

DE KUNSTKRONIJK EN HET ITALIAANSE

Een constructie van het Italiaanse karakter in een negentiende-eeuws kunsttijdschrift in Nederland, 1840-1855



Maaïke Bosboom, 3687058

m.e.bosboom@uu.students.nl

Masterscriptie Cultuurgeschiedenis, Universiteit Utrecht

dr. Asker Pelgrom

15 juni 2017

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING: DE KUNSTKRONIJK EN HET ITALIAANSE.....	3
Opbouw en Methode.....	5
HOOFDSTUK 1: IMAGOLOGIE, HET ITALIAANSE KARAKTER EN HET NEDERLANDSE ZELFBEELD.....	7
Imagologie	8
Het Italiaanse karakter	9
Het Nederlandse zelfbeeld	11
HOOFDSTUK 2: DE KUNSTKRONIJK IN HISTORISCH PERSPECTIEF	15
Nationaal georganiseerde kunst	15
Tijdschriften in de negentiende eeuw	18
De Kunstkronijk.....	19
Reizen naar Italië en een nationale stijl	21
HOOFDSTUK 3: DE KUNSTKRONIJK EN HET ITALIAANSE KARKTER.....	24
Het Italiaanse Verleden.....	24
De Italiaanse mystiek	27
Het Italiaanse landschap	30
De Italiaanse maatschappij	33
De Italiaanse religie.....	35
Het Italiaanse Karakter.....	38
CONCLUSIE.....	40
SUMMARY.....	42
BIBLIOGRAFIE.....	44
Primaire literatuur	44
Secundaire literatuur	44
Afbeeldingen.....	47
BIJLAGE: GESELECTEERDE STUKKEN UIT DE KUNSTKRONIJK (1840-1855).....	48

INLEIDING: DE KUNSTKRONIJK EN HET ITALIAANSE

*“Ga, lieveling der kunst, weer naar haar zetelstad,
En breng haar, die u kweekte, uw oogst van lauwerblaren:
Eens toogt ge als pelgrim heen, die om zijn wijding bad,
Thans gaat ge als schildervorst, de rijkstroon om de haren.
Daar in die stad des roems, stijge uw genie in glans,
Zij toone er Hollands kunst in d’adel van haar waarde,
En schenkt het Kapitoool ooit weer Petrarcha’s krans,
Deel met dien dichter dan de schoonste krans der aarde”¹*

Abraham Boxman richtte deze lovende woorden op 5 juli 1841 tot de Nederlandse schilder Cornelis Kruseman bij een afscheidsmal in Den Haag, ter gelegenheid van het vertrek van de schilder naar Italië. Kruseman vertrok naar Rome om een schilderij te vervaardigen in opdracht van koning Willem II en zou daar tot 1847 blijven. Het kunsttijdschrift de *Kunstkronijk* wijdde in 1841 een bericht aan zijn vertrek, waaruit blijkt dat de redactie hem met enige weemoed zag vertrekken naar Rome, ‘de zetelstad van de kunst’. Uit het gedicht van Boxman, dat door hen “van harte” werd afgedrukt in het tijdschrift,² spreekt echter ook de bewondering voor Rome als centrum van de kunsten en het belang van een dergelijke studiereis naar Italië. Kruseman had als jonge schilder ook al eens een studiereis naar Italië gemaakt (1821-1825) om daar ‘gekweekt’ te worden als kunstschilder. Het maken van een dergelijke kunstreis als onderdeel van een kunstenaarsopleiding, was voor een Nederlandse kunstenaar in de negentiende eeuw niet uitzonderlijk, omdat Italië als bakermat van de beeldende kunsten werd gezien en Rome als episch centrum van de internationale kunstwereld. De centrale Nederlandse overheid gaf zelfs beurzen uit aan excellerende kunstenaars van velerlei pluimage, om het maken van een studiereis naar Italië te stimuleren.

De Nederlandse kunstwereld was dus onlosmakelijk verbonden met Italië en in het bijzonder met de stad Rome. In de *Kunstkronijk*, opgericht in 1840 “ter aanmoediging en verspreiding der schoone kunsten”,³ stonden dan ook met enige regelmaat berichten over kunstenaars die zich in Italië bevonden, maar ook werden er artikelen gewijd aan de grote Italiaanse meesters uit de Renaissance zoals Rafaël, Michelangelo en Leonardo da Vinci. Niet alleen het oude Italië passeerde de revue, maar ook het contemporaine Italië kwam aan bod in de vorm van afgedrukte reisverslagen die handelden over het Italiaanse landschap, de vulkanen en de risico’s die verbonden waren aan het maken van een kunstreis naar Rome, besprekingen over het schilderen van Italiaanse landschappen met pastorale taferelen en betogen over het vermeende verval van de Italiaanse kunst na de Renaissance. Kortom, in het tijdschrift werd een beeld van Italië en de Italiaanse maatschappij geconstrueerd dat uit verschillende facetten bestond en dat aan de ene kant een reis naar het prachtige Zuiden rechtvaardigde, maar ook inging op de gevaren voor de reiziger, die verscholen lagen in ‘het andere’ en specifiek in ‘het Italiaanse’.

Het is opvallend dat het Nederlandse kunstenaarschap zo onlosmakelijk verbonden was met ‘het Italiaanse’ terwijl in het eigen land de beeldende kunsten in de eerste decennia van de negentiende eeuw juist een belangrijke rol speelde in het verspreiden van een nationaal zelfbeeld en de vaderlandsliefde. Deze focus op het vaderlandse bestond naast een focus op Italië als bakermat van

¹ Anoniem, ‘Weinig over Alles’, *Kunstkronijk* 2 (1841-1842) 6.

² Ibidem, 6.

³ Titelblad van het tijdschrift de *Kunstkronijk*.

de kunsten. Het academische onderzoek naar de deze ontwikkeling richt zich echter vooral op dit vaderlandse aspect van de Nederlandse kunst in de negentiende eeuw. In het onderzoek naar de samenhang tussen het Nederlandse zelfbeeld, het Nederlandse cultureel nationalisme in de negentiende eeuw en de Nederlandse kunsten, wordt uitgegaan van een naar binnen gerichte blik van de bevolking en een bescheiden gevoel van nationale trots, gebaseerd op het verleden, met daarin de Nederlandse Opstand en de Gouden Eeuw als morele en culturele hoogtepunten. Eigentijdse kunstenaars werd een belangrijke rol toegedicht in het eren van dit vaderland en dienden dus een zeer vaderlandslievend karakter te hebben en vaderlandslievende kunst te vervaardigen in de vorm van historiestukken die het vaderlandse verleden eerden of in de stijl van de typisch Nederlandse landschap- en genreschilderkunst uit de Gouden Eeuw, de zogenaamde Hollandse stijl.⁴ Het Italiaanse aspect van de Nederlandse kunstwereld wordt binnen deze onderzoeken voornamelijk benaderd vanuit een kunsthistorisch en kunsttheoretisch perspectief. Daarmee bedoel ik dat studies naar de Nederlandse, veelal door de staat gefinancierde, kunstreizen zich met name focussen op de verschillen tussen de Italiaanse en de Nederlandse stijl van schilderen, het negentiende-eeuwse debat rondom het vormen van een nationale schilderijstijl en de vraag van negentiende-eeuwse kunstcritici of het reizen naar Italië een positief effect had op de ontwikkeling van jonge kunstenaars of juist de Hollandse stijl op een verkeerde manier zou beïnvloeden.⁵

Ik zou willen benadrukken dat naast dit kunsthistorische perspectief, juist ook een bredere cultuurhistorische benadering van het Italiaanse aspect gevolgd moet worden in het academische onderzoek. Dergelijk onderzoek zou zich moeten richten op de bredere beeldvorming over het Italiaanse en niet alleen op de bevindingen over de Italiaanse stijl in de kunsten. Vragen die we hierbij moeten stellen, zijn: Wat werd er over Italië en de Italiaanse bevolking en cultuur geschreven in tijdschriften en egodocumenten? Hoe werd Italië verbeeld in tekeningen en schilderijen? Was er sprake van het 'hergebruik' van oude en buitenlandse stereotypingen? En zo ja, welke beelden? Hoe werd het Nederlandse zelfbeeld aan dit Italiaanse beeld gespiegeld? Onderzoek naar de Nederlandse beeldvorming over Italië is nog nauwelijks uitgevoerd.⁶ Dit geldt niet alleen voor de negentiende eeuw, maar ook voor het onderzoek naar de Nederlandse Grandtouristen van de achttiende eeuw, dat tot nu toe in grote mate beschouwend en kunsthistorisch is: het behandelt vragen als welke plaatsen werden bezocht? Wat werd daar bekeken? Welke objecten werden er mee naar huis genomen?⁷

⁴ Voor onderzoek naar de discussie rondom een Nationale schilderijstijl zie: Jenny Reynaerts, *'Het karakter onzer Hollandsche school'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (Leiden 2001); recente onderzoeken naar de rol en waardering van de kunstenaar in de negentiende-eeuwse maatschappij zie Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld: Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1998); Annemieke Hoogenboom, *'De Stand des Kunstenaars.' De positie van Kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1993); zie verder: Frans Grijzenhout en Henk van Veen eds., *De Gouden eeuw in perspectief, Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992); J. Th. M. Bank, *Het roemrijk vaderland : cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (Den Haag 1990).

⁵ Zie: Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*; Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome : Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984); Tentoonstellingscatalogus Kunsthal Rotterdam, Dick Adelaar ed., *De blijvende verlokking kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940* (Schiedam 2003).

⁶ De tentoonstellingscatalogus 'De blijvende verlokking' komt het dichtbij een cultuurhistorisch onderzoek naar de invloed van Italië op de Nederlandse kunstenaar, maar de primaire focus is nog altijd kunsthistorisch op aspecten als stijl en techniek.

⁷ Voor onderzoeken naar de Nederlandse reizigers in Italië, zie: Tentoonstellingscatalogus Noordbrabantse Museum Den Bosch, Ronald de Leeuw ed., *Herinneringen aan Italië : kunst en toerisme in de 18de eeuw* (Zwolle

Breder cultuurhistorisch onderzoek, dat zich richt op het proces van beeldvorming, zal het kunsthistorische onderzoek naar een Nederlandse nationale kunst juist een extra dimensie geven. De bevindingen over 'het andere', in dit geval in het bijzonder het Italiaanse, zijn immers een afspiegeling van de mening over 'het eigene', het Nederlandse zelfbeeld. Voor de beeldvorming van Britse reizigers is binnen het academische debat wel aandacht voor dergelijke onderzoeken die de beeldvorming over het Italiaanse van Grandtouristen en reizigers verbindt en spiegelt met het Britse zelfbeeld en deze beeldvorming in een historische context plaatst van bestaande nationale stereotyperingen.⁸ Het onderzoek naar Nederlandse reizigers loopt hierin achter.

Mijn onderzoek zal een begin zijn voor dit bredere cultuurhistorische onderzoek door het beeld dat in het kunsttijdschrift de *Kunstkronijk* werd geconstrueerd van het Italiaanse eerst destilleren en vervolgens te deconstrueren om te kunnen bepalen uit welke onderdelen dit construct is opgebouwd. Overigens is ook de inhoud van het tijdschrift de *Kunstkronijk* nog zwaar onderbelicht in het huidige academische debat over de Nederlandse kunstwereld in de negentiende eeuw⁹ en dat terwijl het eerste kunsttijdschrift was dat expliciet handelde over de Nederlandse toonkunsten en dat langer dan twee jaargangen bestaan heeft. Ik wil benadrukken dat mijn onderzoek naar de inhoud van de *Kunstkronijk* slechts een begin is om het gat in het academische debat op te vullen en zeker geen compleet onderzoek naar de inhoud van ofwel het tijdschrift of de Nederlandse beeldvorming over het Italiaanse pretendeert te geven. Ik zal echter een begin maken om het raakvlak tussen een Nederlandse, vaderlands georiënteerde groep kunstenaars en kunsttheoretici uit de negentiende eeuw en het Italiaanse te onderzoeken en de beeldvorming over het Italiaanse te analyseren aan de hand van berichten in de *Kunstkronijk* in de eerste zestien jaargangen (1840-1855).

