1929) nr. 5, p. 271.

<sup>46</sup> U. Conte, 'La traslazione del monumento ai caduti di Dogali', *Capitolium* 1 (1925) nr. 3, p. 152.

De bovenste laag wordt gevormd door het eigenlijke basement, een granieten kubus met het bronzen opschrift *Agli eroi di Dogali V\*GIU\*MDCCLXXXVII*.<sup>47</sup> De lijst van de kubus draagt twee kleinere blokken, waarvan het bovenste, aan elke zijde voorzien van het bronzen opschrift *SPQR*, als een band om de obelisk heen lijkt te lopen, terwijl het feitelijk de drager van de obelisk is. Op de top van de obelisk bevindt zich ten slotte een ster, het symbool van de Italiaanse strijdkrachten.

Al met al maakt het geabstraheerde neoclassicisme een afstandelijke indruk, in geen enkel opzicht passend bij de pompeuze en eclectische *stile umbertino* van bijvoorbeeld het Justitiepaleis. Dat heeft twee oorzaken. Ten eerste gaat het hier om een monument van falen, zoals historica Krystyna von Henneberg al constateerde.<sup>48</sup> Ten tweede gaat het niet om 'gewoon' falen, maar om koloniaal falen, een geheel nieuwe ervaring voor Italië. Een monument is een statisch geheel dat zich buiten bevindt, midden in de openbare ruimte. Zowel opdrachtgever als kunstenaar realiseerden zich terdege dat de boodschap die het uitdroeg dus voor de lange termijn zou zijn.

Falen is echter moeilijker te herdenken dan succes. Het zou politiek gezien bijzonder onverstandig geweest zijn om te suggereren dat Italiaanse burgers vergeefs waren gestorven.<sup>49</sup> Dat verklaart waarom er bijvoorbeeld geen stervende soldaat te zien is, of een huilende engel. Het monument is compleet gespeend van elke vorm van realisme. De enige uitzonderingen vormen de bronzen leeuwenkoppen, woest grommend met opengesperde bek. Wellicht symboliseren zij Afrika, het continent waar de nederlaag plaatsvond, al kunnen ze ook meer algemeen naar de deugd van heldhaftigheid verwijzen. Als dat laatste het geval is, verraadt niets aan het monument behalve de naam dat de slachtoffers in Afrika zijn omgekomen.

Niet alleen realistische, maar elke denkbare vorm van expliciete politieke of morele boodschappen ontbreekt. De autoriteiten waren erop gebrand geen controverser te veroorzaken, aangezien de publieke opinie sterk verdeeld was over de koloniale onderneming.<sup>50</sup> Het doel van het monument was immers om het herdenken op één plek te centraliseren en het in het Italiaanse collectieve geheugen te beitsen.

Azzurri gaf hier in zijn ontwerp gestalte aan door het falen te benadrukken noch te ontkennen. Het monument moest daartoe niet zozeer een sober als wel een neutraal voorkomen hebben, herkenbaar voor elke Italiaan. Zelfs de inscripties zijn in balans. De opdracht is gericht aan de 'helden' van Dogali, maar de eindeloze opsomming van namen op de bronzen platen hangt daar de nodige gravitas aan. Tegen deze achtergrond wordt de keuze voor een obelisk ineens begrijpelijk. Als onderdeel van de fysieke erfenis van de klassieke oudheid stonden obelissen in hoog aanzien bij de Italianen. Zij behoorden niet toe aan één groep binnen de nieuwgevormde samenleving. Zij waren neutraal. Azzurri koesterde deze eigenschap en situeerde obelisk daarom in een al even neutraal geheel.

---

<sup>47</sup> 'Aan de helden van Dogali, 5 juni 1887.'

<sup>48</sup> Krystyna von Henneberg, 'Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy', *History & Memory* 16 (2004) nr. 1, p. 55.

<sup>49</sup> Henneberg 2004 (zie noot 46), p. 61.

<sup>50</sup> Henneberg 2004 (zie noot 46), p. 54.



Afb. 5. Het Dogalimonument in 2015 op het plantsoen aan de Via delle Terme di Diocleziano.

### Deelconclusie

Het Dogalimonument is dan ook geen marker, maar maker van een plek. Een plek waar spoorwegen en Afrika elkaar ontmoetten, beide uitvloeisels van de moderniteit. Sterker nog, plein en monument vormden samen een podium voor burgerlijke mobilisatie en participatie. Het doel was in dit geval tweeledig: de slachtoffers van de Slag bij Dogali herdenken, maar ook een gevoel van eenheid kweken onder het volk.

