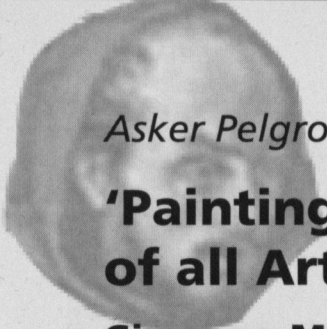


Asker Pelgrom

'Painting in that old birth-land of all Art'

Giuseppe Mazzini en de moderne schilderkunst in Italië

In deze bijdrage onderzoekt Asker Pelgrom de kunstkritiek van Guiseppe Mazzini. Volgens Mazzini waren historische thema's alleen niet voldoende voor een patriottische schilderkunst.

Tijdens het grootste deel van zijn Londense ballingschap (1837-1845) leefde Giuseppe Mazzini in armoede. De nieuwe London Library, waarvoor hij op verzoek van Carlyle en Dickens de Italiaanse boeken uitzocht, was door het hoge lidmaatschapsgeld voor hem onbereikbaar. Met moeite kon hij zich eens per jaar een bezoek aan de opera permitteren. Of zijn penibele financiën hem tot een dankbare bezoeker van de gratis openbare tentoonstellingen van de Royal Academy of Arts maakten, is echter de vraag. Mazzini keek ronduit neer op de Britse kunst van zijn tijd. Sinds de dood van Blake en Constable was er maar één schilder die hij oprecht bewonderde: de visionaire landschapsschilder Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Al heeft Mazzini zijn adoratie nergens nader verklaard, zijn enige geschrift over schilderkunst maakt haar begrijpelijk.

Turners werk was in belangrijke mate geïnspireerd door het Italiaanse landschap, de Venetiaanse stadsgezichten en de monumenten van de Oudheid. Tot Mazzini's irritatie schilderden de meeste buitenlandse kunstenaars deze taferelen louter uit 'antiquarische' interesse. De verstilde droombeelden van Turner moeten hem daarentegen in een religieuze trance hebben gebracht, net zoals de schilderijen van een enkele Italiaanse landschapsschilder. Ze konden hem sterken in zijn geloof, dat de schoonheid van Italië haar in de toekomst net zo groot zou maken als ze in het verleden geweest was. Turners *Modern Italy: the Pifferari* kan in ieder geval worden opgevat als manifest van deze gedachte. Op de voorgrond in dit idyllische gezicht op Tivoli toont Turner zijn 'moderne Italianen': dezelfde fluitspelers van wie de volkse mystiek later zou klinken in Berlioz' *Harold en Italie*. Het tafereel



William Turner, *Modern Italy – the Pifferari*, 1838 (Glasgow, Glasgow Art Gallery).

wordt overgoten door het licht van de opkomende zon, die de dageraad van een nieuw tijdperk lijkt aan te kondigen.[1] Een jaar na Mazzini's aankomst in Londen werd het schilderij in de Academie tentoongesteld.

In tegenstelling tot Turner toonden veel andere reizigers geen enkele belangstelling voor het moderne Italië, dat voor sommigen zelfs een vervelend obstakel was bij hun bezoek aan de antieke resten. Zo schreef de Engelsman William Hazlitt in 1826 dat hij de Romeinse ruïnes het liefst in een woestijn had gezien.[2] Ook voor veel Duitse en Franse intellectuelen was Italië idealiter één groot openluchtmuseum, wat een grote bron van ergernis was voor Italiaanse patriotten. Alphonse de Lamartine ondervond dat aan den lijve toen zijn kwalificatie van Italië als een 'terre des morts' hem in 1826 kwam te staan op een duel met de Napolitaanse kolonel Gabriele Pepe.[3]

De erfenis van de Oudheid en de Renaissance drukte als een loden last

1 Vgl. Cecilia Powell, *Italy in the age of Turner. 'The garden of the world'* (Londen 1998), ter gelegenheid van de tentoonstelling in de Dulwich Picutre Gallery, Londen, 4 maart t/m 24 mei 1998.

2 William Hazlitt, 'Notes of a journey through France and Italy' [1826] in: *The collected works of William Hazlitt* IX (Londen 1903) 83-303, aldaar 232-241.

3 Vgl. C. Spellanzoni, *Storia del Risorgimento e dell'Unità d'Italia* II (Milaan 1934) 150-152.

op de moderne Italiaanse kunst, die buiten het schiereiland met grote onverschilligheid en minachting werd bekeken. In Brockhaus' herziene *Conversations-Lexikon der Gegenwart* (Leipzig 1838-1841) bijvoorbeeld, werden onder het lemma 'Malerkunst - Italien' prominente Italiaanse kunstenaars in het geheel niet vermeld.[4] De Fransman Cyprien Robert schreef in een *Essai d'une Philosophie de l'art* misprijzend:

> 'A l'autre extrémité du continent, une nation opprimée languit, également privée des inspirations du beau; l'Italie, mère généreuse de la civilisation moderne, gît maintenant au plus bas degré. [...] Citer des noms, serait outrager sa gloire.'[5]

Zijn landgenoot Frédéric Mercey van de gerenommeerde *Revue des deux mondes* deinsde er zelfs niet voor terug te schrijven dat de schilderkunst in Italië zo goed als uitgestorven was.[6]

Deze neerbuigende houding was Mazzini een doorn in het oog. Sinds hij begin 1831 uit alle Italiaanse staten was verbannen, had hij vooral in de Franse media aandacht gevraagd voor de tekenen van een moreel reveil van de Italiaanse cultuur dat de sympathie van de intelligentsia en de diplomatie verdiende. Hij richtte zich daarbij in vele tientallen artikelen vooral op ontwikkelingen in de historiografie en de literatuur. Na zijn Zwitserse ballingsoord voor Londen te hebben verruild, probeerde hij in de Britse pers voet aan de grond te krijgen. In september 1837 kreeg hij wat hij zocht. John Stuart Mill, eigenaar en uitgever van de radicale *London and Westminster Review*, nodigde hem uit tot het schrijven van een artikel over 'Modern Italian literature'.[7] Ruim twee jaar later publiceerde de *Review* de pendant van dit eerste stuk: Mazzini's essay over 'Modern Italian Painters'.[8]

4 *Conversations-Lexicon oder kurz gefaßtes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit* III (Leipzig 1838-1841) lemma 'Malerkunst – Italien'.