Opbouw en Methode

Mijn onderzoek behandelt dus niet zozeer het Italië van de negentiende eeuw, maar wel de beeldvorming over Italië in het Nederland van de negentiende eeuw. Dit beeldvormingsproces kan niet gezien worden als een opzichzelfstaand fenomeen, maar als onderdeel van de menselijke gewoonte om de wereld om zich heen te ordenen en zichzelf daarin een plaats te geven. Bij het ordenen van sociale groepen, zoals nationale en religieuze groepen, vervalt de menselijke ordening al snel in het overnemen van bestaande stereotypes over de desbetreffende groep. In mijn eerste hoofdstuk zal ik een theoretisch kader uitzetten over de werking en de vorming van deze nationale stereotyperingen.

Voor het bestuderen van het Italiaanse stereotype, zal ik de imagologische methode gebruiken. De imagologie is een onderzoeksmethode uit de literatuurwetenschappen die stereotypes en nationale karakters beschouwt als culturele constructen. Het is de taak van de imagoloog om deze

1984); Tentoonstellingscatalogus, *Reizen naar Rome*; Anna Frank-van Westrienen, *De Grootte Tour : tekening van de educatiereis der Nederlanders in de zeventiende eeuw* (Amsterdam 1983).

⁸ Voor onderzoeken naar de Britse beeldvorming zie: Rosemary Sweet, *Cities and the Grand Tour; The British in Italy, 1690-1820* (Cambridge 2012); Melissa Calaresu, 'From the street to the stereotype: Urban space, travel and the picturesque in late eighteenth-century Naples' *Italian Studies* 62 (2007) 2, 189-203; Nelson Moe, *The view from Vesuvius: Italian culture and the Southern question* (Londen 2002); Andrew M. Canepa, 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage: Italian Stereotypes in Eighteenth-Century British Travel Literature', *English Miscellany* 22 (1971) 107-146.

⁹ Voor onderzoeken naar de *Kunstkronijk* zie: Trudy de Wit, 'De *Kunstkronijk* over de eigentijdse kunst' (MA scriptie, Universiteit Utrecht 2011-2012); Annemieke Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 2003); Wilma van Giersbergen, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag, 1840-1843, in: G.J.M. van Baarsel ed., *Jaarboek 1999. Geschiedkundige Vereniging Die Haghe* (Den Haag 1999) 13-37.

constructen bloot te leggen en in een intertekstuele context te plaatsen, om op deze manier te kunnen bepalen hoe deze stereotypes worden overgenomen of aangepast en zo de beeldvorming over een bepaalde sociale groep vormen. Voor mijn onderzoek is deze methode zeer toepasselijk omdat ook in de *Kunstkronijk* sprake was van een dergelijk geconstrueerd beeld over het Italiaanse. Dit beeld bestond deels uit typisch Nederlandse opvattingen die te verklaren zijn door te kijken naar de spiegelfunctie tussen 'het zelf' en 'het andere', maar andere delen van dit beeld waren afkomstig van stereotyperingen uit het buitenland, of beelden die al vele eeuwen bestonden.

Na deze theoretische en methodische inkadering, zal hoofdstuk 2 een historiografische context geven. Hierin zijn twee ontwikkelingen belangrijk. Ten eerste is dit de ontwikkeling van de Nederlandse kunsten in relatie tot het Nederlandse zelfbeeld en het Nederlandse cultureel nationalisme en ten tweede plaats de ontwikkeling van Nederlandse tijdschriften in de eerste helft van de negentiende eeuw, waar de *Kunstkronijk* er een van was.

Binnen deze theoretische en historische context zal ik vervolgens in hoofdstuk 3 een discoursanalyse uitvoeren van de eerste zestien jaargangen van de *Kunstkronijk*, de jaargangen tussen 1840-1855. Ik heb voor deze afbakening gekozen, omdat het tijdschrift vanaf 1856 een nieuwe eigenaar kreeg en steeds meer buitenlandse inhoud in de vorm van vertalingen afdruckte. In de jaargangen tot 1855 lag er een sterke focus op het vaderlandse en het juist deze focus die het onderzoek naar het construct van het Italiaanse relevant maakt.

In de geselecteerde jaargangen heb ik alle stukken waarin iets over Italië geschreven werd, eruit gefilterd. Soms waren dit hele artikelen, soms maar enkele zinnen. Niet alle bijdragen over Italië of Italianen droegen iets bij aan de beeldvorming over Italië. De selectie die ik vervolgens heb gemaakt uit al deze gefilterde stukken, is dus niet kwantitatief, maar kwalitatief. Het enkel noemen van een kunstenaar die in Rome verbleef droeg naar mijn mening niet bij aan de beeldvorming over Italië of over het verblijf van Nederlandse kunstenaars in Italië. Werd in een stuk echter genoemd dat de kunstenaar in Rome, de zetelstad der kunsten, verbleef, dan zei dat wel iets over de symbolische waarde van een verblijf in de stad Rome. Iedere keer dat ik een van de woorden 'Italië', 'Italiaansche', 'Rome', 'Florence', 'Venetië', etc. tegenkwam in de *Kunstkronijk* heb ik me de vraag gesteld: Beschrijft de schrijver hier een karaktertrek van het Italiaanse? Welke karaktertrek is dit? En hoe past die in het grotere construct van het Italiaanse karakter? Kortom, hoe construeren de bijdragen in de *Kunstkronijk* in de jaargangen tussen 1840 en 1856 een Italiaans karakter? Het Italiaanse karakter is hier meer dan een karaktertrek van individuele personen, maar eerder een verzamelnaam van alle karaktereigenschappen die het Italiaanse landschap, de religie, het verleden en de bevolking toegevoegd kregen.

De kwalitatieve selectie van mijn bronmateriaal heb ik als bijlage opgenomen. Hierin staan per jaargang de gebruikte stukken uit de *Kunstkronijk*, die allen dus een bijdrage leveren aan het Italiaanse karakter dat in het tijdschrift geconstrueerd werd.

HOOFDSTUK 1: IMAGOLOGIE, HET ITALIAANSE KARAKTER EN HET NEDERLANDSE ZELFBEELD

Om een onderzoek te kunnen doen naar beeldvorming in het algemeen, is het essentieel om te begrijpen hoe dit op een sociologisch vlak werkt. Om een beeld over iets of iemand te kunnen vormen, moet de mens de wereld om zich heen eerst ordenen en categoriseren. Dit ordenen doen we niet alleen bij het indelen van sociale groepen, maar ook in het gebruik van alledaagse objecten; een appel is een stuk fruit en een komkommer is een groente, het maakt de wereld overzichtelijker. Om een jezelf een plek in deze wereld te kunnen geven is het ook noodzakelijk om te ordenen door 'het zelf' van 'het andere' onderscheiden en op die manier een eigen identiteit te construeren. Vervolgens kan 'het andere' weer onderverdeeld worden in groepen op basis van bijvoorbeeld sociale, culturele of geografische kenmerken. Deze kenmerken kunnen objectief zijn, zoals de hoogte van het inkomen of de nationaliteit in je paspoort, maar zodra aan deze objectief gevormde groepen karaktereigenschappen worden toegekend, zoals Britten zijn preuts en Fransen chauvinistisch, wordt de indeling subjectief en is er sprake van stereotypering.

Stereotypering betekent niet dat er per definitie sprake is van een negatief, irrationeel gevormd en schadelijk beeld. Marco Cinnirella stelt dat "stereotypes are belief systems which associate attitudes, behaviours and personality characteristics with members of a social group" en aan bepaalde groepen kan juist een positief beeld hangen, zoals het beeld van artsen als hardwerkende, altruïstische mensen.¹⁰ Hij beargumenteert ook dat het indelen van mensen in sociale groepen niet altijd een negatief of irrationeel proces is, maar een cognitieve noodzakelijkheid: er zijn simpelweg teveel individuen in onze sociale wereld om ze allemaal als uniek en anders op te slaan in ons cognitieve stelsel.¹¹ Het is wel van belang om te onderkennen dat stereotypering naast een cognitief proces ook een sociaal psychologisch proces is om, zoals eerder genoemd, een eigen identiteit te kunnen construeren: 'het zelf' tegenover 'het andere'. Deze laatste kijk op stereotypering is essentieel voor mijn onderzoek naar de beeldvorming over Italië in de *Kunstkronijk*. Het bestuderen van dergelijke nationale beeldvorming of nationale stereotypes wordt imagologie genoemd en komt van oorsprong uit de literatuurwetenschappen. Het is de taak van de imagoloog om de bestaande beeldvorming over een cultuur of nationaliteit in kaart te brengen en de constructie en de "constructedness" van dergelijke beelden te bestuderen.¹²

In dit hoofdstuk zal ik allereerst ingaan op de methode van de imagologie en de constructie van stereotypes. Vervolgens zal ik een beeld schetsen van het ontstaan van het stereotype Italiaanse karakter in Europa en tot slot zal ik een algemeen beeld van het Nederlandse zelfbeeld in de negentiende eeuw beschrijven. Kennis van dit zelfbeeld is namelijk fundamenteel om te kunnen begrijpen hoe er naar andere culturen gekeken werd, in dit geval de Italiaanse, vanwege de spiegel functie tussen 'het andere' en 'het zelf'.

¹⁰ Marco Cinnirella, 'Ethnic and national stereotypes: A social identity perspective', in: C.C. Barfoot ed., *Beyond Pug's Tour: National and ethnic stereotyping in theory and literary practice* (Amsterdam 1997) 37-52, 37.

¹¹ Ibidem, 37.

¹² Joep Leerssen, 'Imagology: History and method', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 17-32, 27.

Imagologie

In het huidige academische debat worden nationale stereotypen beschouwd als een discours, als een concept dat er niet gewoon is, maar dat wordt geconstrueerd.¹³ In de bundel *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (2007) beschrijft Joep Leerssen hoe dit niet altijd zo geweest is. In de vijftiende eeuw categoriseerde men verschillen tussen volken in nationale of etnische groepen. Culturele verschillen werden dus gezien als etnisch bepaald en dit bleef tot in de eeuw van de Verlichting de opvatting. In de tweede helft van de achttiende eeuw werden deze verschillen als een antropologische kwestie gezien en legde men de nadruk op patronen van het gedrag waarmee een 'natie' reageerde op verschillende omstandigheden en collectieve ervaringen. Nationale karakters werden echter nog altijd als autonoom functionerend gezien en toen in 1801 de term 'Volkgeist' door Hegel geïntroduceerd werd, kreeg het concept een haast spirituele connotatie. Pas aan het begin van de twintigste eeuw werd de etnografisch deterministische benadering van het nationale karakter grotendeels losgelaten en werd het meer als een historisch concept gezien en niet langer als antropologisch. Een nationaal karakter was het product van historische keuzes en omstandigheden en niet van een bovenzintuiglijk, een transhistorisch of een deterministisch principe. In de jaren '50 werd voor het eerst geopperd dat nationaliteit een subjectief construct is dat bestudeerd moest worden in de context van 'het zelf' tegenover 'het andere'. Het was echter pas in de jaren '70, onder de invloed van het poststructuralisme, dat deze opvatting breed gehoor kreeg en ook andere disciplines imagologie gingen toepassen in de vorm waarin het nu bestaat en de manier waarop nationaliteit, nationaal karakter en nationale identiteit beschouwd worden als constructen en discoursen.¹⁴ De nationale stereotypen die voortkwamen uit de etnografisch deterministische benadering van nationale karakters, zijn echter nog steeds terug te vinden in onze huidige manier van het Europese denken over de verschillen tussen landen en staten. Het is voor de imagoloog de taak om te laten zien waar deze stereotypen over de verschillen tussen Noord en Zuid Europa hun oorsprong vinden.

Het is van belang om vast te stellen dat nationaal karakter en nationale identiteit niet hetzelfde zijn. Zowel het nationale karakter als de nationale identiteit worden gevormd door een discours, maar hierin is de nationale identiteit vergelijkbaar een intern beeld van de nationaliteit, dus een nationaal zelfbeeld en een nationaal karakter een stereotype dat door externe groepen wordt opgelegd. De imagologie bestudeert niet de nationale identiteit, maar het nationale stereotype dat gebaseerd is op het karakter dat aan een natie wordt toegekend. Voor mijn onderzoek betekent dit dat ik de constructie van het Italiaanse nationale karakter vanuit de Nederlandse nationale identiteit van de kunstcritici die in de *Kunstkronijk* schreven.