Stadsbestuur en architect moeten zich het hoofd hebben gebroken over een neutrale weergave van het geleden verlies in den vreemde. De keuze voor een obelisk is in dat opzicht een gouden greep, want het is een plooibaar object uit een gemeenschappelijk verleden. Azzurri buitte niet het imperiale potentieel uit, maar het neutrale of bemiddelende. Zodoende memoreerde het monument een gebeurtenis zonder specifiek te worden over de aard ervan, laat staan de politieke implicaties. Het behield wellicht connotaties met imperiale autoriteit en het idee 'Afrika', maar liet alle ruimte voor tegengestelde meningen. Anders dan een eeuw geleden, toen paus Pius VI door middel van ingenieuze heruitvinding de obelisk volledig voor zijn politieke karretje wist te spannen, reduceerde het liberale Rome de antieke monoliet tot een façade waarachter leegheid en onzekerheid schuilgingen.

## Hoofdstuk 4: Het altaar van de gevallen fascistten

### Inleiding

De Eerste Wereldoorlog bracht Italië weliswaar de overwinning, maar zou ook de doodsteek voor het liberalisme als heersende ideologie betekenen. Tussen 27 en 29 oktober 1922 voerde de nationale fascistische partij onder leiding van Benito Mussolini (1883-1945) een machtsovername uit die zij de geschiedenisboeken in zouden laten gaan als de ‘Mars op Rome’. In tegenstelling tot de machtsovername in 1870 bleef een groot deel van de heersende elite op zijn plek zitten. Terwijl de voornamelijk linkse oppositie werd weggevaagd liepen de meeste liberalen en conservatieven over naar fascistische zijde, uit angst hun machtspositie te verliezen.<sup>51</sup> De fascistten pretendeerden echter een revolutionaire beweging te zijn. Zo voerde Mussolini in december 1926 een nieuwe, fascistische jaartelling in, waarbij het fascistische jaar één van 28 oktober 1922 tot 28 oktober 1923 liep. Als er al sprake was van een revolutie, dan speelde deze zich af op ideologisch vlak, niet op staatkundig vlak. Hoe dan ook ging deze regimewisseling eveneens gepaard met een herschepping van de publieke ruimte.

Die uitte zich enerzijds in een nieuwe vorm van mobilisatie. Mussolini was gewoon de massa toe te spreken van een balkon van het Palazzo Venezia, waardoor het plein ervoor de belangrijkste ruimte van samenkomst en communicatie tussen dictator en volk werd. Het plein grenst niet alleen aan het Palazzo, maar ook aan het in 1911 voltooid *Altare della Patria*, het monument voor Victor Emanuel II. Het Capitool, het oude bestuurlijke hart van Rome, werd door dit monument ingekapseld en aan het zicht onttrokken. De heuvel diende nu als symbool van de Italiaanse eenheid onder hoede van de monarch. Mussolini op zijn beurt, bewust of onbewust, liet de massa's een kwartslag naar rechts draaien, in de richting van zijn balkon. De mensen die zich verdrongen zich op de trappen van het *Altare* om een glimp van hun leider op te kunnen vangen keerden de koning letterlijk en figuurlijk hun rug toe, zo merkt historicus Vittorio Vidotto op.<sup>52</sup>

Anderzijds groeide stadsplanning uit tot een machtig ideologisch wapen. Een nieuwe generatie architecten liet zich leiden door de fascistische hang naar grandeur en monumentaliteit en de modernistische hang naar ordelijkheid en hygiëne. Zij creëerden brede wegen langs de grote monumenten van het oude Rome. Isolatie van de grote monumenten betekende echter eliminatie van de kleine monumenten. ‘Het monumentale karakter van de stad is het frame voor fascisme’, aldus de architect Marcello Piacentini (1881-1960).<sup>53</sup> De geschiedenis stond in dienst van eigentijdse aspiraties en moest dus op eenduidige wijze leesbaar gemaakt worden. De fascistten wilden de continuïteit tussen heden en verleden, het klassieke verleden in het bijzonder, zichtbaar maken, herstellen of desnoods verzinnen. Een beproefde methode was het gebruik van oude elementen in nieuw te construeren gebouwen. Bij de sloop van ‘onbelangrijke’ monumenten werden de decoratieve elementen bewaard om later te kunnen hergebruiken.<sup>54</sup>

Van alle nog beschikbare objecten genoten de obeliskten de hoogste prestige. Niet alleen vanwege hun band met de Romeinse oudheid, maar ook vanwege hun connotatie met het modern imperialisme. Daar had het oprichten van het Dogalimonument de aanzet toe gevormd. Uitgerekend vijftig jaar na de Italiaanse nederlaag gaf Mussolini opdracht om uit het belangrijkste heiligdom van de Ethiopische stad Aksum een stele te stelen, die pas in 2005 teruggegeven zou worden.