5 C. Robert, *Essai d'une philosophie de l'art* (Parijs 1836) 213-214.

6 Frédéric Mercey, 'La peinture et la sculpture en Italie', *Revue des deux mondes*, 15 juli 1840.

7 Dennis Mack Smith, *Mazzini* (New Haven en Londen 1994) 24. Mill herinnerde zich Mazzini als 'one of the most accomplished and in every way superior men among all the foreigners I have known' en prees het essay over de moderne Italiaanse literatuur om zijn 'interesting novelties' en 'continental criticism'.

8 Het essay verscheen in nummer XXXV (januari-april 1841) van de *Londen and Westminster Review*. In dit artikel is gebruik gemaakt van de meest recente, tweetalige

Het doel van dit essay was niet alleen 'de aandacht van de Engelsen te vestigen op ons nationale vraagstuk, dat geheel veronachtzaamd wordt.' Mazzini hoopte vergeefs het eveneens in Italië te publiceren, in het tijdschrift *Il Subalpino*.[9] Hij trachtte zich op die manier te mengen in het recente debat over de toekomst van de beeldende kunst en haar maatschappelijke betekenis. Net zoals Carlo Tenca, Niccolò Tommaseo en vooral Pietro Selvatico dat ieder op hun eigen manier hadden gedaan, was ook Mazzini's betoog een aanklacht tegen de Italiaanse kunstkritiek van zijn tijd, die aan de leiband liep van de buitenlandse critici en zo zelf het beeld in stand hield van Italië als 'dode' natie. Maar zijn artikel was vooral een proclamatie van de taak die hij de kunst toedacht in de 'morele beschaving', de missie om de geesten te rijpen voor de samenzwering, opstand en revolutie die tot de vrijheid en onafhankelijkheid van het Italiaanse volk moesten leiden.[10] Op basis van dit essay in het bijzonder en Mazzini's kunstkritiek in het algemeen, biedt het onderstaande een kritische analyse van deze patriottische theorie van de schilderkunst, die zowel van historici van het Risorgimento als kunsthistorici relatief weinig aandacht heeft gekregen. Net als 'Modern Italian Painters' biedt het daarbij terloops een korte introductie in de Italiaanse schilderkunst van de vroege negentiende eeuw.

De dood van de moderne kunst?

'Moderne' schilderkunst was voor Mazzini de schilderkunst van zijn eigen tijd. Hoewel hij dat nergens toegaf, ging het daarbij in hoofdzaak om kunst uit de jaren twintig van de negentiende eeuw. Mazzini had immers sinds februari 1831 geen voet meer op Italiaanse bodem gezet en geen schilderij meer gezien. Anno 1841 had Turner door zijn reizen beslist een betere

editie van Mazzini's essay: Giuseppe Mazzini, *La pittura moderna in Italia* (Bologna 1993) bezorgd en ingeleid door Andrea Tugnoli. Aangezien Mazzini zijn bijdragen aan Britse tijdschriften in het Frans schreef, is hier van de Franstalige manuscriptversie van zijn tekst gebruik gemaakt. Alleen de laatste bladzijden van het essay zijn niet in de oorspronkelijke versie overgeleverd en worden daarom doorgaans weergegeven in de Engelse vertaling, waaruit ook de titel van dit artikel stamt.

9 Zie hiervoor respektievelijk Giuseppe Mazzini, *Note autobiografiche* (Florence 1944) Mario Menghini ed., 232-233, waaruit het citaat afkomstig is, en Mazzini's brief uit Londen aan Giuseppe Elia Benza, d.d. 28 augustus 1840 in: Giuseppe Mazzini, *Opere* (Milaan 1967) Luigi Salvatorelli ed., vol. I: *Lettere* 51, 244-256.

10 Zie hiervoor het artikel van Clementina Gily in dit themanummer van *Groniek*.

indruk van de recente Italiaanse kunst dan hij.[11] Goedkopere reproductietechnieken konden waarschijnlijk geen soelaas bieden; Mazzini kon zich vaak niet eens een krant permitteren. Mogelijk beschikte hij in Londen over recensies van de tentoonstellingen aan de Milanese Academie in de jaren 1830, maar in zijn essay wordt daar nauwelijks naar verwezen.[12] Het blijft echter evenzeer de vraag wat Mazzini vóór 1831 met eigen ogen zag. Tot zijn ballingschap verliet hij zijn geboortestad Genua slechts voor twee korte reizen naar Toscane; in Rome of Milaan kwam hij niet.[13] Zijn bewering 'en peinture, il faut voir'[14] krijgt daarmee bijna een overdrachtelijke betekenis. Mazzini's essay bedoelde niet de materiële of technische aspecten van kunstwerken te bezien, maar de ontwikkeling van een idee te signaleren. Als profeet van de Italiaanse wederopstanding zag Mazzini die ontwikkeling ook zonder de schilderijen voor ogen te hebben.