Cinirella stelt dat de theorie van Henri Tajfel over sociale stereotypen essentieel is voor het analyseren van etnische en nationale stereotypen, omdat zijn theorie over 'social identity' aangeeft hoe belangrijk groepsprocessen zijn bij de vorming van een nationaal stereotype.¹⁵ De essentie van het begrip 'social identity' draait om het proces waarin de persoonlijke identiteit en het zelfbeeld worden bepaald door de sociale groepen waartoe je behoort. Het belang van de verschillende groepen kan toe of afnemen, afhankelijk van de sociale positie waarin een individu zich bevindt. Binnen deze sociale groepen zal het individu kleinere groepjes ('ingroups') construeren met gelijkgestemden om op die manier een positief zelfbeeld te creëren: "the drive for positive distinctiveness". Om deze groepen een bestaansrecht te geven zullen overeenkomsten binnen de 'ingroups' en verschillen met

¹³ Leerssen, 'Imagology', 27-28, Silvana Patriarca, *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic* (Cambridge 2010) 1-19.

¹⁴ Leerssen, 'Imagology', 18-24.

¹⁵ Cinnirella, 'Ethnic and national stereotypes', 42-43.

andere groepen ('outgroups') geaccentueerd en aangedikt worden.¹⁶ John Turner voegde hier aan toe dat de 'ingroup' vaak ook een stereotypering van zichzelf heeft (zelfstereotypering) en dat het individu deze karaktereigenschappen in bepaalde aspecten in zich opneemt om zich onderdeel van de groep te voelen. Hierbij neemt het individu alleen de positieve karaktertrekken op, om het gevoel voor eigenwaarde te behouden.¹⁷

Het is dus belangrijk om als imagoloog bij het bestuderen van een nationaal stereotype – in dit geval het Italiaanse stereotype, de 'outgroup' – ook het stereotype van de 'ingroup' – het Nederlandse zelfbeeld – mee te wegen. Het Nederlandse zelfbeeld is namelijk onderdeel van de subjectiviteit waardoor het stereotype over het Italiaanse karakter gevormd werd. Leerssen benadrukt hoe belangrijk het is om bij de analyse van bronnen waarin het stereotype beschreven staat, deze subjectiviteit niet te negeren of weg te filteren.¹⁸ Om vervolgens te kunnen bepalen of het beschreven beeld een breed gedragen stereotype is of een individueel stereotype, moet de bron verder gecontextualiseerd worden op het gebied van genre, historische context, intertekstuele context en receptie.¹⁹ Deze context zal in hoofdstuk 2 beschreven worden. Eerst is het van belang om het ontstaan van het Italiaanse karakter een internationale context te geven in Europees perspectief.

Het Italiaanse karakter

Het beeld van het Italiaanse karakter in de negentiende eeuw, kan niet los worden gezien van hetzelfde beeld in de eeuwen daarvoor, omdat ook deze beelden onderdeel zijn van het discours over het Italiaanse karakter. Bij het bestuderen van het stereotype beeld over het Italiaanse karakter is het essentieel om te kijken naar de rol van het dualisme tussen Noord en Zuid binnen de Europese cultuurgeschiedenis. De tegenstelling tussen de twee regio's heeft zowel positieve als negatieve connotaties gekend en werd in de eeuw van de Verlichting ingezet door de volken van het Noorden (Engeland, Duitsland, de Nederlanden en Scandinavië) om een eigen identiteit te creëren na het ineensstorten van de hegemonie van Italië, Spanje en Frankrijk, het Zuiden.²⁰ In reisverslagen uit de zeventiende en achttiende eeuw werd het Zuiden van Europa gestereotypeerd als een regio met veel kunst en cultuur, maar dit alles was verloederd door nalatigheid van haar bevolking en het verstrijken van de tijd, omdat 'men' liever tijd besteedde aan 'modern frivolous amusements'.²¹ Waar het Noorden lange tijd, en al sinds de Oudheid, werd gezien als achterlopend, werd dit in de achttiende eeuw juist omgevormd naar een positief zelfbeeld: van het oude Rome en haar moderne meelopers zoals Frankrijk, werd gezegd dat ze over hun top heen waren gegroeid en nu was het tijd voor het Noorden om te schitteren.²² Het dualisme tussen Noord en Zuid Europa werd versterkt door theorieën over hoe het klimaat persoonlijke karaktereigenschappen zou beïnvloeden. Dergelijke theorieën bestonden al sinds de Oudheid en waren er in verschillende vormen,²³ maar voor deze studie is de theorie van Montesquieu, *The spirit of the Laws* (1748), het belangrijkste. Montesquieu beschreef hoe een kouder klimaat de bevolking productief maakte en warmere klimaten juist luiheid in de hand zouden spelen.

¹⁶ Cinnirella, 'Ethnic and national stereotypes', 43.

¹⁷ Ibidem, 47.

¹⁸ Leerssen, 'Imagology', 27.

¹⁹ Ibidem, 28.

²⁰ Astrid Arndt, 'North-South', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 387-389, 387.

²¹ C.C. Barfoot, 'Beyond "Pug's Tour". Stereotyping our "fellow-creatures"' in: Idem ed., *Beyond Pug's Tour: National and ethnic stereotyping in theory and literary practice* (Amsterdam 1997) 5-36, 9.

²² Arndt, 'North-South', 388.

²³ Manfred Beller, 'Climate', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 298-304, 298.

Hieruit volgde ook dat er in landen met een warmer klimaat behoefte was aan een sterk bestuur om de bevolking in toom te houden.²⁴

Toch was het niet alleen dit dualisme tussen Noord en Zuid en het klimatologisch determinisme van Montesquieu waardoor het stereotype van de Italianen werd bepaald. Ook de economische en politieke neergang na de late Middeleeuwen droegen bij aan het beeld van Italianen als een lui, vrouwelijk en slap volk.²⁵ Andrew Canepa beschrijft het ontstaan van het Britse Italiaanse stereotype vanaf de zestiende eeuw en stelt vast dat er in de tweede helft van de zestiende eeuw anti-Italiaanse manifestaties, demonstraties tegen Italiaanse kooplieden, scheldpartijen op straat en in een enkel geval zelfs openlijke geweldpleging tegen Italianen werd gepleegd.²⁶ Naast de reeds bestaande typering van Italianen als wellustig, hooghartig, hebberig, onbetrouwbaar en ambivalent in karakter, werden ze nu ook als subtiele bedriegers, jaloers, wraakzuchtig, hedonistisch en atheïstisch gezien.²⁷ Vanaf 1600 ontstaat er dus een beeld van Noordwest-Europese superioriteit tegenover de inferioriteit van Italië op economisch, politiek, intellectueel en religieus vlak. Dit beeld blijft tot in de achttiende eeuw bestaan en buitenlandse reizigers zien de steden van Italië als leegstaande ruïnes, een open lucht museum waar de bevolking niet de juiste rol speelde. Kortom, vergane glorie. Corruptie, decadentie en politieke en morele passiviteit van de Italiaanse bevolking werden door hen geheld en als groeiende problemen beschouwd.²⁸ Dit negatieve beeld van het Italiaanse karakter in de zeventiende en achttiende eeuw is bepalend geweest voor de manier waarop de beeldvorming zich tegen het einde van de achttiende eeuw ontwikkelde en daarom ook relevant voor de beeldvorming in de negentiende eeuw.

Buitenlandse toeristen hebben het al in de achttiende eeuw over 'Italië' en de 'Italianen' terwijl de eenwording van de verschillende Italiaanse stadstaten pas in negentiende eeuw wordt ingezet en rond 1870 voltooid is. Ondanks het gebruik van de term Italië, zie je in veel reisverslagen terug dat er per regio kenmerkende verschillen zijn in het stereotype beeld en ook in het zelfbeeld van de Italianen. Patriarca beschrijft hoe het Italiaanse zelfbeeld gevormd werd door de manier waarop Italianen door anderen werden beschreven en hierin komt duidelijk naar voren dat het Zuiden van Italië als een 'internal Other' werd gezien – in de termen van Henri Taifel als een 'outgroup' – en vaak als zondebok werd gekozen voor de problemen van het land.²⁹ Ook buitenlandse reizigers bestempelen het zuiden van Italië als gevaarlijk. De stad Napels werd gezien als de laatste baken van Europa, alles daaronder was Afrika, maar zelfs Napels kreeg niet de waardering die Rome wel kreeg. In de zeventiende en achttiende eeuw circuleerde het credo 'a paradise inhabited by devils' om te wijzen op de gebreken van de bevolking van Napels in contrast met de natuurlijke schoonheid in de omgeving, de vruchtbare bodem en de bloeiende beschaving van het verleden.³⁰

Tegen het eind van de achttiende eeuw kwam er verandering in het stereotype door een nieuwe interesse in het contemporaine Italië. Er werd niet langer alleen gekeken naar de kunstschaten uit de Oudheid en de Renaissance, maar vanuit Verlichte idealen probeerden buitenlanders het Italiaanse karakter te doorgronden. Het stereotype beeld werd positiever: karaktertrekken van vuiligheid, praalzucht en bedrieglijkheid werden afgezwakt en de Italiaan werd bestempeld als een 'noble savage'.³¹ Karaktertrekken zoals onschuld, natuurlijke eerlijkheid en verhoogde sensitiviteit werden

²⁴ Melissa Calaresu, 'Looking for Virgil's Tomb: The end of the Grand Tour and the Cosmopolitan Ideal in Europe', in: Jas Eslner en Joan-Pau Rubiés eds., *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel* (Londen 1999) 138-161, 146-147.

²⁵ Patriarca, *Italian Vices*, 9; Andrew M. Canepa, 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage', 107, Nelson Moe, *The view from Vesuvius: Italian culture and the Southern question* (Londen 2002) 15.

²⁶ Canepa, 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage', 115.

²⁷ *Ibidem*, 116.

²⁸ Moe, *The view from Vesuvius*, 15.

²⁹ Patriarca, *Italian Vices*, 9.

³⁰ Moe, *The view from Vesuvius*, 46.

³¹ Canepa, 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage', 133-134.

nu eerder gezien als deugden dan als gebreken. De reiziger ging op zoek naar het pittoreske, zowel binnen als buiten de steden, en vormde hierdoor een zachter stereotype.³² Italië werd voorgesteld als een wereld die boven de Alpen niet te vinden was: een wereld met een zacht klimaat, schone natuur en bevolking die weliswaar nog altijd inferieur was op het gebied van moderne voortuitgang en technologische ontwikkelingen, maar juist daardoor ook nog puur en onbeschadigd was.³³ Deze exotisering van Italië moet ook gezien worden als een soort van vluchtgedrag van de Noord-Europeaan die thuis geconfronteerd werd met de keerzijde van de Industriële revolutie, emotionele routine waarmee machines het menselijk handelen overnamen en sociale ongelijkheid die daarmee gepaard ging.³⁴ Het bleef tot in de negentiende eeuw een traditie voor Noord-Europeanen om het Noorden als een middelpunt van de moderne beschaving te zien.³⁵ Het Zuiden, en Italië in het bijzonder, waren voor hen een 'outgroup' die gebruikt werd om het zelfbeeld positief en intellectueel superieur te houden.

Het Nederlandse zelfbeeld

Het verleden, of de beeldvorming over het verleden, is erg belangrijk in de vorming van een nationaal zelfbeeld. Dit gold zeker voor Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw, dat terug kon kijken op "een erkend groot verleden en een wat minder imposant heden".³⁶ Dit grote verleden werd gevormd door de gouden zeventiende eeuw en het minder imposante heden door het Nederland dat in de achttiende eeuw zijn internationale machtspositie en economische welvaart zag verdwijnen. Waar in de internationale context het Noorden van Europa juist in de achttiende eeuw een positief zelfbeeld construeerde, was dit dus voor Nederland juist een periode van verval. De beeldvorming rond deze twee eeuwen, de achttiende en de negentiende, zijn erg belangrijk geweest voor het Nederlandse zelfbeeld in de negentiende eeuw, maar toch is het belangrijk om te erkennen dat 'hét' Nederlandse zelfbeeld niet bestaat. Zoals eerder in dit hoofdstuk beschreven is, is een zelfbeeld altijd afhankelijk van omstandigheden, bijvoorbeeld politieke of religieuze stromingen, de sociale stand in de samenleving en het milieu waarin men opgroeide. Historicus Niek van Sas stelt dat naast de invloed van deze omstandigheden, vaak ook een conjunctuur is waar te nemen in nationale zelfbeelden die kan worden veroorzaakt door economische bloei of neergang, het voeren van oorlog of juist het sluiten van vrede.³⁷ Binnen de kaders van mijn onderzoek is het niet mogelijk om in detail op al deze omstandigheden in te gaan. Toch zal ik aan de hand van secundaire literatuur een aantal facetten van het Nederlandse zelfbeeld in de eerste helft van de negentiende eeuw belichten, omdat het belangrijk is om vast te stellen hoe dit gespiegeld werd aan het Italiaanse karakter.