---

<sup>51</sup> Vidotto 2016 (zie noot 41), p. 260.

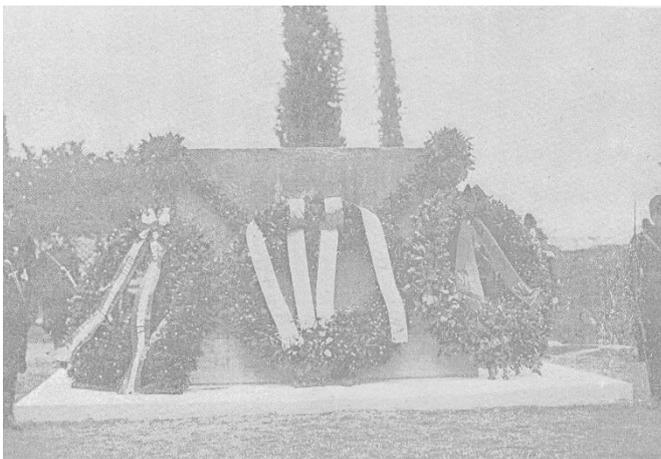
<sup>52</sup> Vidotto 2016 (zie noot 41), p. 254.

<sup>53</sup> Terry Kirk, ‘Framing St. Peter’s: Urban Planning in Fascist Rome’, *The Art Bulletin* 88 (2006) nr. 4, p. 764.

<sup>54</sup> Kirk 2006 (zie noot 51), pp. 770-771.

Vijf jaar daarvoor had hij bovendien een gloednieuwe, aan hemzelf gewijde obelisk op het eveneens nieuwe Foro Italico laten plaatsen. Dit beleid laat zien dat de fascistten het imperialistische potentieel van de obelisk wilden exploiteren en maximaliseren. De obelisk stelde hen namelijk in staat zowel de klassieke erfenis van Rome als de christelijke aan zich te binden. Mussolini en zijn kring waren zich terdege bewust van de supranationale autoriteit die uitging van het Romeinse rijk én van de Rooms-Katholieke Kerk.<sup>55</sup> Dat blijkt wel uit de kwalificatie die de architect Gustavo Giovannoni (1873-1947) na de Tweede Wereldoorlog aan de fascistische liefde voor de obelisk gaf: ‘... an infatuation with affected imperialism’.<sup>56</sup>

De eerste fascistische appropriatie van een obelisk vindt echter al in 1926 plaats. De maand oktober van dat jaar is getuige van de plechtige inwijding van de *Ara dei Caduti Fascisti*, het altaar van de gevallen fascistten, in aanwezigheid van Mussolini zelf (afb. 6).<sup>57</sup> Dit altaar bestaat uit één groot granieten blok: het basement van de *sallustiano*. Dankzij de Romeinse ingenieur-architect Rodolfo Bonfiglietti (†1929) is bekend hoe dit blok van niet geringe afmetingen tot tweemaal toe in de vergetelheid raakte en daaraan weer werd ontrukkt.<sup>58</sup> Zoals beschreven lag het basement sinds 1843 op het terrein van de Villa Ludovisi. Dat bleef zo nadat het stadsbestuur het in 1883 had aangekocht naar aanleiding van betoog van Costantino Maes. In 1885 zag de laatste eigenaar, Rodolfo Boncompagni-Ludovisi (1832-1911), zich wegens financiële problemen gedwongen het gehele landgoed aan een projectontwikkelaar te verkopen. De stadsbestuurders wisten zich volgens Bonfiglietti geen raad met het blok en verplaatsten het naar de tuin van een gemeentelijk waterpompstation aan de Via Volturmo. Zij registreerden echter object noch verblijfplaats, waardoor het al snel daarna vergeten raakte. Het was Bonfiglietti zelf die het basement in 1924 toevalligerwijs ontdekte tijdens een onderzoek naar vergeten fonteinen. Hij maakte melding van de ontdekking, maar die kreeg pas twee jaar later prioriteit, toen het stadsbestuur besloot kantoorpanden op het betreffende gebied te bouwen. Het lot van het basement werd vervolgens ‘snel bepaald’ aldus Bonfiglietti, maar door wie vermeldt hij niet. Uit dit verhaal blijkt dat praktische overwegingen een grote rol speelden bij de totstandkoming van het altaar: als er in 1926 geen nieuwe bestemming was gevonden, dan zou het basement zich hoogstwaarschijnlijk opnieuw in een opslagplaats teruggevonden hebben.