Zijn perspectief was dan ook niet dat van de *connaisseur*. Kunst stond voor Mazzini niet op zichzelf en mocht niet als geïsoleerd verschijnsel worden bestudeerd. Ze moest worden beschouwd als integraal onderdeel van de maatschappij, waarvan ze tegelijkertijd ook de expressie was. Kunst, aldus Mazzini, was

> 'une manifestation éminemment sociale, un élément du développement collectif, inséparable du jeu de tous les autres, qui forment ensemble ce fond de vie une et commune où l'Artiste puise (...) sa mission, sa notion du but à poursuivre, et les symboles dans lesquels il incarne ce que Dieu lui inspire sur la manière de l'atteindre.'[15]

De kunstenaar was voor Mazzini de dichter van een stille, diepgelovige poëzie.[16] Hij vertolkte een verheven taal en gunde ons daarmee af en toe een blik op het eeuwige ideaal achter de materiële werkelijkheid die ons

11 Zie over Turners belangstelling voor de contemporaine kunst in Italië: Nicholas B. Penny, 'The activity of English artists in nineteenth century Italy' in: Idem ed., *Giornale di viaggio in Italia. L'attività dei pittori europei in Italia nell'800. Occasioni e memorie* (Busto Arsizio 1985) 164-168.

12 Vgl. de opmerkingen van Mazzoca met een selectie uit Mazzini's essay in de bloemlezing *Scritti d'arte del primo Ottocento* (Milaan en Napels 1998) Fernando Mazzocca ed., 144-164, aldaar 146, 150 en 160.

13 Mack Smith, *Mazzini*, 4.

14 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 32.

15 Ibidem, 4-6.

16 Over het impliciete, religieuze aspect van Mazzini's ideeën (over kunst), zie nog altijd: Gaetano Salvemini, *Mazzini* (Rome 1920).

omringt: de schoonheid, waarheid en eenheid van de schepping. Het was de universele missie van het mensdom om uiteindelijk in dit Ideaal op te gaan. De kunstenaar toonde zijn volk in welke fase van deze missie het zich bevond door het te onderrichten over de geest en de noden van zijn tijd. Hij keek daarvoor naar het verleden en in de toekomst. Iedere grote kunstenaar was daarom 'historien ou prophète'.[17]

Alle kunsten waren diep in de maatschappij geworteld, maar niet iedere tak van kunst was even geëigend om zijn sociale missie te vervullen. Mazzini's hiërarchie van de kunsten werd aangevoerd door de muziek, het 'parfum van het heelal' dat rechtstreeks tot de ziel sprak en vrij was van ieder materialisme. Daarna volgde literatuur: het drama, de epische poëzië en tenslotte de roman. Als laagste kunstvorm gold de schilderkunst, omdat ze een minder spiritueel karakter had dan poëzie en muziek. Ze was immers 'plus emprisonnée dans la forme' en daardoor 'plus limitée dans le choix de ses matériaux, plus particularisée' en 'plus definie'.[18] Haar belangrijkste taak was zich te ontworstelen aan de vorm waarin ze gevangen zat en de materie met de geest te verzoenen. Daartoe moest de schilderkunst streven naar representatie in visuele symbolen, die in een later stadium de dichter en de musicus tot ritme en melodie moesten inspireren.

De ware kunstcriticus en kunsthistoricus beoordeelden de fenomenen en ontwikkelingen in de symbolische wereld van de kunst altijd in relatie tot het doel dat de maatschappij als geheel najoeg. Mazzini nam fel afstand van het idee van de kunst om de kunst of om het 'effet sensuel', dat hij typeert als 'culte de la chair'.[19] Dit verklaart waarom hij een bewering als die van Hegel, dat de moderne kunst 'dood' zou zijn, als absurd afwees. De kunst lééft, net zoals wij leven, vond Mazzini. Met zijn geloof in de eeuwige vooruitgang van het mensdom schreef hij ook aan de kunst de 'onafwendbaarheid' van de progressie toe.[20] Naarmate de tijd verstreek, gaf de kunst een steeds transparanter voorstelling van de 'Pensée créatrice' en van onze ware natuur en missie.

17 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 6.

18 Ibidem, 10.

19 Zie resp. Giuseppe Mazzini, 'De l'art en Italie. A propos de Marco Visconti, roman de Thomas Grossi' (1835) in: Idem, *Scritti letterari* I (Milaan z.j.) Enrico Nencioni ed., 273-298, aldaar 275-276 en Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 16.

20 Dit concept wordt uitgewerkt in: Giuseppe Mazzini, 'Della fatalità considerata come elemento drammatico' (1836) in: Idem, *Scritti letterari* II, 74-99.

De Italiaanse kunst in historisch perspectief

Mazzini's optimisme was echter niet eenduidig. Binnen de algemene, voortdurende progressie ontwaarde hij cycli van opkomst, bloei, decadentie en verval. Alleen tijdens de bloeiperioden – door Mazzini 'epoques réligieuses' genoemd – nam het inzicht in het leven toe en steeg de kunst een trede hoger. Zijn eigen tijd zag Mazzini beslist niet als zo'n periode. In 1835 koos hij voor de eigentijdse kunst in Italië een beeld dat zelfs Lamartine had kunnen schetsen:

> 'l'art c'est une femme que je connais prosternée devant des tombeaux à Santa Croce, oubliant les temps et les lieux, élevant sa voix dans le temple qui contient nos gloires, et protestant au nom du passé contre l'abjection présente.'[21]

In 'Modern Italian Painting' was hij wat milder, maar ook hier weet hij van de kunst in zijn land: 'Nous tâtonnons'.[22]