In de eerste decennia van de negentiende eeuw gold de Gouden Eeuw als het ideaalbeeld van Nederlandse onafhankelijkheid, economische welvaart en culturele en morele superioriteit. Het was dit ideaalbeeld dat de Nederlanders al in de achttiende eeuw een sterk, vanzelfsprekend gevoel van vaderlandsliefde meegaf.³⁸ De vaderlandsliefde en het besef van een Nederlandse natie, kreeg

³² Melissa Calaresu, 'From the street to the stereotype: Urban space, travel and the picturesque in late eighteenth-century Naples', *Italian Studies* 62 (2007) 2, 189-203.

³³ Moe, *The view from Vesuvius*, 16.

³⁴ Canepa, 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage', 140.

³⁵ Moe, *The view from Vesuvius*, 49.

³⁶ Niek van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden eeuw', in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen eds., *De Gouden eeuw in perspectief, Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 83-106, 84.

³⁷ Van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw', 85-86; Voor de invloed van vrede op het nationale zelfbeeld, zie: Lotte Jensen, *Vieren van vrede : het ontstaan van de Nederlandse identiteit, 1648-1815* (Nijmegen 2016).

³⁸ Van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw', 84-89; Jensen, *Vieren van vrede*, 185-186.

tijdens de Franse overheersing (1806-1813) een nieuwe impuls en versterkte de Nederlandse saamhorigheid tegenover de bezetter en de drang naar onafhankelijkheid. Na het herwinnen van die onafhankelijkheid in 1813 met de terugkomst van Willem van Nassau (vanaf 16 maart 1815 koning Willem I) werd het bestaan van het soevereine Nederland gerechtvaardigd door terug te wijzen naar de opstand tegen de Spaanse overheersing in de zestiende en zeventiende eeuw en de politieke, economische en culturele hoogtijdagen van de Gouden Eeuw die daarop volgden.³⁹ Al tijdens de Franse overheersing werd in volksliedjes een parallel getrokken naar hoe Willem van Oranje de Spanjaarden versloeg en nu de Fransen verslagen moesten worden.⁴⁰ Net na het herwinnen van de onafhankelijkheid bleef het Nederlandse zelfbeeld dus van trots en vertrouwen in de toekomst. Nederlandse deugden van moed, dapperheid⁴¹ en vredelievendheid waren hierin belangrijke vanzelfsprekendheden.⁴²

Tot 1815 duidt de term 'Nederland' enkel de Noordelijke provincies aan, maar op 16 maart 1815 werden hier de Zuidelijke provincies (ongeveer het huidige België) officieel bijgetrokken. In het nieuw gevestigde Verenigd Koninkrijk der Nederlanden met koning Willem I als staatshoofd moest een nieuwe vaderlandsliefde gecreëerd worden om de Zuidelijke en Noordelijke delen van de bevolking met elkaar te herenigen in saamhorigheid. In heel Europa was er de noodzaak voor consensus "om de veiligheid en stabiliteit van Europa in de toekomst te kunnen garanderen"⁴³ en in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden leidde dit tot de vorming van "een godsdienstig getint, gedepolitiiseerd vaderlandsgevoel".⁴⁴ De twee gebieden die sinds 1579, met de unies van Atrecht en Utrecht, van elkaar gescheiden waren, waren een *imagined community*.⁴⁵ Lotte Jensen definieert dit begrip als "moderne naties [zijn] ingebeelde gemeenschappen, die vooral mogelijk zijn gemaakt door media als boeken en kranten" en het idee saamhorigheid dat in deze media wordt uitgedragen.⁴⁶ De *imagined community* van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden werd echter overschaduwd door het afzonderlijke Noord-Nederlandse natiebeseft, waarin juist typisch Noord-Nederlandse historische gebeurtenissen, zoals de Nederlandse Opstand tegen de Spanjaarden, de overwinning van het Nederlandse calvinisme op het katholieke geloof en de Noord-Nederlandse Gouden Eeuw zo belangrijk waren. Het is juist de Nederlandse opstand geweest die de twee gebieden in 1579, bij de unies van Atrecht en Utrecht, van elkaar gescheiden heeft en het 'wij' tegen 'zij' gevoel dat in deze historische gebeurtenis te vinden was, vormde in de protestantse, noordelijke Nederlanden een belangrijke factor binnen het saamhorigheidsgevoel, waarin de katholieke, zuidelijke provincies maar moeilijk een plaats kregen.⁴⁷

³⁹ Van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw', 84.

⁴⁰ Bart Verheijen, 'Singing the nation', in: Lotte Jensen ed., *The roots of nationalism : national identity formation in early modern Europe, 1600-1815* (Amsterdam 2016).

⁴¹ Lotte Jensen, 'De hand van broederschap toegereikt, Nederlandse identiteiten en identiteitsbeseft in 1815', in: Frank Judo en Stijn van de Perre eds. *Belg en Bataaf : de wording van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden* (Antwerpen 2015) 79-103, 86.

⁴² Eveline Koolhaas-Grosfeld, 'Wereldburgerschap in Nederland: een verkenning', *De Negentiende Eeuw* 35 (2011) 1-2, 1-9, 2.

⁴³ Jensen, *Vieren van vrede*, 81.

⁴⁴ Remieg Aerts, *De letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids* (Amsterdam 1997) 34.

⁴⁵ Term van Benedict Anderson, 1983; Lotte Jensen, 'Inleiding', in: Lotte Jensen ed., *The roots of nationalism. National identity formation in early modern Europe, 1600-1815* (Amsterdam 2016) 22.

⁴⁶ Jensen, *Vieren van vrede*, 17.

⁴⁷ Van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw', 92; Jensen, 'De hand van broederschap', 82-84.

Dat er een angel zat in het saamhorigheidsgevoel, wil echter niet zeggen dat de bevolking van de noordelijke provincies bij voorbaat negatief tegenover de unie van 1815 stond. In verschillende media werden de strategische en militaire voordelen uitgelicht en het noorden zag voor zichzelf de taak weggelegd om het zuiden te verlichten, als het ware op te nemen in het Noord-Nederlandse idee van de natie.⁴⁸ Jensen stelt dat deze verlichting voornamelijk eenrichtingsverkeer was van noord naar zuid, omdat de focus van de beschavingspolitiek lag op het instellen van het Nederlands als officiële taal en daarbij het stimuleren van het taalonderwijs door Nederlandse meesters en het buiten spel zetten van de katholieke geestelijkheid op het gebied van onderwijs en de opvoeding van jongeren.⁴⁹ Uiteindelijk waren deze tegenstellingen tussen het noorden en het zuiden toch te groot om te overbruggen en werden de Belgen na een succesvolle opstand in 1830 onafhankelijk. Na de afscheiding van de zuidelijke provincies was de rol van Nederland in de internationale politiek definitief uitgeschakeld en deze degradatie was een klap voor de nationale trots. In de jaren meteen na de afscheiding schaarde de Nederlanders zich achter de koning en “trokken zich terug op een klein-Nederlands, protestants nationaal zelfbeeld, dat inspiratie vond in de glorie van de Republiek”.⁵⁰

Dat de Nederlandse beeldvorming over de zeventiende eeuw essentieel is geweest voor het creëren van een saamhorigheidsgevoel is inmiddels duidelijk, maar ook het negatieve beeld van de achttiende eeuw is bepalend geweest voor het aanwakkeren van de vaderlandsliefde. De achttiende eeuw fungeerde als een schrikbeeld van een periode waarin politieke en economische neergang gepaard gingen met morele corruptie. Wessel Krul stelt dat men in de negentiende eeuw de politieke neergang “met een geleidelijke verslapping van de nationale wilskracht in verband bracht”.⁵¹ Het morele verval kwam ook naar voren in de belangstelling voor het Franse leven van luxe en nutteloos verval, zo schrijft Annemiek Hoogenboom. Zij beargumenteert dat de hang naar weelde als on-Nederlands werd bestempeld, terwijl soberheid en eenvoud als nationale karaktereigenschappen positief beoordeeld werden.⁵² Het idee van de Nederlanders als een nuchter, hardwerkend en simpel volk, vond zijn oorsprong in het klimatologisch determinisme van Montesquieu dat tegen het einde van de achttiende eeuw veel weerklank vond in Nederland.⁵³ Zowel de hang naar weelde als een verslapping van de nationale wilskracht werden samengevat in de vaste kenmerken van de beeldvorming van de achttiende eeuw: luiheid, traagheid en onverschilligheid, door E.J. Potgieter gekenmerkt als de geest van Jan Salie.⁵⁴

Ondanks de afkeer voor deze eeuw van verval, overheerste rond 1830 toch weer een gevoel van verslapping, van stilstand, kortom van een ingedutte samenleving die het gewend was om de middelmatigheid te waarderen, in plaats van het excellente na te streven.⁵⁵ Voor de weg omhoog, keek men terug op de Gouden Eeuw en “het toverwoord waar alles om draaide, was steeds de Nederlandse identiteit”.⁵⁶ Van Sas schrijft over een Nederlandse ‘communicatiegemeenschap’ waarin

⁴⁸ Jensen, ‘De hand van broederschap’, 100.

⁴⁹ Ibidem, 97.

⁵⁰ Aerts, *De letterheren*, 34-35.

⁵¹ Wessel Krul, ‘Een tijd van “vadsigheid”. Negentiende-eeuwse Nederlanders over de achttiende eeuw’, *De Negentiende Eeuw* 37 (2013) 1, 3-16, 3-4.

⁵² Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 29.

⁵³ Eveline Koolhaas en Sandra de Vries ‘Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw’, in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen eds., *De Gouden eeuw in perspectief, Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 107-138, 108-109.

⁵⁴ Krul, ‘Een tijd van vadsigheid’, 5.

⁵⁵ Van Sas, ‘Nationaliteit in de schaduw’, 93; Krul, ‘Een tijd van vadsigheid’, 33-40.

⁵⁶ Van Sas, ‘Nationaliteit in de schaduw’, 93.

een deel van de Nederlanders zichzelf onderwees over het nationale verleden en de nationale cultuur door het lezen van tijdschriften en lidmaatschap van leesgezelschappen en kunstgenootschappen.⁵⁷ Het vormen van een Nederlandse identiteit met een sterke protestantse grondslag en een strenge burgerlijke moraal was de oplossing om de verslapping rond 1830 tegen te gaan. Binnen de gezelschappen heerste overigens vaak een “praktisch gekozen neutraliteit”⁵⁸ die ondanks het sterke protestantse karakter, theologische “differentiatie” uit de weg ging.⁵⁹

Door deze sterke focus op het eigene, het nationale en een blik die zich naar binnen keerde, bestond er een ambivalente houding tegenover het buitenland. Buitenlandse invloeden en het reizen naar andere landen konden zowel een verrijking als een gevaar voor de eigen nationale cultuur vormen. Het reizen naar het buitenland en het proeven van andere culturen, zou de drang naar alsmaar meer nieuwe denkbeelden oproepen en zo afleiden van de vaderlandsliefde.⁶⁰ Binnen deze discussie over het vooropstellen van de vaderlandsliefde of de menselijkheid van het wereldburgerschap verschilden de meningen. Ook als het gaat om kunstreizen naar het buitenland, is er geen eenduidigheid op dit gebied, zoals in hoofdstuk 2 van mijn onderzoek naar voren zal komen.

Vanaf 1860 verloor de Gouden Eeuw haar onaantastbaarheid onder de invloed van historisch onderzoek van Robert Fruin en door de emancipatie van de katholieke Nederlanders die juist de Late Middeleeuwen als hoogtepunt in hun verleden uitkozen.⁶¹ Van Sas stelt dat alleen de superioriteit van de schilderkunst van de Gouden Eeuw onaangetast bleef.⁶² Juist de schilderkunst en andere beeldende kunsten kregen in de eerste helft van de negentiende eeuw een belangrijke rol in het creëren van een Nederlands op cultuur gestoeld nationalisme en het versterken van de vaderlandsliefde.