Afb. 6. Het altaar van de gevallen fascistten kort na de inwijding.

<sup>55</sup> Kirk 2006 (zie noot 51), p. 756.

<sup>56</sup> Kirk 2006 (zie noot 51), p. 773.

<sup>57</sup> Anoniem, ‘L’Ara dei caduti fascisti’, *Capitolium* 2 (1926) nr. 7, p. 424.

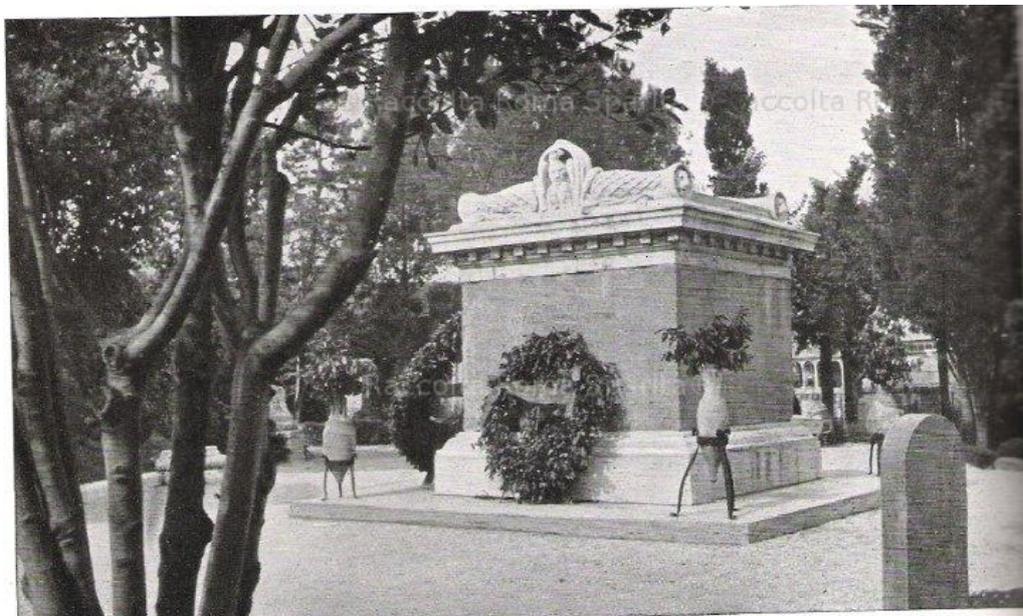
<sup>58</sup> R. Bonfiglietti, ‘L’Ara dei caduti fascisti eretta sul Campidoglio’, *Capitolium* 4 (1928) nr. 8, pp. 416-418.

### Kunsthistorische analyse

Het altaar staat op de top van het Capitool, geflankeerd door het monument voor Victor Emanuel II en de Santa Maria in Aracoeli, uitkijkend over het Colosseum. Het Capitool was bovendien de plek waar de Italianen in 1915 besloten zich te mengen in een strijd die uiteindelijk tot de fascistische coup zou leiden.<sup>59</sup> Op deze manier verwierf het fascisme een fysieke plaats tussen zijn illustere voorgangers, terwijl en passant de recente geschiedenis werd herschreven als een aaneenschakeling van fascistische successen.

Het blok zelf is 150 centimeter hoog en meet 247 bij 254 centimeter. Een foto van de inwijding toont een granieten plaat als enige toevoeging (afb. 6). Op latere foto's heeft het altaar echter een metamorfose ondergaan (afb. 7). Het is voorzien van een eigen marmeren basement dat iets uitsteekt. Ook de nieuwe superstructuur is geheel van marmer. Deze bestaat uit drie lijsten: een neutrale, met dezelfde afmetingen als het blok, een iets uitstekende tandlijst en ten slotte een nog verder overhangende kroonlijst. Op de middens van de lange zijdes bevinden zich twee kleine nissen met daarin gebeeldhouwde adelaars. Deze worden elk van beide haaks geflankeerd door twee gestileerde leeuwen met elk twee staarten. Tevens zijn op de hoeken van de granieten plaat vier amforen van grijs terracotta geplaatst, gedragen voor ijzeren voetstukken.<sup>60</sup> Deze metamorfose moet in oktober 1928 al voltooid zijn, want in die maand verschijnt het artikel van Bonfiglietti, dat hij besluit met een scherpe kritiek op de amforen.