In een Italiaanse kunstgeschiedenis met zevenmijlslaarzen liet Mazzini zien hoe de kunst al ruim driehonderd jaar in het duister tastte. Sinds de late Middeleeuwen had de 'impulsion unitaire' van de christelijke devotie haar bijeen gehouden. Rafaël en Andrea del Sarto waren aan het begin van de zestiende eeuw de laatste exponenten van deze traditie geweest. Met de teloorgang van de Italiaanse zelfbeschikking na de val van de republiek Florence (1530) was ook voor de kunst het donker ingevallen. Het maniërisme en de barok duidde Mazzini als perioden van decadentie tot materialisme, al was de Italiaanse kunst hierin oorspronkelijk: 'puissant, audacieux, presque lirique dans son élan'. Ze verkoos namelijk de vormen van de werkelijkheid te vergoddelijken, door ze te overdrijven, in plaats van ze simpelweg te kopiëren, zoals in het overige Europa gebeurde. Toch waren de pogingen om in de 'heidense' materie een alternatief te vinden voor het christelijke ideaal gedoemd vruchteloos te blijven. Titanen als Bernini en Marini werden onder het gewicht van hun eigen 'gigantische' kunst verpletterd. Toen in de achttiende eeuw met de rococo behalve de christelijke inspiratie ook de overdrijving van de vorm was uitgeput, ontstond de behoefte de kunst te zuiveren en van een nieuw ideaal te voorzien.

Het (neo)classicisme dat hieruit geboren werd en in Italië Appiani, Camuccini, Bossi en Benvenuti als belangrijkste representanten had, maakte

21 Giuseppe Mazzini, 'De l'art en Italie', 282.
22 Ibidem, 20.

de weg vrij voor vernieuwing en deed het geloof in een artistiek Ideaal terugkeren. Het ging daarbij echter vooralsnog om imitatie van een ideale vorm. Net als de Oud-Griekse sculptuur had een neo-classicistisch kunstwerk niets wat de beschouwer even zelf kunstenaar maakte, aldus Mazzini. De schilderijen waren kil, beroerden hun publiek niet en zetten het niet tot handelen aan. Ze werden niet geanimeerd door de idee van hun tijd, een *pensiero* dat *azione* onvermijdelijk maakte. Daarom rekende Mazzini de kunst van het neo-classicisme, die in de jaren 1820 in Italië nog volop floreerde, niet tot moderne kunst.

Toch was 'modern' voor Mazzini allerminst hetzelfde als 'romantisch'. Dat epitheton bezat voor hem zowel een universele als een specifieke betekenis. In zijn vroege geschriften over literatuur gold *romantico* als een kwalificatie voor de typisch Italiaanse traditie van de kunst als 'welbespraakte vertolkster van de gevoelens, ideeën en noden van de maatschappelijke ontwikkeling'[23], vertegenwoordigd van Dante tot Foscolo. Over de aanduiding 'romantisch' als verzamelnaam voor de artistieke vernieuwingen van zijn tijd had Mazzini een verrassende opvatting. In zijn ogen was de Romantiek de kunstzinnige expressie van de Franse Revolutie, die in Byron en Rossini haar twee 'Napoléons' vond. Juist in Italië was de romantische beweging al rond 1830 op haar retour en volgens Mazzini was die kentering ook noodzakelijk. In 'Modern Italian literature' schetste hij de Romantiek als een overgangsfase naar een nieuwe, sociale kunst, een dialectische synthese van het individualisme van de 'Byroniaanse' traditie en het religieuze element van de 'Manzoniaanse' school. Met de exaltatie van het individu en de passieve troostmoraal was de progressie van het mensdom uiteindelijk niet gediend. De Romantiek was alleen maar en poging tot emancipatie geweest en niets meer.[24]

Ook de vele historiserende schilderijen met thema's uit de Middeleeuwen of Renaissance waren alleen een schijnbare doorbraak. Het classicisme had immers al gepleit voor een 'retour à l'exactitude historique'.[25] De romantische historieschilderkunst zette deze preoccupatie met uiterlijke details

23 Giuseppe Mazzini, 'Carlo Botta e i Romantici' (1828) in: Idem, *Scritti letterari* I, 60-63, aldaar 62. Het artikel verscheen oorspronkelijk in het tijdschrift *Indicatore genovese*.

24 Zie resp. Giuseppe Mazzini, 'Moto letterario in Italia' (Modern Italian literature) in: Idem, *Scritti letterari* II, 177-213 en Giuseppe Mazzini, 'Poésie et Art' (1837) in: Idem, *Scritti editi ed inediti* XXI (Imola 1915) 19-30, aldaar 20.

25 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 44.

voort. Daarom kon ze hooguit een historische *werkelijkheid* verbeelden, nooit de morele *waarheid*. Pas wanneer kunst niet langer de expressie was van een individueel feit of sentiment maar zich rekenschap gaf van haar collectivistische, sociale roeping, was ze waarlijk modern. Voor Mazzini was de romantische beweging slechts een 'opstand' geweest; de 'revolutie' begon pas met de moderne kunst, omdat die de kiem legde voor een overtuiging en het verlangen tot actie opriep, waar eerdere uitingen van kunst slechts kille en passieve reacties teweeg brachten.[26]

Het aanbreken van de moderne schilderkunst betekende echter niet dat de Italiaanse kunst haar eerste bloeiperiode sinds Rafaëls dood had bereikt. Het handjevol kunstenaars dat Mazzini besprak, gaf niet meer dan de 'voortekenen' van een opleving. Al verweet hij andere critici deze te hebben veronachtzaamd, hij erkende dat het niet eenvoudig was de recente ontwikkeling waar te nemen. Het ging slechts om een kleine groep schilders. Hun werk was maar eens per jaar te zien in de plaatselijke Academie, om daarna in het huis van de opdrachtgever te verdwijnen. Er was geen overheid die deze kunst bevorderde en geen galerie of museum waar ze permanent te bewonderen was. Kunstenaars zelf openden maar zelden de deuren van hun ateliers en verwezen studies en schetsen steevast naar de prullenbak. De oorzaak van de verborgenheid van de moderne kunst lag volgens Mazzini overduidelijk in het obstructionisme van de autoriteiten. De moderne schilders waren daarom in de kunst wat de martelaren voor de natie waren.