Het is de Nederlandse vaderlandsliefde die typerend was voor ‘hét’ Nederlandse zelfbeeld in de eerste helft van de negentiende eeuw. Het protestante vaderland, het onafhankelijke vaderland, en het vaderland dat eens machtig en cultureel toonaangevend was. Het gevoel van vaderlandsliefde was voor veel Nederlanders een vanzelfsprekendheid en daarom vaak niet expliciet aanwezig,⁶³ maar het belang van vaderlandsliefde is terug te vinden in vele activiteiten. De Nederlandse identiteit is dus geen schreeuwende aanwezigheid, maar een bescheiden trots op een groots verleden, die gekoesterd moest worden om te voorkomen dat Nederland verder weg zou zakken in verval. De belangrijke rol die de beeldende kunst en de kunstenaar als persoon hierin heeft gespeeld vormen het onderwerp van hoofdstuk 2.

⁵⁷ Van Sas, ‘Nationaliteit in de schaduw’, 86.

⁵⁸ Aerts, *De letterheren*, 38.

⁵⁹ Bank, *Het roemrijk vaderland*, 42.

⁶⁰ Koolhaas-Grosfeld, ‘Wereldburgerschap’, 1-9.

⁶¹ Van Sas, ‘Nationaliteit in de schaduw’, 100.

⁶² *Ibidem*, 101.

⁶³ *Ibidem*, 84.

HOOFDSTUK 2: DE KUNSTKRONIJK IN HISTORISCH PERSPECTIEF

In mei 1840 verscheen de eerste jaargang van het tijdschrift de *Kunstkronijk*. Het tijdschrift werd opgericht door de *Maatschappij der Schoone Kunsten* “ter aanmoediging en verspreiding der schoone kunsten” van het vaderland.⁶⁴ De focus op de vaderlandse kunst en het verspreiden van die kunst in binnen én buitenland past binnen de ontwikkeling van het Nederlandse zelfbeeld zoals dat is beschreven in het voorgaande hoofdstuk. De beeldende kunsten en de herwaardering van oude en eigentijdse kunst hebben namelijk een belangrijke rol gespeeld in het uitdragen van de vaderlandsliefde. De herwaardering van de vaderlandse kunst werd ingezet tijdens het bewind van koning Lodewijk Napoleon (1806-1810), die de beeldende kunsten op nationale schaal organiseerde. Er was een breed publiek voor de door hem ingestelde *Tentoonstelling van Levende Meesters* (1808) en de eerste openbare kunstcollecties in de *Nationale Konst-Gallerij* (1800).⁶⁵ Onder koning Willem I (1815-1840) werd de eerste nationale opleiding voor kunstenaars opgericht, de *Koninklijke Akademie van Schoone kunsten*, waardoor de discussie oplaaide over het doceren van een nationale stijl. De Gouden Eeuw bleef een belangrijk ideaalbeeld voor de kunsten, maar er gingen ook stemmen op voor een focus op historieschilderkunst in de klassieke Italiaanse stijl. In de *Kunstkronijk* lag ook een sterke focus op de Italiaanse meesters van de Renaissance. Italië bleef de bakermat van de kunsten, maar door de ambivalente houding tegenover het buitenland en buitenlandse invloeden, zoals besproken in hoofdstuk 1, kwamen de kunstreizen naar Italië en de studiebeurzen voor deze buitenlandse ervaring (de *Prix de Rome* en later de *Groote Prijs*) ter discussie te staan.

In dit hoofdstuk zal ik allereerst een de ontwikkeling schetsen van de nationaal georganiseerde kunsten en de herwaardering voor de kunstschilder. Vervolgens zal ik beschrijven hoe tijdschriften, als onderdeel van de communicatiegemeenschap hebben bijgedragen aan deze ontwikkeling en specifiek de oprichting van de *Kunstkronijk*. Tot slot zal ik het raakvlak tussen de Nederlandse kunstenaar en het contemporaine Italië belichten, door in te gaan op de discussie rond een nationale kunststijl en de rol die het reizen naar Italië hierin gespeeld heeft.

Nationaal georganiseerde kunst

Onder het bewind van koning Lodewijk Napoleon, een Fransman, werden de Nederlandse kunsten gecentraliseerd naar een Frans model. De term nationaal heeft hierin twee verschillende betekenissen: op geografisch en staatkundig vlak zou het onderwijs gecentraliseerd worden in een academie en op ideologisch vlak kreeg de beeldende kunst de taak om de Nederlandse identiteit en saamhorigheid te versterken.⁶⁶ In 1808 werd het *Koninklijk Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schone Kunsten* opgericht in Amsterdam.⁶⁷ Het instituut was onderverdeeld in vier klassen die elk een eigen tak van de wetenschap representeerden. Voor de schone kunsten was dit de *Vierde Klasse* en deze bestond zowel uit praktisanten, schilders, beeldhouwers, architecten, als uit liefhebbers.⁶⁸ Zij waren verantwoordelijk voor het opzetten van een nationale academie (1817), het organiseren van de *Tentoonstelling van Levende Meesters* (1808) en het uitreiken van de *Prix de Rome* (1808)⁶⁹, een studiebeurs om jonge kunstenaars in gelegenheid te stellen vier jaar in Rome te studeren.

⁶⁴ Titelblad *Kunstkronijk*.

⁶⁵ Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 16-17.

⁶⁶ Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 21-22.

⁶⁷ In 1816 veranderde de naam in *Koninklijk Nederlands Instituut*.

⁶⁸ Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 43.

⁶⁹ Vanaf 1823 werd dit de *Groote Prijs*.

Deze nieuwe instituten waren gericht op het stimuleren van de eigentijdse kunsten en het vergroten van de waardering van deze kunst bij het grote publiek. De grote belangstelling voor de tweejaarlijkse *Tentoonstelling van Levende Meesters*, vanuit een breed publiek, getuigt van de groei van deze waardering.⁷⁰ Er was niet alleen sprake van een herwaardering van de eigentijdse kunstenaars, maar ook voor de kunst uit de Gouden Eeuw, die in de *Nationale Konst-Gallerij* tentoongesteld werd. Lodewijk Napoleon was zich bewust van het unieke karakter van de Nederlandse traditie in de schilderkunst, met haar karakteristieke landschaps- en genrestukken uit de zeventiende eeuw, en bevorderde juist ook het bestuderen van deze Hollandse stijl bij jonge kunstenaars, zelfs tijdens hun studieperiode in het buitenland.⁷¹

Door de initiatieven van Lodewijk Napoleon bloeide de waardering voor de kunsten op en werd de bodem gelegd voor het culturele nationalisme dat zo belangrijk was voor het Nederlandse zelfbeeld. Na de herwonnen onafhankelijkheid van Nederland in 1813 waren de verwachtingen voor de kunsten hooggespannen, met koning Willem I als mecenas voor de kunstenaars.⁷² Hij zette het actieve kunstbeleid van Lodewijk voort, maar nam hierin een meer zakelijke houding aan met de nadruk op de kunsten als een tak van nijverheid.⁷³ De voorstellen voor een nationale academie, die sinds 1808 binnen de *Vierde Klasse* gevormd werden, werden in 1817 met een koninklijk besluit goedgekeurd: in 1817 werd de *Koninklijke Akademie van de Beeldende Kunsten* van Antwerpen opgericht en in 1820 volgde die in Amsterdam.⁷⁴ Een primair verschil tussen beiden academies was dat er in Antwerpen voornamelijk historieschilderkunst werd onderwezen, terwijl in Amsterdam ook de typische landschaps- en genreschilderkunst in het onderwijs opgenomen waren. Jenny Reynaerts stelt dat juist in de focus op deze unieke Hollandse stijl een probleem verscholen lag voor het succes van de Amsterdamse *Akademie*.⁷⁵

Het bestuur van de *Akademie* streefde binnen het onderwijs een primaire focus op de historieschilderkunst na, omdat deze stijl bovenaan stond in de hiërarchie van verschillende stijlen. Het academische karakter van de stijl, waarin de schilder zijn kennis van de vaderlandse geschiedenis kon etaleren, zou niet alleen het aanzien van de *Akademie* in het buitenland vergroten,⁷⁶ maar het ook mogelijk maken om op deze manier het vaderlands verleden te eren.⁷⁷ In het verlengde van de Hollandse stijl uit de Gouden Eeuw, zou het echter logisch zijn om juist deze unieke stijl tot nationale kunststijl te maken. Bij het grote publiek en onder jonge schilders waren werken in deze stijl dan ook zeer populair.⁷⁸ De landschaps- en genrestukken stonden binnen de academische doctrine echter lager in de hiërarchie, omdat daar de perfecte imitatie belangrijk was, in plaats van de intellectuele facetten zoals het uitdenken van scènes, het inleven in emoties en het beheersen van het te vertellen verhaal, die bij historiestukken centraal stonden.⁷⁹ De discussie over een nationale kunststijl werd gevoerd binnen de muren van de *Akademie*, de *Vierde Klasse* en in sommige tijdschriften en speelde

⁷⁰ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 74; Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 15-16. Over de samenstelling van het publiek, zie: Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*.

⁷¹ Eveline Koolhaas-Grosfeld, 'De betekenis van 1813 voor de schilderkunst', *De Negentiende Eeuw* 38 (2014) 2, 102-112, 105.

⁷² Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 33-34.

⁷³ Ibidem, 17-19; Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 74.

⁷⁴ Voor een gedetailleerde uiteenzetting van de ontstaansgeschiedenis van de Koninklijke Akademies, zie: Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 29-60.

⁷⁵ Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 23-24.

⁷⁶ Ibidem, 61-125, 298.

⁷⁷ Ibidem, 125-150; 299; en Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 51.

⁷⁸ Ibidem, 61-125; 298.

⁷⁹ Ibidem, 18-19.

ook een rol in hoe de Nederlandse kunstwereld tegen het reizen naar Italië aankeek, hierover later meer.

Los van deze kunsttheoretische discussie bleef de waardering voor de eigentijdse kunst en kunstenaars bloeien. Kunst werd een massaproduct.⁸⁰ Deze belangstelling was echter niet alleen materieel, maar ook ideologisch: kunst kreeg een volksverheffende en beschavende rol.⁸¹ Hiermee veranderde ook de status van de kunstenaar. Hij werd in staat geacht om het bovenzinnelijke, het goddelijke in de wereld om hem heen, af te beelden in zijn kunst en op deze manier door het creëren van schoonheid bij te dragen aan de beschaving van de mens. Vanuit een neoplatoons gedachtegoed was verheven schoonheid onlosmakelijk verbonden met morele deugzaamheid.⁸² De kunstenaar kreeg de status van een “cultuurdrager, een ‘priester op het schoone altaar der kunsten’”.⁸³ Het kunstenaarschap werd niet langer gezien als een ambacht, maar als een roeping.

De medaille van de verheven status van de kunstschilder had echter ook een keerzijde. Ten eerste werd van de kunstschilder verwacht dat hij zich uitzonderlijk fatsoenlijk zou gedragen en een groot gevoel voor vaderlandsliefde bezat.⁸⁴ Ten tweede ontkende de ideologie rondom het kunstenaarschap, dat het voor velen ook een broodwinning was. Annemieke Hoogenboom stelt dat er een kloof zat tussen de theorie en de praktijk. De ideologie rondom de kunstenaar als priester schreef namelijk voor dat de kunstschilder niet mochten werken vanuit een drang naar erkenning of financiële genoegdoening. Juist deze wil om de markt te behagen en mee te gaan in het verfoeide, Franse modegevoel van het grote publiek, had de schilderkunst in de achttiende eeuw in verval gestort.⁸⁵ Ondanks de verbetering van de maatschappelijke en professionele status van de kunstschilder, was het lang niet voor alle kunstschilders een bloeiperiode.

Na de afscheiding van de Zuidelijke Nederlanden in 1830 was het voor Willem I noodzakelijk om te bezuinigen en trok de regering zich grotendeels terug uit de kunstwereld. In 1848, na de grondwetwijzigingen van Thorbecke, was de rol van de koning als autonome politieke macht vrijwel geheel uitgeschakeld en bleef koning Willem III (1849-1890) alleen nog op persoonlijk vlak de schone kunsten steunen door donaties en kunstaankopen voor zijn privécollectie.⁸⁶

Thorbecke (1849-1872) was er als liberaal van overtuigd dat de wetenschappen en de schone kunsten buiten de bemoeienissen van de staat vielen en door dit liberale denken wordt het *Koninklijk Instituut* in 1851 opgeheven. Alleen de *Eerste Klasse*, die van de wis- en natuurkunde, bleef in zekere vorm bestaan.⁸⁷ Thorbecke was van mening dat de andere drie klassen zich niet onderscheidten van andere genootschappen in de private sfeer, en schrapte de subsidie voor het instituut.⁸⁸ Ook de *Koninklijke Akademie* kwam onder vuur te liggen, omdat de successen van de leerlingen minimaal waren en de notie van een nationale stijl op zijn retour was, onder de invloed van de liberale tolerantie jegens bijvoorbeeld de rooms-katholieken.⁸⁹ Ook de primaire focus op historieschilderkunst en de academische doctrine werd als achterhaald en beklemmend ervaren door leerlingen en critici.⁹⁰ In

⁸⁰ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 24-25

⁸¹ Ibidem, 44; Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 34-35.