Aangaande de inscriptie, ten slotte, is het niet duidelijk of zij voor dan wel na de inwijding is toegevoegd. De woorden luiden als volgt: 'Questa pietra su colle imperiale ricorderà nei secoli il sacrificio eroico dei caduti per la rivoluzione delle camicie nere XXVIII Ottobre MCMXXVIII'.<sup>61</sup> Het is deze inscriptie die van het basement een altaar maakt in plaats van een monument. Een monument spoort aan tot het herdenken van doden, een altaar tot het herdenken van offers, gebracht voor een groter goed. De bewoordingen van dit altaar laten er geen twijfel over bestaan: de offers zijn de levens van de gevallenen, het grotere goed de fascistische revolutie.



Afb. 7. Het altaar van de gevallen fascistena in 1940, voorzien van fascistische decoraties.

<sup>59</sup> Vidotto 2016 (zie noot 41), p. 260.

<sup>60</sup> Bonfiglietti 1928 (zie noot 56), p. 418.

<sup>61</sup> 'Dit rotsblok op de keizerlijke heuvel zal tot in de eeuwigheid het heroïsche offer in herinnering brengen van hen die vielen voor de revolutie van de zwarthemden 28 oktober 1928.'

## Receptie

De twee artikelen die in deze paragraaf centraal staan zijn van eenzelfde militant nationalisme doordrenkt. Beide verschenen in het tijdschrift *Capitolium*, dat tussen 1925 en 1976 maandelijks een overzicht gaf van alle stedelijke activiteit op het gebied van architectuur en techniek.<sup>62</sup> De ideeën die zij naar voren brengen staan dus niet op zichzelf, maar vertegenwoordigen het gedachtegoed van de toenmalige Romeinse intelligentsia. Deze achtergrond maakt de artikelen bij uitstek geschikt voor onderhavig onderzoek.

Het eerste artikel is van de hand van Gustavo Brigante Colonna (1878-1956), die in de voetsporen van Gabrini treedt door een geleerde lofrede te schrijven naar aanleiding van een grote gebeurtenis. Wederom betreft het de oprichting van een obelisk, te weten de aan Mussolini gewijde obelisk, die op het moment van schrijven van de marmergroeves in Carrara onderweg was naar Rome.<sup>63</sup> De reuring die dit veroorzaakte vormde voor Colonna een uitstekende aanleiding om terug te kijken op de oprichtingen van obelisk in de laatste anderhalve eeuw. Laatdunkend spreekt hij over de magere prestatie van het liberale Rome in dit opzicht, dat slechts één kleine obelisk oprichtte, ter nagedachtenis aan de slachtoffers van de Slag bij Dogali. Gelukkig is daar Mussolini, die weldra zal volgen in de ‘trotse traditie’ van het Rome ‘van de keizers en van de pausen’.<sup>64</sup> Wat obelisk zo verheven maakte is het feit dat deze autocraten zich ermee identificeerden. Louter het imperiale potentieel doet ertoe voor deze auteur.

Het tweede artikel, van slechts één pagina, is geschreven door een anonieme auteur, maar het martiale taalgebruik doet vermoeden dat een veteraan hier de pen ter hand heeft genomen. De ondertekening bevestigt dat: ‘fidem firmavit sanguine’, oftewel, ‘hij heeft zijn trouw met bloed gezworen’.<sup>65</sup> Het stuk blikt terug op de vierde herdenking van de Mars op Rome, in het bijzonder de inwijding van het altaar, waarbij de auteur zelf aanwezig is geweest. De ceremonie was ‘rijk aan gepassioneerde tederheid’, ‘zeer kort’ en ‘zeer eenvoudig’, zonder speeches. De auteur lijkt dit gemis te willen compenseren in het vervolg van de tekst. De bombastische zinnen zouden niet misstaan hebben in een toespraak van Mussolini zelf. Hij prijst de edele afkomst en de roemrijke geschiedenis van het basement, eigenschappen die van grote waarde zijn voor zijn nieuwe, definitieve functie. Tot slot stelt de vermoedelijke veteraan vast dat het bloed van de gevallen de toekomstige generaties tot vergelijkbare opofferingsgezindheid verplicht. Hiermee onderscheidt hij een tweede verschil tussen monumenten en altaren. Monumenten zijn gericht op wat geweest is, altaren op wat komen gaat. Het altaar van de gevallen fascistie blikt niet zozeer terug op de slachtoffers van toen, maar vooruit op de successen van straks.