Genre- en landschapschilderkunst

Mazzini's schematische waardering van de moderne schilderkunst was in hoge mate hiërarchisch. Dat gold voor het onderscheid tussen muziek, literatuur en beeldende kunst, voor de status van de kunst in verschillende Europese landen, maar ook voor de genres binnen de schilderkunst en de beoefenaars van elk genre. In het stelsel van genres nam de historieschilderkunst de hoogste plaats in. Op enige afstand volgden de genreschilderkunst en de landschapschilderkunst. De religieuze kunst, 'herontdekt' in reactie op het classicisme, leek een verzoening met de artistieke traditie van Italië. Italiaanse discipelen van de Duitse Nazareners maakten echter de vorm volkomen ondergeschikt aan de geest en verloren zo de realiteit uit het oog.

26 Mazzini, 'Poésie et Art', 28.



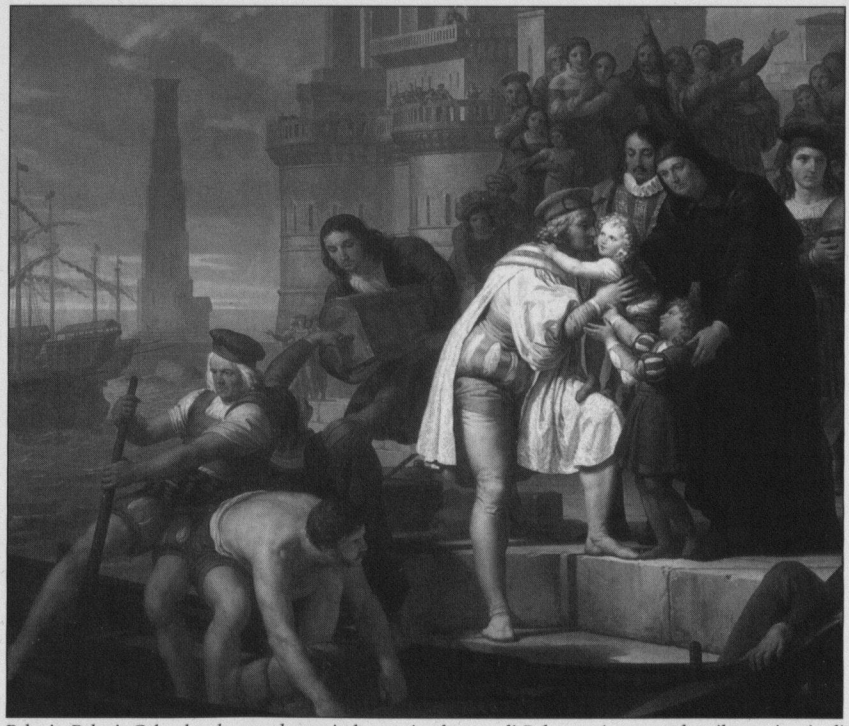
Giovanni Migliara, *Campagna di Lombardia con fiera di cavalli*, 1831 (Milaan, privé-collectie).

Over stillevens en portretkunst liet Mazzini zich niet uit, maar we kunnen aannemen dat hij die kunst verachtte om haar excessieve materiële preoccupatie en ijdelheid of zag als een symptoom sociale onrechtvaardigheid.

Het pleidooi dat Mazzini hield voor een schilderkunst die 'popular' is, mag niet worden verward met een aanmoediging tot de voorstelling van volkse taferelen. De Romeinse schilder Bartollomeo Pinelli (1826-1886), die kan worden gezien als proto-realist, had volgens Mazzini bijvoorbeeld allerminst een sociale visie op kunst. Hoewel ze beslist een democratiserend karakter hadden, documenteerden Pinelli's schilderijen slechts de materiële, uiterlijke kant van het volk. Hetzelfde gold voor de Giuseppe's Canella, Bisi en Molteni en zelfs voor de geëngageerde satiricus Ignazio Manzoni.[27] De ware genreschilderkunst zocht naar de intrinsieke natuur van het volk, niet als één sociale categorie maar als aggregaat van alle klassen, als collectieve individualiteit, zoals in de opvatting van Herder.[28]

27 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 114-120. Alleen voor het werk van Massimo D'Azeglio (1798-1866) maakt Mazzini in zijn kritiek een voorzichtige uitzondering. D'Azeglio maakte sinds de late jaren 1820 naam met zogenaamde 'vedute istoriate'. Zie recentelijk: Virginia Bertone ed., *Massimo d'Azeglio e l'invenzione del paesaggio istoriato* (Turijn 2002) catalogus van de tentoonstelling in de Galleria aivica d'arte moderna e contemporanea, Turijn.

28 Hans Kohn, *Prophets and peoples. Studies in nineteenth century nationalism* (New York 1946) 79-80.



Pelagio Palagi, *Colombo che stando per imbarcarsi nel porto di Palos per intraprendere il suo viaggio di scoperta, abbraccia i suoi figli e li raccomanda al suo protettore Padre Giovanni Perez, 1826-1828* (Milaan, Pinacoteca di Brera).

Voor de moderne schilder volstond het niet de wereld om zich heen te imiteren. Hij had de missie Gods schepping te verklaren en in zekere zin zelfs voort te zetten. Die zendingsdrang ontwaarde Mazzini in het ogenschijnlijk milde oeuvre van Giovanni Migliara (1785-1837), aan wie hij de recente progressie in de genreschilderkunst vrijwel geheel toeschreef.[29] Als zoon van een arme ambachtsman bewees Migliara voor Mazzini dat kunst en maatschappij hun regeneratie moesten zoeken in het volk. Zijn werk gaf gehoor aan de 'vocation synthétique et démocratique' van zijn tijd. Door een historiserende ondertoon in zijn *vedute* en landschappen had hij deze geïsoleerde genres met de 'grote' (historie)schilderkunst herenigd. Tegelijkertijd droegen zijn interieurs bij tot het idealiseren van het persoonlijk

29 Zie over Migliara: Maria Cristina Gozzoli ed., *L'opera grafica di Giovanni Migliara in Alessandria* (Alessandria 1977) en Gianni Gaia's biografische schets in: *La pittura in Italia. L'Ottocento* II (Electa 1991) 919.

leven van ieder mens. Zoals hij Gods liefde toonde in de zonnestralen van zijn kerkinterieurs, zo maakte hij in voorstellingen van 'de huiselijke haard' de warmte van de menselijke affectie zichtbaar.