⁸² Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 12; Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 36.

⁸³ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 11; Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 36.

⁸⁴ Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 37.

⁸⁵ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 15, 49; Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 29-31.

⁸⁶ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 76.

⁸⁷ Over de discussie of het een doorstart was of een compleet nieuw begin, zie: Gerard Hooykaas, ‘Het koninklijk instituut en de Koninklijke Akademie’, *De Negentiende Eeuw* 33 (2009) 4, 237-247.

⁸⁸ Hooykaas, ‘Het koninklijk instituut’, 242.

⁸⁹ Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 301-302.

⁹⁰ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 81.

1869 werd de *Akademie* omgevormd naar een Rijksacademie met een breder aanbod van onderwijs waarin de hiërarchie van de verschillende stijlen werd losgelaten.⁹¹

Deze maatregelen werden door kunstschilders en critici met een noodkreet ontvangen. Hoe was het mogelijk om het karakter van de ware kunst, de kunst als roeping in plaats van als broodwinning, te handhaven als er geen subsidie vanuit de staat meer zou zijn? Ook in de *Kunstkronijk* werd er beklag gedaan over de nonchalance waarmee het *Koninklijk Intituut* was opgeheven en hoe dit alleen in het onverschillige Nederland zou kunnen gebeuren.⁹² Chris Stolwijk stelt echter dat de kunsten inmiddels breed werden gedragen door kunstenaarsgezelschappen zoals *Arti en Amicitiae* (1839) en dat kunstenaars zich in praktijk prima staande konden houden op de particuliere kunstmarkt.⁹³

Tijdschriften in de negentiende eeuw

De toegenomen waardering en interesse in de eigentijdse kunst, leidde niet meteen tot het oprichten van een gespecialiseerd kunsttijdschrift, ondanks de wens van Lodewijk Napoleon voor een dergelijk tijdschrift. Daarmee liep Nederland op internationaal gebied achter op landen als Duitsland, Frankrijk en Engeland.⁹⁴ Remieg Aerts stelt dat er andere landen beschikten over een "beschikbaarheid van een groot aantal goede auteurs en een steeds meer geaccepteerde professionalisering van het schrijverschap" en Nederland dit miste.⁹⁵ Ondanks het ontbreken van een gespecialiseerd tijdschrift voor kunst, werd door het instellen van de *Tentoonstellingen van Levende Meesters* wel een eerste literaire kunstkritiek in het leven geroepen in de vorm van tentoonstellingsverslagen, geschreven door Johan Meerman, de Directeur Generaal van Wetenschappen en Kunsten onder Lodewijk Napoleon. Deze verslagen werden gepubliceerd in kranten en tijdschriften.

Het uitblijven van de oprichting van een gespecialiseerd kunsttijdschrift lag niet aan een gebrekkige afzetmarkt voor leesvoer, want er werd in de negentiende eeuw veel gelezen vanuit een groeiende publieke belangstelling voor de wetenschap, een ontwikkeling die al in de achttiende eeuw werd ingezet.⁹⁶ Tevens steeg de geletterdheid van de bevolking en door technische innovaties die het mogelijk maakten om tijdschriften goedkoper te produceren en het instellen van leesgezelschappen werd lezen steeds minder stand gebonden.⁹⁷ Over de exacte functie en een sluitende definitie van deze lees- of kunstgezelschappen bestaat discussie.⁹⁸ Het uitwisselen van algemene kennis, het beschaven en verrijken van de mens en de uitwisseling van gedachten met gelijkgestemden in een gezellige en losse sfeer stonden echter centraal.⁹⁹ Van Sas typeert deze Nederlandse 'communicatiegemeenschap' als een typisch negentiende-eeuws fenomeen waarbinnen een ideaalbeeld van de Verlichte Nederlandse samenleving werd geconstrueerd,¹⁰⁰ dat zo belangrijk was in het vormen van het Nederlandse zelfbeeld en het Nederlandse cultureel nationalisme. Zoals in hoofdstuk 1 uitvoerig besproken is, was dit Nederlandse zelfbeeld vooral gericht op de zoektocht naar consensus en binnen de gezelschappen heerste dan ook vaak een "praktisch gekozen neutraliteit" op het gebied van godsdienst en politiek.¹⁰¹ Arnold Lubbers onderschrijft deze neutraliteit en stelt dat binnen de

⁹¹ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 84.

⁹² Anoniem, 'De opheffing van het Koninklijk Nederlandsch Instituut', *Kunstkronijk*, 12 (1851) 91-92.

⁹³ Stolwijk, *Uit de schilderswereld*, 78-79.

⁹⁴ Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*, 113-114.

⁹⁵ Aerts, *De letterheren*, 60.

⁹⁶ Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*, 123.

⁹⁷ Ibidem, 116-119.

⁹⁸ Ibidem, 118; Aerts, *De letterheren*.

⁹⁹ Ibidem, 118.

¹⁰⁰ Van Sas, 'Nationaliteit in de schaduw', 86.

¹⁰¹ Aerts, *De letterheren*, 38.

leesgezelschappen sterk ideologisch getinte stukken niet gelezen werden en men vooral las voor het genoegen en vanuit een brede interesse.¹⁰²

De brede interesse van de leesgezelschappen resulteerde dan ook in de productie van tijdschriften met een algemeen culturele en wetenschappelijke invalshoek. Twee van zulke grote tijdschriften waren de *Vaderlandsche Letteroefeningen* (1761) en de *Algemeene konst- en letterbode* (1788). De eerste richtte zich op literatuur en de tweede op mededelingen omtrent kunst en cultuur, maar het tijdschrift was te breed georiënteerd om het een kunsttijdschrift te kunnen noemen.¹⁰³ In het kader van de Nederlandse consensus cultuur waren de tijdschriften weinig kritisch en meer beschouwend. Ouwerkerk typeert tijdschriften in de achttiende en de eerste decennia van de negentiende eeuw dan ook eerder als “een soort encyclopedie van verzamelde kennis” dan als een kritische weergave van de actualiteit.¹⁰⁴ Tijdschriften presenteerden zich als ideële ondernemingen die zich op een onpartijdige manier wilden inzetten voor de verheffing van het volk.¹⁰⁵ Van de noodzaak om godsdienstig en politiek gevoelige onderwerpen te vermijden – een uitgesproken mening zou klanten kosten – werd een deugd gemaakt door zich als “bij uitstek vaderlands” te presenteren.¹⁰⁶

Rond 1830 kwam er kritiek op deze uitgesproken neutraliteit en zelftevredenheid, omdat het werd gezien als het waarden van de middelmatigheid.¹⁰⁷ Aerts en Jan Oosterholt signaleren een nieuwe vorm van patriotisme die zich tegen deze non-kritiek afzette in de oprichting van het literaire tijdschrift *De Gids* (1837).¹⁰⁸ Overigens richtte het nieuwe tijdschrift zich nog altijd op de ‘beschaafde stand’ en beriep het zich op een nationaal vaderlandsgevoel dat politiek onpartijdig wilde blijven om zo ook de katholieke Nederlanders aan zich te kunnen binden.¹⁰⁹ In zekere zin was er dus nog altijd sprake van een neutraal tijdschrift, maar er werd wel sterkere literatuurkritiek geuit dan in de aardsvijandelijke *Vaderlandsche Letteroefeningen*. De oprichting van *De Gids* is in die zin belangrijk geweest, omdat het een nieuwe tijd inluidde waarin meer vraag was naar gespecialiseerde en kritische tijdschriften. In het licht van deze ontwikkelingen werd in 1840 de *Kunstkronijk* opgericht.

De Kunstkronijk

Het tijdschrift de *Kunstkronijk* werd opgericht door de *Maatschappij van Schoone Kunsten*, een commerciële onderneming die het doel voor ogen had om de oude en eigentijdse Nederlandse kunst te verspreiden onder een groot publiek, door het maken van etsen, lithografieën en houtgravures. Naast het tijdschrift richtte ze dan ook een houtgravureschool op in Den Haag waar Nederlandse leerlingen werden onderwezen in het maken van gravures. Door het gebrek aan Nederlands talent in deze discipline werd er een Engelse directeur aangesteld, H. Brown, en overwegend lesgegeven door Belgische leermeesters. De lithografieën die werden gemaakt, dienden meteen als illustraties in het tijdschrift.

De *Kunstkronijk* was het eerste gespecialiseerde kunsttijdschrift dat langer bestond dan een paar jaargangen. Andere tijdschriften, zoals het *Magazijn voor schilder- en toonkunst* (1828-1829),

¹⁰² Arnold Lubbers, ‘Het Noord-Nederlandse leesgezelschap in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden: broedplaats voor nationalisme en/of wereldburgerschap?’, *De Negentiende eeuw* 351 (2011) 2, 73-91.

¹⁰³ Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*, 125.

¹⁰⁴ Ibidem, 16.

¹⁰⁵ Aerts, *De letterheren*, 27.

¹⁰⁶ Ibidem, 31.

¹⁰⁷ Jan Oosterholt, ‘Neopatriottisme of neokosmopolitisme? R.C. Bakhuizen van den Brink en de (on-)kritiek van zijn tijd’, *De Negentiende Eeuw* 35 (2011) 1-2, 92-103, 93-94.

¹⁰⁸ Ibidem, 94; Aerts, *De letterheren*, 144.

¹⁰⁹ Aerts, *De letterheren*, 31-32.

met bijdragen over muziek en beeldende kunst, moesten al snel het veld ruimen, omdat er toen nog geen publiek was voor een dergelijk gespecialiseerd tijdschrift.¹¹⁰ De *Kunstkronijk* was echter meteen bij de oprichting een groot succes, omdat er aan een 'abonnement' een jaarlijkse loterij van Nederlandse schilderijen verbonden was.¹¹¹ Marita Mathijssen noemt het aantal intekenaren van 1200 "zeer uitzonderlijk",¹¹² en het is waarschijnlijk dat het tijdschriften veel meer mensen bereikte, omdat abonnementen gedeeld werden in leesgezelschappen. Naast de unieke marketingformule was het juist ook een tijdschrift dat vanwege de uiterlijke vorm erg populair was. Duidelijk gemodelleerd naar het Franse tijdschrift *L'Artiste*, was had het voor een Nederlands tijdschrift een uitzonderlijk karakter door de luxe uitgave met platen. Ouwerkerk stelt dat het een prestigekwestie was om het tijdschrift in huis te hebben.¹¹³ De *Maatschappij* kon echter niet lang van het succes genieten: de houtgravureschool was niet winstgevend en de *Maatschappij* ging in 1844 failliet. Het tijdschrift en de school werden overgenomen door Koenraad Fuhri, die het succes wel kon doorzetten, tot ook hij in 1856 failliet ging. De verlies draaiende houtgravureschool werd opgeheven, maar het tijdschrift kreeg een nieuwe eigenaar en bleef nog tot 1901 bestaan. Na het vertrek van Fuhri trok het tijdschrift echter steeds meer buitenlandse inhoud aan, in de vorm van vertaalde artikelen.¹¹⁴

Tot 1856 werd het tijdschrift voor het grootste deel gevuld met van origine Nederlandse stukken, al stonden er sporadisch wel vertalingen in. De inhoud bestond uit bijdragen van verschillende schrijvers over de eigentijdse en oude kunst in binnen- en buitenland en de opkomende kunsttheorie. De stukken bestonden grotendeels uit tentoonstellingskritieken, verhalen over oude meesters, verhandelingen over buitenlandse kunst en muziek, nieuwsberichten vanuit de internationale kunstwereld, toespraken die werden gegeven op de Akademie, bijdragen aan de discussie rond een nationale kunstvorm en ook reisverslagen naar buitenlandse steden en kunstreizen naar Italië. In veel verschillende soorten artikelen werd naar Italië verwezen als de bakermat van de kunsten en hieruit bleek het belang van het Italiaanse voor de Nederlandse kunsten. Een vast onderdeel in iedere jaargang vormden de lithografieën in de rubriek *Album der Kunstkronijk*. De afbeeldingen werden echter zelden van commentaar voorzien en stonden op die manier los van de inhoud van het blad.