## Deelconclusie

Zoals de fascistische revolutie een ideologische was, zo is het altaar van de gevallen fascistie een ideologisch monument. Mussolini ijverde niet voor natievorming –dat was een gepasseerd station–, maar voor suprematie van zijn gedachtegoed. In de totalitaire samenleving die hem voor ogen stond diende elk individu zich aan het fascisme te onderwerpen. Elk individu moest doordrongen zijn van het besef dat de geschiedenis van Italië onvermijdelijk in het fascisme culmineerde, als slotsom van een lange, historische worsteling. Om aanspraak te kunnen maken op deze claim was steun nodig van de regimes van weleer.

---

<sup>62</sup> Nota bene: ook het artikel van Bonfiglietti verscheen in deze periodiek.

<sup>63</sup> Colonna 1929 (zie noot 43), p. 270.

<sup>64</sup> Colonna 1929 (zie noot 43), p. 277.

<sup>65</sup> Anoniem 1926 (zie noot 55), p. 424.

Daartoe wendden de fascisten zich tot de materiële erfenis van deze regimes. Oude objecten kregen een tweede leven binnen een nieuwe, fascistische context. De manier waarop het fascistisch stadsbestuur van Rome omging met het basement van de *sallustiano* is een treffend voorbeeld van een dergelijke assimilatie. De tekst van de inscriptie en de beeldtaal van de decoratie veranderden het antieke basement voor het oog in een fascistisch altaar. De inwijdingsceremonie en het geschreven woord, zoals de anonieme publicatie uit *Capitolium*, bewerkstelligden dezelfde verandering voor de geest. Het fascistische altaar op zijn beurt werd geïntegreerd een locatie van historisch belang, waar het zich kon omringen met de monumenten die de fascisten zo bewonderden. De co-existentie van assimilatie en integratie kenmerkt de complexe wijze waarop het fascistische regime historische rechtvaardiging van zijn macht zocht.

Het lot van het altaar, ten slotte, was echter onfortuinlijk. Na de oorlog werd het gestript van alle decoratie en met de inscriptie tegen een muur aangezet (afb. 8).<sup>66</sup> Daar ligt het nog altijd, aan de Scala dell'Arce Capitolina, voor de derde maal in de vergetelheid beland (afb. 9).



Afb. 8. Het altaar tijdens de sloopwerkzaamheden.

---

<sup>66</sup> De rechthebbende van de foto, Getty Images, vermeldt 1 januari 1946 als datum. Aangezien bronvermelding ontbreekt is het onduidelijk of dit de datum van de sloop betreft of de publicatiedatum van de foto in een nieuwsblad.

## Conclusie

Jean-Jacques Ampère spoort zijn lezers aan ‘een’ object te onderzoeken. Het is te hopen dat dit onderzoek aan zijn verwachtingen voldoet, aangezien er niet één maar drie objecten centraal hebben gestaan. Wel zijn het objecten met een gemeenschappelijke achtergrond, met een monumentale status bovendien. Dat maakt ze bijzonder geschikt voor de methode die Ampère voor ogen stond. Monumenten zijn per slot van rekening niets meer dan de fysieke verwezenlijking van ofwel autoritaire ofwel burgerlijke intenties.<sup>67</sup>

Obelisken nemen een bijzondere plek in binnen het spectrum van monumenten. Het is duidelijk geworden dat obelisken een hoge status genoten, maar ook plooibaar waren. Afhankelijk van de context waarin de machthebbers hen plaatsten veranderde hun betekenis. De omgang in het pauselijke Rome onder Pius VI kenmerkt zich door effectbejag op stedelijk niveau. Antinori maakte van de *sallustiano* een focuspunt in de wirwar van straten en gebouwen. Het fungeerde als een zichtbare uiting van de pauselijke autoriteit, die op abstract niveau de stad bij elkaar hield. Het Dogalimoment daarentegen benadrukt de neutraliteit van de obelisk, als symbool dat zelfs in de gepolariseerde samenleving van die tijd universele aantrekkingskracht uit kon oefenen. Het monument laat het oordeel aan de burger, aangezien de overheid zich er nog niet aan waagde haar koloniale ambities in steen te beitelen. De fascistische waren zekerder van hun zaak. Zij zetten hun teleologische geschiedopvatting kracht bij door het antieke basement te transformeren tot drager van de fascistische ideologie. Deze presenteerden zij vervolgens als ware hij de gelijke van originele Romeinse monumenten.