De werkelijkheid die Migliara schilderde was omgeven met een magisch aureool. Hij bediende zich daartoe van een eenvoudig maar uiterst doeltreffend middel: licht. Het bleke maanlicht, een felle zonnestraal, een flakkerende kaars of het zwakke schijnsel van een olielamp zorgden steeds voor 'quelle atmosphère lumineuse de poésie grandiose et mélancolique à la fois'. Anderen wisten van landschappen en gebouwen slechts de aanblik vast te leggen; Migliara wekte er de emotie in op. Voor de balling Mazzini bestond die emotie uit een patriottische extase om de schoonheid van zijn land: 'elle est trop belle cette Italie dans son immobilité silencieuse pour que Dieu ne l'appelle pas à revivre grand comme jadis dans la pensée et dans l'action.'[30]

Historieschilderkunst

De beschouwingen over genre- en landschapschilderkunst nemen in Mazzini's essay slechts een bescheiden plaats in. Het grootste deel ervan is gewijd aan de historieschilderkunst. Dat is begrijpelijk, want in Mazzini's opvatting van vrijheid en nationaliteit was de geschiedenis van essentieel belang. In *Dei doveri dell'uomo* (1860) vatte hij de natie samen als een gemeenschap van miljoenen individuen, 'die dezelfde taal spreken, begiftigd zijn met gelijksoortige talenten en gevormd zijn door dezelfde historische traditie.'[31] Die vorming van de natie in historische zin was bij uitstek de taak van de kunsten. In het appèl *Ai poeti del secolo XIX* roept Mazzini bijvoorbeeld de Italiaanse dichters op: 'Legt toch het bewijs bloot van onze roem en onze deugden, delft het op uit de graven van onze grote voorouders, waarin het tot vandaag zo onberoerd rustte. Blaast tenslotte, door de strijd en de ontberingen van weleer te schilderen, die oude moed nieuw leven in.'[32] Pas wanneer de Italianen zich ten volle rekenschap gaven van hun verleden, konden ze 'groots en eerzaam herrijzen' In plaats van een chronologisch ge-

30 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 110.

31 Giuseppe Mazzini, 'Dei doveri dell'uomo' (1860) in: Idem, *Scritti editi ed inediti* LXIX (Imola 1935) 60-61.

32 Giuseppe Mazzini, 'Pensieri. Ai poeti del secolo XIX' (1832) in: Idem, *Scritti letterari* I, 242-262, aldaar 262.

schiedverhaal moest de Italianen daartoe een reeks memorabele historische episoden worden voorgehouden, 'waaruit een religieuze overtuiging sprak die de voedingsbron was geweest voor het zelfbewustzijn van het Italiaanse volk.'[33] Met zulke symbolen uit het verleden kon ook de schilderkunst Italië inspireren haar nationaliteit gestalte te geven.

Zoals gezegd, voldeed de vroege, 'romantische' historieschilderkunst in Mazzini's optiek echter onvoldoende aan deze taak. In zijn essay voerde hij twee belangrijke representanten op van deze onvolkomen historieschilderkunst: de Florentijn Luigi Sabatelli (1772-1850) en de Bolognees Pelagio Palagi (1775-1860).[34] De kunst van Sabatelli en Palagi ontsloot weliswaar de 'vergeten' geschiedenis van de Renaissance en de Middeleeuwen, maar hun schilderijen wisten de beschouwer niet te raken. Een doek als Palagi's *Cristoforo Colombo* (1826-1828) was alleen een noviteit in het repertoire van historische thema's, maar sprak dezelfde vormentaal als de classicistische reliëfs. Om de nieuwe, nationale idee te kunnen symboliseren, moest ook de *vorm*, de stijl van de schilderkunst worden herzien.[35] Palagi's kunst kwam niet verder dan een weergave van het verleden in objectieve, kille details. Hij toonde de 'feitelijke werkelijkheid' en liet de 'morele werkelijkheid' in het midden. Deze constatering doet denken aan hetgeen Mazzini in de geschiedschrijving van zijn tijd signaleerde. De historicus was zijns inziens beperkt tot het verzamelen van feiten en niet bij machte om een groter verband van *transhistorische* principes inzichtelijk te maken. Dankzij hun verbeelding en krachtiger middelen konden de dichter en romancier dat wél. Op dezelfde manier moest ook de moderne historieschilder zijn publiek weten te doordringen van 'het verband dat bestaat tussen de universele vooruitgang van de intellectuele beschaving en het politieke leven

33 Ibidem, 34. De passage stamt uit een hoofdstuk dat oorspronkelijk verscheen in *Apostolato popolare* in 1841-42.

34 Zie over Sabatelli: B. Paolozzi Strozzi ed., *Luigi Sabatelli. Disegni e incisioni* (Florence 1978) catalogus van de tentoonstelling in het Gabineto Disegni e Stampe degli Uffizi en Carlo Sisi ed., *Storia delle arti in Toscana. L'Ottocento* (Florence 1999) onder andere 32-36. Over Palagi, zie: Claudio Poppi ed., *Pelagio Palagi pittore. Dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna* (Milaan 1996), catalogus van de tentoonstelling in het Museo Civico Archeologico; over Palagi's Cristoforo Colombo, zie: Isabella Marelli ed., *Brera mai vista. Il Romanticismo storico: Francesco Hayez e Pelagio Palagi* (Electa 2001) 11-29.