Ouwerkerk noemt het tijdschrift inhoudelijk niet diepgaand – haar Franse modelvoorbeeld *L'Artiste* was dat bijvoorbeeld wel –¹¹⁵ maar het was wel kritisch. Voor 1825 waren tentoonstellingsverslagen unaniem lovend, positief en beleefd geweest over alle werken die te zien waren, maar daarna veranderde dit onder de opkomst van kunstgeschiedenis als wetenschap.¹¹⁶ In de *Kunstkronijk* werd een echt oordeel geveld over de tentoongestelde werken, en als iets onder de maat bevonden werd, dan werd negatieve kritiek niet geschuwd. Negatieve kritiek had echter wel als doel om de kunstenaar te helpen zijn werk te verbeteren en diende dus altijd onpartijdig gegeven te worden.¹¹⁷ De onpartijdigheid van het tijdschrift is goed merkbaar in de neutrale politieke en religieuze kleur die het had. Over de nationale politiek schreef men vrijwel nooit, alleen toen in 1851 het *Koninklijk Instituut* werd opgeheven en als het ging om kritiek op de leiding van de *Akademie*. Religie werd alleen aangesneden in het kader van religieuze kunst. Ook in de discussie over nationale kunst en de wedijver tussen de door de *Akademie* gepromote historiestukken en de in de Hollandse stijl geschilderde landschap- en genrestukken, nam het tijdschrift een middenpositie aan. De overheersende toon in de

¹¹⁰ Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*, 127-128.

¹¹¹ Giersbergen, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten', 18.

¹¹² Marita Mathijssen, 'Concurrentie voor De Gids: literaire tijdschriften tussen 1835 en 1845', *De Negentiende Eeuw* 12 (1988-89) 1, 49-66, 53.

¹¹³ Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*, 141.

¹¹⁴ Giersbergen, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten', 13-37.

¹¹⁵ Ouwerkerk, *Tussen Kunst en Publiek*, 134; 141.

¹¹⁶ Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 40.

¹¹⁷ De Wit, 'De Kunstkronijk over de eigentijdse kunst', 13.

stukken was dat het de lezer wilde laten zien wat goede kunst was met een nadruk op techniek en afwerking. Het denken in maken van kunst en het tentoonstellen van een gedegen studie van het onderwerp stond boven het voelen en fantaseren.

De *Kunstkronijk* bevatte bijdragen van veel wisselende schrijvers die ook in andere tijdschriften publiceerden, maar veel van de stukken werden anoniem gepubliceerd. In de latere jaargangen van mijn onderzoeksperiode werden er steeds minder anonieme stukken geplaatst, maar in de eerste jaren is het moeilijk om te bepalen in welke persoonlijke context de stukken geschreven zijn. Voor de analyse van de constructie van het Italiaanse karakter in het tijdschrift, maakt dit het lastig om de beeldvorming te plaatsen. Ik zie het tijdschrift dan ook als een soort platform waar Nederlandse kunstcritici konden bijdragen aan het verspreiden van de schone kunsten naar een breed publiek. De *Kunstkronijk* was dus een tijdschrift waarin verschillende meningen over kunst samenkwamen. Over onderwerpen als religieuze kunst en het belang van reizen naar Italië konden die meningen dus verschillen.

Reizen naar Italië en een nationale stijl

Als onderdeel van de hervormingen in de Nederlandse kunstwereld, voerde Lodewijk Napoleon in 1808 de *Prix-de-Rome* in. Gemodelleerd naar een Frans model, zouden jonge Nederlandse kunstenaars de kans krijgen om op kosten van de staat twee jaar tekenonderwijs in Parijs te volgen en vervolgens nog twee jaar in Rome de Italiaanse kunst kunnen bestuderen. Het doel van het systeem was om de Nederlandse schilderkunst te stimuleren en in internationale kringen meer allure te geven, maar Ellinoor Bergvelt stelt dat dit mislukte, omdat de basistalenten van de Nederlands kunstenaars nog te weinig ontwikkeld waren door het gebrek van een goede academie in het vaderland en de tijd in het buitenland louter besteed werd aan het bijleren van de basistechnieken.¹¹⁸

Het reizen naar Rome in de eerste helft van de negentiende eeuw, was gestoeld op de opvatting dat Rome het episch centrum van de Europese kunstwereld was. Het was een verzamelpunt van vele buitenlandse kunstenaars, die naar de stad waren afgereisd om hun opleiding tot kunstenaar te vervolmaken, door de bouwkunst uit de Oudheid en de schilder- en beeldhouwkunst uit de Renaissance te bestuderen. Het reizen naar Italië was geen nieuw fenomeen voor de negentiende eeuw. Al in de zeventiende en de achttiende eeuw trokken, voornamelijk, elite jongemannen op Grand Tour richting het Zuiden om daar de kunstschaten uit het Italiaanse verleden te bestuderen. Deze Grand Tour was echter geen onderdeel van een opleiding tot kunstenaar, maar werd eerder gezien als een laatste fase in de opvoeding van de nieuwe elite.

Willem I nam het systeem van de door de overheid gesubsidieerde kunstreizen naar Italië over (de naam veranderde in *Groote Prijs*), maar ook onder zijn mecenaat groeide het niet uit tot een succes voor de Nederlandse kunsten. Iedere twee jaar werd de prijs uitgeschreven voor kunstenaars in verschillende disciplines en de winnaar kreeg een studiebeurs om vier jaar in Rome te studeren en daar een opleiding te volgen aan de verschillende academies. Naast een verblijf in Rome verbleven veel kunstenaars ook een aantal weken in Florence om in de musea de grote meesters te kopiëren. Een verblijf in Napels voor het bestuderen van het landschap en korte uitstapjes naar het platteland rondom Rome, de *campagna*, waren ook vaste onderdelen van de kunstreis. Als tegenprestatie diende de kunstenaar werken en kopieën naar het vaderland op te sturen voor de *Tentoonstellingen*

¹¹⁸ Ellinoor Bergvelt, 'De élèves-pensionnaires van Koning Lodewijk Napoleon. Problemen bij de voltooiing van een Hollandse kunstopleiding in Parijs en Rome (1807-1813)', in: Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome : Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984) 45-72.

van de *Levende Meesters* om op deze manier te kunnen bewijzen dat hij vorderingen maakte. Ook was het de bedoeling dat hij na de periode van vier jaar in het buitenland, zich voor minstens acht jaar in het vaderland zou vestigen. Bij het leveren van deze tegenprestaties ging het vaak mis. Er waren kunstenaars die geen werken opstuurden of niet meer terugkeerden naar het vaderland, omdat het voor winstgeverder was om in Italië te blijven en voor de Italiaanse markt te werken, waar meer opdrachten vergeven werd dan op de Nederlandse kunstmarkt.¹¹⁹

De oorzaak voor het uitblijven van succes moet worden gezocht in de discussie die door Nederlandse kunstcritici werd gevoerd over de nationale stijl. Aan de ene kant van het debat stonden de voorstanders van de historiestukken, gestoeld op het Classicisme van de Italiaanse en Franse schilderkunst, maar aan de andere kant de voorstanders van de typisch Hollandse landschap- en genrekunst uit de zeventiende eeuw. Het spanningsveld met een opleiding in het buitenland, lag logischerwijs vooral bij deze tweede groep, omdat die stijl het kwetsbaarst was voor buitenlandse invloeden. Om dit spanningsveld goed te kunnen begrijpen is het noodzakelijk om eerst een ontwikkeling van het idee van de Hollandse stijl vanaf de zeventiende tot de negentiende eeuw te schetsen.

De Hollandse school had als kenmerk geen meester te volgen, maar de natuur als leidraad te nemen, omdat na de Reformatie de kerk wegviel als belangrijke opdrachtgever voor het maken van historiestukken.¹²⁰ Dit resulteerde in de zeventiende eeuw, de Gouden Eeuw, in een het opbloeien van de landschap- en genreschilderkunst. In een tijd waarin het Italiaanse Classicisme als het summum van de kunststijlen werd beschouwd, stond deze Hollandse stijl onderaan de ladder. In het Nederlandse zelfbeeld werd echter met bescheiden trots naar de eigen kunststijl gekeken, vanuit de gedachte dat de Hollandse schilder eerst zijn vakmanschap moest ontwikkelen eer hij zich aan dergelijke grootse, Italiaanse taferelen zou wagen.¹²¹ In de achttiende eeuw werd onder invloed van de theorie van Montesquieu, waarin klimaat en volksaard aan elkaar verbonden werden, dit theoretische kader van de oorsprong van de Hollandse stijl verstevigd. De Nederlanders zouden, als een volk uit het Noorden van Europa, een hardwerkend volk zijn, maar karaktereigenschappen als gevoeligheid en fantasierijkheid minder goed hebben ontwikkeld en daarom eerder een aanleg hebben voor de landschap- en genrestukken, het bestuderen van het alledaagse, dan het uitbeelden van grootse historische en dramatische gebeurtenissen.¹²²

Toen in de negentiende eeuw de waardering voor de zeventiende-eeuwse Hollandse stijl weer opbloede – nadat er in de achttiende eeuw juist een voorkeur voor de Franse stijl ontstaan was – en werd omarmd in de Nederlandse trots, groeide ook de angst voor buitenlandse invloeden op de stijl in de vorm van het opnemen van een buitenlandse kunstreis in de opleiding van jonge kunstenaars. Overigens waren er ook kunstcritici binnen de *Koninklijke Akademie* en de *Vierde Klasse* die het reizen naar Italië überhaupt niet als nuttig ervoeren.¹²³ Tussen de jaren 1840 en 1850 groeide de kritiek op de *Groote Prijs* echter ook van buiten deze instellingen. Cornelis Kruseman stelde dat er meer ondersteuning van de jongelingen in Rome nodig was om hen te begeleiden in de studie en

¹¹⁹ Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 151-153.

¹²⁰ Koolhaas en De Vries, 'Terug naar een roemrijk verleden', 127.

¹²¹ Jochen Becker, 'Kettters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel', in: Harald Hendrix en Ton Hoenselaars eds., *Vreemd volk : beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd* (Amsterdam 1998) 21-54, 42-43.

¹²² Becker, 'Kettters in de kunst', 54; Koolhaas en De Vries, 'Terug naar een roemrijk verleden', 108-109; 127-129; Paul Knolle, 'De waardering voor het landschapstuk in de Nederlandse kunsttheorie van de 18de en vroege 19de eeuw', in: Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome : Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984) 101-122, 117.

¹²³ Voor een uitgebreide uiteenzetting van het debat binnen de Koninklijke Akademie, zie: Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 151-204.

vanuit de Nederlandse pers kwam er commentaar op de slechte kwaliteit van het werk van de deelnemers aan de wedstrijd, toen er in 1847 geen winnaar gekozen kon worden omdat al het werk onder maat was.¹²⁴ Door de aanhoudende kritiek en de liberale wind die vanaf 1848 door Nederland waaide, werd in 1851 door Thorbecke besloten om de prijs af te schaffen.¹²⁵

De kritiek op het systeem van de *Groote Prijs* richtte zich echter niet zozeer op het maken van een reis naar het buitenland, of op de slechte Italiaanse invloeden die deze reis op jonge kunstenaars zou kunnen hebben. Het was veel eerder een aanklacht tegen het slechte onderwijs op de *Akademie* waardoor de jonge kunstenaars de juiste bagage misten om in Italië, het land van de kunsten, hun werk naar een hoger niveau te tillen. Kunstenaars die deze bagage wel hadden, zoals bijvoorbeeld Cornelis Kruseman, werden juist geroemd om de werken die zij met Italiaanse inspiratie maakten en dus bleef het raakvlak tussen Nederland en Italië van belang voor de ontwikkeling van de Nederlandse kunstwereld.

¹²⁴ Reynaerts, *Het karakter onzer Hollandsche school*, 162-164.

¹²⁵ *Ibidem*, 168-169.