De hoofdstukken hebben laten zien dat zowel het pauselijke, liberale als fascistische regime obelisken gebruikte om een connectie met de klassieke oudheid tot stand te brengen. De liberalen en fascistische deden dat direct, Pius VI toonde zich schatplichtig aan de traditie van zijn voorgangers. Enerzijds was het doel de eigen macht te legitimeren, anderzijds de gelederen binnen het volk te sluiten. Desondanks is er een verschuiving merkbaar in de dagelijkse functie van de monumenten, namelijk van verfraaiing naar herinnering. De obelisk op Trinità dei Monti memoreert hoogstens Pius’ mecenaat, terwijl het altaar van de gevallen fascistische bij zijn inwijding een geringe decoratieve waarde had. Het Dogalimonument houdt het midden tussen de uitersten: het diende om omgekomen soldaten in herinnering te brengen, maar ook om het nieuwe plein voor het station Termini te verfraaien.

Het kan geen kwaad te beklemtonen dat een veel gebruikt abstract begrip als ‘macht’ op concrete manieren vorm krijgt. De belangrijkste rol is daarbij weggelegd voor literatoren en opiniemakers. Zij scheppen het discours en beïnvloeden de publieke opinie. Het zijn de woorden van Gabrini, Maes en van de anonieme auteur in *Capitolium* die de obelisk deden en doen spreken. Wetenschappers voeren hetzelfde werk uit, zij het op de lange termijn. De terugblikkende publicaties van Zoëga, Lanciani en Colonna plaatsen de gebeurtenissen van hun tijd in een historische context. De punten die al deze auteurs aanvoeren mogen dus als representatie gezien worden van de receptie onder een breder publiek.

Wat wellicht als een gemis voelt in dit onderzoek, ten slotte, is het internationale perspectief. De ‘megalithomanie’ van Pius VI sloeg via de beeldhouwer Antonio Canova (1757-1822) over op Napoleon (1769-1821) en stak de Verenigde Staten aan, waar tussen 1848 en 1884 het *Washington Monument* werd gebouwd, een obelisk van 169 meter hoog.<sup>68</sup> Dit moet van invloed zijn geweest op de perceptie van obelisk in Rome zelf. Desalniettemin is de eigen traditie altijd sterk gebleven. De internationalisering van de obelisk verandert immers niets aan het feit dat Rome nog altijd de meeste obelisk ter wereld herbergt. Zonder twijfel zullen zij nog generaties lang stof tot nadenken bieden.

---

<sup>67</sup> Henneberg 2004 (zie noot 46), p. 41.

<sup>68</sup> Collins 2000 (zie noot 10), 65.



**Afb. 9.** De kerk van Santa Maria in Aracoeli in 2014, gezien vanaf de Scala dell'Arce Capitolina. Op de achtergrond het monument voor Victor Emanuel II en rechtsonder achter een hekje het basement van de sallustiano.

## Bronnen- en literatuurlijst

### Bronnen hoofdstuk 2

Anoniem, 'Annotazioni storico-critiche sull'Obelisco Sallustiano', *Effemeridi Letterarie di Roma*, 6 juni 1789.

Bottini, Lorenzo Prospero, 'Saggio de' dispacci' (maart 1784 – 23 februari 1798), in: *Archivio Storico Italiano*, serie 4, deel 20, Firenze 1887.

Cancellieri, F., *Il mercato, il lago dell'acqua vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza navona*, Roma 1811.

*Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome, avec les surintendants des bâtimens XV (1785-1790)*, Anatole de Montaiglon en Jules Guiffrey (red.), Parijs 1887.

Lemnio, Nautilo (pseudoniem van Tomaso Maria Gabrini), *Annotazioni storico-critiche sull'Obelisco Sallustiano*, Roma 1789.

Zoëga, Georg, *De origine et usu obeliscorum ad Pium Sextum pontificem maximum* Roma 1797.

### Bronnen hoofdstuk 3 en 4

Anoniem, 'L'Ara dei caduti fascisti', *Capitolium* 2 (1926) nr. 7, p. 424.

Bonfiglietti, R., 'L'Ara dei caduti fascisti eretta sul Campidoglio', *Capitolium* 4 (1928) nr. 8, pp. 416-418.

Colonna, Gustavo Brigante, 'Mentre l'obelisco dedicato al Duce viaggia verso Roma. Ricordi degli ultimi monoliti Romani', *Capitolium* 5 (1929) nr. 5, pp. 270-277.

Conte, U., 'La traslazione del monumento ai caduti di Dogali', *Capitolium* 1 (1925) nr. 3, pp. 152-153.

Lanciani, Rodolfo, *The ruins and excavations of ancient Rome*, New York 1967<sup>2</sup> (1897).

Maes, Costantino, 'Dell'Obelisco presso la Porta Pinciana', in: Costantino Maes (red.), *Lo spigolatore romano, ossia Raccolta di notizie perdute risguardanti III*, Roma 1885, pp. 1-11.