35 Vgl. Fernando Mazzocca, 'Palagi a Milano. Gli anni del compromesso romantico' in: *L'Ombra di core. Disegni del fondo Palagi della Biblioeca dell'Arciginnasio* (Bologna 1988-89) 27-45, met name 27.



Francesco Hayez, *Pietro l'Eremita che cavalcando una bianca mula col Crocifisso in mano, e scorrendo le città e le borgate, predica la crociata*, 1827-1829 (Milaan, privé-collectie).

van de afzonderlijke naties.'[36]

Het vernuft van Palagi en Sabatelli was daartoe niet genoeg geweest. De moderne historieschilder hadden 'Génie' nodig, de gave om de oneindige, morele principes van de geschiedenis te doorzien en in eindige vormen te vatten. Dat maakte hem tot historicus en profeet tegelijk, met als opdracht de nationale idee in geschiedenis en toekomst voor zijn volk te 'verhelderen, door te ontroeren'.[37] Zijn werk was daarmee echter nog geen nationale schilderkunst. Die kwam pas tot stand in volledige vrijheid en eenheid, nadat de natie zou zijn geboren. Tot die tijd golden de moderne schilders als 'Précurseurs de la Peinture Nationale'. Bij vrijwel al deze voorlopers was het 'Génie' latent aanwezig, zolang de materiële condities waaronder ze werkten

36 Enrico Malato ed., *Storia della letterature italiana* VII. Il primo Ottocento (Rome 1998) 883. Zie voor Mazzini's opvattingen over geschiedschrijving en historische literatuur: Asker Pelgrom, 'Questo matrimonio non s'ha da fare! Alessandro Manzoni en het dilemma van de historische roman' in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani* (2002), 19-40, aldaar 30-31.

37 Giuseppe Mazzini, 'La battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII, scritta dal dottor F.D. Guerrazzi' [1828] in: Idem, *Scritti letterari* I, 63-71, aldaar 71.

niet optimaal waren en de politieke repressie voortduurde.[38] Carlo Arienti, Giuseppe Diotti en Francesco Podesti waren zeer verdienstelijke schilders, maar niet volmaakt. Het werk van de Florentijn Giuseppe Bezzuoli (1784-1855) benaderde de perfectie nog het meest, maar was door de Florentijnse traditie behept met een overdadige aandacht voor het disegno, waardoor het soms meer tot realisme dan tot idealisme neigde.

Francesco Hayez

Er was eigenlijk maar één kunstenaar die geheel aan Mazzini's eigentijdse ideaal beantwoordde: Francesco Hayez (1791-1882).[39] Hayez was voor Mazzini de onbetwiste leider van de moderne historieschilders en de hoogste exponent van de nationale gedachte in de kunst. Zijn werk was niet heidens, katholiek, materialistisch of eclectisch, maar zuiver idealistisch. 'Son inspiration émane directement du Peuple; sa puissance directement de son propre Génie [...] Le siècle lui donne *l'idée*, et l'idée la *forme*.' Hayez brak instinctief met de conventies van de kunst uit de overtuiging dat hij een missie had. Voor Mazzini was hij de ultieme belichaming van de kunstenaar als historicus en profeet: Hayez was de 'historien de la race humaine', die de geschiedenis beziet 'du point de vue de l'avenir.' In de episodes die hij verbeeldde, waren specifieke historische omstandigheden zo getrouw mogelijk afgeschilderd, maar werd ook de ene, algemene menselijke natuur ontsluierd. Als een 'prêtre du Dieu' wist hij zo de beschouwer te inspireren; zijn werk was 'la Consécration de la vie'. Hayez wekte het verleden tot leven, bezielde het. De geschiedenis stond op zijn doeken niet langer op zichzelf, maar werd tot symbool voor wat de mensheid bewoog: liefde, vrijheid en onafhankelijkheid.[40]

Voor drie van Hayez' schilderijen in het bijzonder sprak Mazzini zijn bewondering uit: I profughi di Parga (1826-1831), *Maria Stuarda nel mo-*

38 In 'De l'art en Italie' bracht deze constatering hem zelfs tot veel somberder conclusies: 'Tout ce qui touche à l'histoire nationale est sacré; et puisqu'il est chez nous refusé de maintenir son unité et son inviolabilité, que le génie s'abstienne; qu'il mûrisse ses conceptions en silence: les jours viendront; jusque là, au nom de l'art, au nom de la littérature à venir, ne faussons pas la route aux intelligences', 296.

39 Het standaardwerk over leven en werk van Hayez is: F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato* (Milaan 1994), waar over de hier genoemde schilderijen onder andere 196-199 en 219-220.

40 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 76-82.

mento che sale il patibolo (1827) en vooral *Pietro l'Eremita predica la crociata* (1827-1829). Het thema van het laatste was ontleend aan de geschiedenis van de Eerste Kruistocht, sinds Tommaso Grossi's epische gedicht *I Lombardi alla prima Crociata* (1825) immens populair in de Italiaanse romantische cultuur.[41] Niet voor niets noemde Mazzini juist dit schilderij: het was één van de twee enige doeken van Hayez die hij met eigen ogen zag, in het huis van de opdrachtgever, de Genovese bankier Francesco Peloso.[42] Het verdient de aandacht, omdat het zijn ideaal van *pensiero e azione* zo treffend belichaamde, zoals blijkt uit Mazzini's geestdriftige beschrijving van de voorstelling, die hij uit zijn geheugen opdiepte:

> 'Pierre est au point central de ce terrain inégal, sur sa blanche mule, la croix élevée dans la gauche. Sa figure pale, décharnée, maix vénérable d'enthousiasme et de conviction, se détache en partie sur un fond blanc formé par un drapeau qu'un guerrier porte déployé pres de lui. Derrière et des deux côtés se presse une foule de tous àges, sexes et conditions. [...] Et à travers cette foule à attitudes si variées, à groupes si distincts, circulent et se peignent toutes les affections, toutes les tendances; et au dessus d'elles, seul et vrai lien d'unité, plane la pensée qui la poussait toute: "Dieu le veut, Dieu le veut."'[43]

Hayez had de kruistocht van Peter de Kluizenaar uitgebeeld als een symbool van de collectieve, heilige oorlog voor de vaderlandse zaak die in zijn eigen tijd gevoerd moest worden. Voor een militante patriot als Mazzini was dat meer dan een oorlog in overdrachtelijke zin. Aan de vooravond van de revolutie van 1848 koos hij betekenisvol dezelfde beeldspraak om de jonge Italianen aan te vuren tot een opstand tegen de Oostenrijkers: 'Verenigt u, slaat de handen ineen en gaat aan het werk. Zet uw gedachten om in daden en maakt het schiereiland tot een arsenaal, een kruitvat, één groot kampement van soldaten voor deze kruistocht.'[44]

41 Voor de thematiek van de kruistochten in de Italiaanse historische cultuur zie: Paola Barocchi, Fiamma Nicolodi en Sandra Pinto ed., *Romanticismo storico. Celebrazioni per il centenario di Francesco Domenico Guerrazzi* (Florence 1974), catalogus van de tentoonstelling in Palazzo Pitti, onder andere 30-32 en 236-240.

42 Vgl. G.L. Mellini, 'Francesco Peloso collezionista di contemporanei' in: *Labyrinthos. Ermeneutica delle arti figurative dal medioevo al novecento* 5/6 (1984) 82-120.

43 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 88-92. De passage doet sterk denken aan Mazzini's enthousiasme over het sentiment van het 'individuale collettivo' in de koorpartijen van historische tragedies en vooral opera's, waarover: Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica* (Napels 2001) Luigi Salvatorelli ed., 51 e.v.

44 Giuseppe Mazzini, *Ai giovani. Ricordi* (1848) in: Idem, *Scritti politici* (Turijn 1976)

Terugblikkend vooruitzien

Mazzini's analyse van de Italiaanse schilderkunst is een manifest met grote zeggingskracht, dankzij een sterke neiging tot schematiseren. Hieraan zijn echter enkele belangrijke nuances uit de culturele praktijk opgeofferd. De auteur had bijvoorbeeld geen oog voor de opdrachtgevers van moderne schilders en overschat hun eigen initiatief, evenals de invloed van de censor, die in Milaan tot 1848 niet één keer ingreep. Niettemin wist Mazzini een globale tendens in de Italiaanse kunst met grote scherpzinnigheid te duiden, ondanks zijn beperkte visuele ervaring. Hij constateerde dat alleen de 'romantische' verandering van het repertoire niet tot een fundamentele vernieuwing kon leiden en wist dat de kunst pas met de symbolische, poetische schilderijen van Hayez een *salto di qualità* had gemaakt. Mazzini begreep dat in krachtige, visuele symbolen die appelleerden aan universeel en collectief sentiment het grote patriottische potentieel van de kunst schuilging. Met zijn pleidooi voor een 'meta'-historische representatie, zowel in literatuur als in schilderkunst, lijkt hij de crisis van de historische genres na 1840 te hebben voorvoeld.

Maar Mazzini kon die crisis niet bezweren door in de historieschilderkunst zelf de oplossing te zoeken. Soms wekt hij met zijn verhulde pessimisme de indruk dat zelf ook in te zien; zelfs Hayez is in zijn stelsel uiteindelijk niet meer dan een onvolmaakte overgangsfiguur. Maar door zijn overtuiging dat kunst en natie wederzijds afhankelijk waren, wilde hij niet voorzien dat de schilderkunst al een heel nieuwe weg zou inslaan, lang voordat de natie tot stand zou komen. Tijdgenoten als Selvatico, Tenca en Tommaseo signaleerden en waardeerden het ontkiemen van purisme en katholiek-sociaal realisme wél. Vooral Mazzini's idealistische en intellectualistische uitgangspunt dat 'het volk, méér nog dan een sociale entiteit, een ethisch concept is'[45], stond een appreciatie van de realistische schilderkunst in de weg. De profeet van het volk wees de kunst van de toekomst af, omdat ze zich vereenzelvigde met de gewone Italianen en hun dagelijkse, aardse ellende: 'le réel restreint, transistoire [...] ce qui n'était que l'ombre de la Vérité.'[46]

Franco della Peruta ed., II, 320-351, aldaar 348. De passage wordt ook geciteerd in Alberto M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita* (Turijn 2000) 106, waar Banti de beeldspraak van de kruistocht behandelt als één van de vormen van de patriottische oorlogsretoriek van het Risorgimento.

45 Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo* (Rome 1965) 40.

46 Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, 68.

KONINKLIJK NEDERLANDS INSTITUUT TE ROME

Het KNIR is een interuniversitaire instelling voor wetenschappelijk onderwijs en onderzoek. Het Instituut biedt studenten en promovendi in de geesteswetenschappen unieke kansen om inzicht te verwerven in de geschiedenis en de cultuur van Italië. Daartoe organiseert het KNIR cursussen voor BA- en MA-studenten en biedt het beurzen aan afstudeerders en promovendi.

Gedetailleerde informatie is te vinden op onze website:
www.nir-roma.it
Schrijven of bellen kan ook:
Koninklijk Nederlands Instituut te Rome
Via Omero 10-12
I-00197 Roma
Tel: 0039 06 326 96 21
e-post: general@nir-roma.it