### Algemene literatuur

Hornung, E., *The secret lore of ancient Egypt. Its impact on the West*, London/Ithaca 2001.

Iversen, Erik, *Obelisks in exile I: The obelisks of Rome*, Copenhagen 1968.

Iversen, Erik, *The myth of Egypt and its hieroglyphs in European tradition*, Copenhagen 1961.

Onofrio, Cesare d', *Gli Obelischi di Roma*, Roma 1967<sup>2</sup> (1965).

## Literatuur hoofdstuk 2

Ciampini, E., 'De origine et usu obeliscorum: Some Notes on an Eighteenth-century Egyptological Study', in: Karen Ascani, Paola Buzi en Daniel Picchi (red.), *The Forgotten Scholar: Georg Zoëga (1755-1809). At the Dawn of Egyptology and Coptic Studies* Culture and History of the Ancient Near East 74, Leiden 2015, pp. 185-191.

Collins, Jeffrey L., *Papacy and politics in eighteenth-century Rome: Pius VI and the arts*, Cambridge 2004.

Collins, Jeffrey L., 'Obelisks as artifacts in early modern Rome. Collecting the ultimate antiquities', in: Louis Marchesano (red.), *Viewing antiquity : the Grand Tour, antiquarianism and collecting* Ricerche di storia dell'arte 72, Roma 2000, pp. 49-68.

Pecchiai, Pio, *La Scalinata di Piazza di Spagna*, Roma 1941.

## Literatuur hoofdstuk 3 en 4

Henneberg, Krystyna von, 'Monuments, Public Space, and the Memory of Empire in Modern Italy', *History & Memory* 16 (2004) nr. 1, pp. 37-85.

Kirk, Terry, 'Framing St. Peter's: Urban Planning in Fascist Rome', *The Art Bulletin* 88 (2006) nr. 4, pp. 756-776.

Vidotto, Vittorio, 'Political Public Space in Rome from 1870 to 2011', in: Jan Gadeyne (red.), *Perspectives on Public Space in Rome, from Antiquity to the Present Day*, London/New York 2016, pp. 251-274.

Wagenaar, M., 'Het Derde Rome', in: idem, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carriers van zes Europese hoofdsteden* (Bussum 2001), pp. 70-83.

## Lijst van afbeeldingen

**Afb. 1.** De Spaanse Trappen na de restauratie van 2015/2016 met de *obelisco sallustiano* en de kerk van Trinità dei Monti. Foto: Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali. [http://www.sovrintendenzaroma.it/i\\_luoghi/roma\\_medioevale\\_e\\_moderna/beni\\_architettonici/escalinata\\_di\\_trinita\\_dei\\_monti](http://www.sovrintendenzaroma.it/i_luoghi/roma_medioevale_e_moderna/beni_architettonici/escalinata_di_trinita_dei_monti)

**Afb. 2.** Detail van het centrum van Rome met het Noorden boven en op schaal 1 : 6666,67. Kaart: Google Maps.

**Afb. 3.** Inscriptie op de westelijke zijde van het basement van de *obelisco sallustiano*. Foto: EDC, Vallochia. <http://www.chieracostui.com/costui/docs/search/schedaoltre.asp?ID=12641>

**Afb. 4.** Het Dogalimonument in 1909, op het Piazza dei Cinquecenti, voor station Termini. Foto: Anoniem. <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/58748/stazione-termini-93>

**Afb. 5.** Het Dogalimonument in 2015 op het plantsoen aan de Via delle Terme di Diocleziano. Foto: Giancarlo Pavat. <http://www.ilpuntosulmistero.it/i-segreti-degli-obelischi-di-trieste-di-giancarlo-pavat-2/>

**Afb. 6.** Het altaar van de gevallen fascistena kort na de inwijding. Foto: Anoniem. <http://violenzaantifascista.blogspot.nl/>

**Afb. 7.** Het altaar van de gevallen fascistena in 1940, voorzien van fascistische decoraties. Foto: B. Stefani-Milano. <https://www.romasparita.eu/foto-roma-sparita/65087/campidoglio-39>

**Afb. 8.** Het altaar tijdens de sloopwerkzaamheden. Foto: Getty Images. <http://www.gettyimages.fi/detail/news-photo/demolition-of-the-monument-to-the-fallen-fascists-in-news-photo/115584930>

**Afb. 9.** De kerk van Santa Maria in Aracoeli in 2014, gezien vanaf de Scala dell'Arce Capitolina. Foto: Google Streetview.