HOOFDSTUK 3: DE KUNSTKRONIJK EN HET ITALIAANSE KARKTER

De berichten die in de *Kunstkronijk* over Italië verschenen, waren zeer divers van aard. Veel van deze berichten werden anoniem gepubliceerd, maar over het algemeen werd er vanaf jaargang 6 (1845-1846) steeds meer werk ondertekend. Er verschenen veel korte nieuwsberichten over Nederlandse kunstenaars die in Italië verbleven of over de aankoop van werken dat door hen in Italië vervaardigd was. Naast deze korte kunstberichten over landgenoten publiceerde het blad ook regelmatig verhalen over bijvoorbeeld Italiaanse beeldhouwers die verliefd werden op de dochters van een rijke graaf of op wonderschone modellen. Veel van deze verhalen hadden een fictief karakter en speelden zich af in de vijftiende eeuw. In iedere jaargang van de onderzochte periode, 1840-1855, stond in ieder geval één bericht dat iets heeft bijgedragen aan de beeldvorming over het Italiaanse. Het is van belang om te benadrukken dat deze berichten heel vaak in de context stonden van het Nederlandse kunstleven, dat was immers de hoofdfocus van het tijdschrift. De berichten over Italië zijn door mij gedeconstrueerd, om op die manier weer een constructie te kunnen maken van de verschillende onderdelen van het Italiaanse karakter. Het gevaar hierbij is, zoals ik ook in hoofdstuk 1 heb gesteld, dat ik de schrijvers in de *Kunstkronijk* hun agency ontzeg door te proberen een homogeen Italiaans karakter te schetsen waar al hun bevindingen naadloos inpassen. Sommige bevindingen over Italië vallen juist buiten dit construct, eens te meer omdat het construeren van dit Italiaanse karakter totaal niet het doel was van het schrijven. In mijn analyse van de berichten heb ik dan ook rekening gehouden met de mate waarin sommige berichten impliciet bijdragen aan de constructie van het Italiaanse en de context waarin ze verschenen.

Zoals ik ook al in mijn inleiding heb aangegeven is de selectie van artikelen die ik gemaakt heb, kwalitatief en niet kwantitatief. Dat wil zeggen dat niet ieder nieuwsbericht waarin het woord Italië of Rome voorkwam opgenomen is in de lijst. Als bijvoorbeeld werd genoemd dat een beroemde componist te Venetië was overleden heb ik het niet opgenomen. Als echter in een nieuwsbericht werd gesproken over de opening van een museum in Bologna, heb ik het wel opgenomen, omdat het iets zegt over het culturele bewustzijn van de Italianen en het bericht hen afschildert als een beschaafd volk en op die manier onderdeel is van de constructie van het Italiaanse karakter. De geselecteerde stukken zijn opgedeeld in vijf categorieën, die elk in een eigen paragraaf besproken worden. Zoals zal blijken zijn de scheidslijnen tussen de categorieën niet altijd scherp, maar uit mijn menselijke drang om zaken te ordenen, heb ik ze toch aangehouden. De lijst met de gehele selectie bronnen waarop ik de analyse baseer, is als bijlage bij mijn onderzoek bijgesloten.¹²⁶

Het Italiaanse Verleden

De schrijvers in de *Kunstkronijk* wezen Italië meerdere malen aan als de bakermat van de kunst. In een bericht over Krusemans verblijf in Italië beschreef een anonieme schrijver Italië als “het land, dat volgens Kruseman het gelukkigste land is om inspiratiën te verkrijgen, en zeker in letterkundigen,

¹²⁶ Voor de annotatie van de bijdragen uit de *Kunstkronijk* heb ik gekozen om bij iedere verwijzing de volledige verwijzing te geven, zonder gebruik te maken van afkortingen. Dit om verwarring te voorkomen bij rubrieken die in meerdere jaargangen terugkomen en anoniem geplaatste stukken. Als dezelfde bijdrage twee keer achter elkaar geannoteerd wordt, heb ik hierop een uitzondering gemaakt de herhaling aangegeven met het gebruikelijk ‘ibidem’.

schilders en toonkunstenaars, het rijkste der wereld is".¹²⁷ De toekenning van deze rol, had Italië te danken aan haar glorieuze verleden en niet aan de contemporaine samenleving. De beschrijving van dit Italiaanse verleden is dan ook een groot aspect binnen de beeldvorming over Italië. Het hoogtepunt van dit verleden was de Renaissance waarin de kunst tot bloei was gekomen en grote meesters als Da Vinci, Michelangelo en Rafael de kunsten hervormd hadden. Naast het glorieuze tijdperk van de vijftiende eeuw, stond ook de Oudheid in cultureel opzicht hoog in het vaandel, de architectuur en de fresco's werden meerdere malen geprezen,¹²⁸ maar dit verleden werd niet als onderdeel van het Italiaanse verleden gezien. De Romeinen werden vaak in een adem genoemd met de Grieken en de Griekse kunst was hierbij superieur aan de Romeinse. Zo schreef B. in een stuk over het kleurgebruik in Griekse fresco's dat "toen Rome haar hoogste toppunt van luister bereikt had, de schoone kunsten slechts door Grieksche kunstenaars beoefend werden".¹²⁹ Bijdragen over de Oudheid droegen dus niet bij aan de constructie van een Italiaans karakter, omdat de Oudheid als een breder verleden werd gezien dan enkel een Italiaans verleden en daarom heb ik deze berichten niet opgenomen in de analyse.

Het tijdperk van de Renaissance was wel onmiskenbaar onderdeel van het Italiaanse verleden en werd in de *Kunstkronijk* als het hoogtepunt van de Italiaanse beeldende kunsten beschreven. Er verschenen stukken over het ontstaan van het glasschilderen in Italië en de goede kwaliteiten van de Italiaanse portretkunst in de vijftiende eeuw.¹³⁰ De levens van de grote meesters, Da Vinci, Michelangelo en Rafaël, kregen bijzonder veel aandacht in het tijdschrift.¹³¹ De bijdragen over deze schilders zijn op te delen in twee soorten teksten. Enerzijds waren er feitelijke biografieën over hun opleiding, technieken en grote werken die ze voltooid hadden. Anderzijds stonden er ook verhalen in het tijdschrift waarin een episode uit hun leven op een spannende en meer fictieve manier werd beschreven. Beide soorten teksten waren bedoeld om de lezer ontzag in te boezemen voor hun grootse prestaties, maar de fictieve verhalen bevatten ook belangrijke lessen voor de eigentijdse kunstenaars.

Deze beide aspecten komen voor in het verhaal over Leonardo Da Vinci dat stond afgedrukt in jaargang 3. De beschrijving van de loopbaan van de jonge Da Vinci, waarin hij een sterke zelfkritiek ontwikkelde, werd besloten met: "men kan de bijzonderheden van zijn leven, niet lezen zonder innig getroffen te worden; zij doen hem kennen niet slechts als een diepzinnig denker en vurig kunstenaar, maar ook als een rechtschapen mensch en vroom Christen".¹³² Uit het vervolg van het verhaal blijkt echter, dat ook een grote meester als Da Vinci wel eens de fout in is gegaan. Bij het schilderen van

¹²⁷ Anoniem, 'Weinig over Alles', *Kunstkronijk* 2 (1841-1842) 40. Dergelijke lofprijzingen zijn ook te vinden in: X., 'De Veroordeelde, door N. De Keyser, te Antwerpen', *Kunstkronijk* 1 (1840-1841) 73; Anoniem, 'Het bezoek van Gretry te Luik', *Kunstkronijk* 2 (1841-1842) 25; T. van Westrheene, w.z., 'Herinnering aan het Rembrandtsfeest 27 mei 1852', *Kunstkronijk* 13 (1852) 56, 59.

¹²⁸ Anoniem, 'Over de harmonie bij Grieken en Romeinen', *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 3; B., 'De Kleuren der Ouden', *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 51.

¹²⁹ B., 'De Kleuren der Ouden', *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 51.

¹³⁰ Anoniem, 'Het Glasschilderen', *Kunstkronijk* 1 (1840-1841) 38-39; Q.Q.Q., 'Historisch overzicht van de portretterkunst', *Kunstkronijk* 4 (1843-1844) 37-42, 38.

¹³¹ Het leven van Da Vinci wordt in jaargang 2 (1841-1842) en 3 (1841-1842) beschreven, het leven van Michelangelo in jaargang 3 (1841-1842) en 7 (1846), het leven van Rafaël in jaargang 1 (1840-1841), 2 (1841-1842), 3 (1841-1842) en 8 (1847).

¹³² Anoniem, 'Leonardo Da Vinci', *Kunstkronijk* 3 (1841-1842) 69-72, 70.

zijn beroemde 'Laatste Avondmaal' in het Dominicanerklooster van Milaan zou hij het gezicht van Judas, de verrader, hebben geportretteerd naar het gelaat van de prior van het klooster, omdat hij een onverklaarbare haat jegens de man voelde. Bij het onthullen van het schilderij zou de prior gelijk herkend zijn door de omstanders en Da Vinci moest de rest van zijn leven gebukt gaan onder diepe gevoelens van schuld en spijt. De wijze les die de eigentijdse kunstenaar hieruit moest trekken was dat de afzondering, die een groot genie nodig had om te kunnen werken en zo het goddelijke in de wereld om zich heen vast te kunnen leggen in zijn werk, ook gevaarlijk kon zijn, want "in dien toestand van genoegzaamheid en dweeperij, waarin elke toespraak lastig wordt, loopt hij gevaar vrienden als vreemden, en vreemden als vijanden te bejegenen".¹³³ Het maken van een dergelijke fout zou voor een groot kunstenaar nog grotere gevolgen hebben dan voor een gewone burger, want bij deze laatste zou het in vergetelheid raken, maar bij de grote meester zouden alle "gebreken en ondeugden [voort leven] met zijne roem, allen eeuwen door en bij alle geslachten".¹³⁴ Deze wijze levensles voor kunstenaars sloot aan bij het idee dat eigentijdse Nederlandse kunstenaars zich zeer fatsoenlijk moesten gedragen.

De biografieën van de grote meesters waren waarschijnlijk bekend bij de schrijvers van de *Kunstkronijk* en dergelijke verhalen stonden dan ook niet op zichzelf. Al in de zestiende eeuw publiceerde Giorgio Vasari, een Italiaanse schilder en architect, zijn *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, waarin hij de levens van belangrijke Italiaanse schilders, beeldhouwers en architecten beschreef. De Nederlandse schrijver en schilder Carel van Mander heeft delen van *Le Vite* van Vasari in het Nederlands vertaald in zijn *Schilderboeck* uit 1604. Het bovengenoemde verhaal over Leonardo da Vinci en het gelaat van zijn Judasfiguur komt in beide boeken voor, al was het in een iets andere versie.¹³⁵ Het is waarschijnlijk dat het verhaal van prior van het Dominicanerklooster, en andere biografische verhalen over de grote Italiaanse meesters, al sinds de zestiende eeuw circuleerde in Europa, want het werk van Vasari is ook in andere talen verschenen. Dit soort verhalen waren dus onderdeel van internationaal discours over Italiaanse schilders uit de Renaissance. De beeldvorming over de Italiaanse meesters als grote geniën en de interesse naar hun levensloop en werken stond dus in een internationale context.

In de *Kunstkronijk* werden de grote meesters als voorbeelden voor de eigentijdse kunstenaar beschreven. Niet alleen Da Vinci werd namelijk geroemd om zijn grootse werken, maar ook Rafaël werd een grote passie voor de kunsten toegeschreven.¹³⁶ In zijn beschrijving van het leven van Michelangelo vatte de schrijver onder het pseudoniem 'B.' deze passie voor de kunst in woorden en typeerde het als een unieke Italiaanse karaktertrek:

"Zijne klimmende jaren deden hem zich nog meer tot God keeren; de jaren en nog eene andere oorzaak ook... de liefde. Ik heb gearzeld om dit woord neder te schrijven, want het wekt in ons, kinderen van de 19de eeuw, gedachten, die den ouden Buonarotti zoo zouden doen blozen, dat ik gaarne eene uitdrukking zou hebben uitgedacht voor dat gevoel, hetwelk de Italianen, van Petrarca en Dante af, tot de ziel hunner geschriften hebben gemaakt. Voor hem was de liefde — de liefde van Plato, de liefde van den heiligen Augustinus, en de liefde van den dichter Lueretius, dat wil zeggen, de liefde voor het heeal, voor de wet van orde en

¹³³ Anoniem, 'Leonardo Da Vinci', *Kunstkronijk* 3 (1841-1842) 69-72, citaat 71.

¹³⁴ Ibidem, citaat 72.

¹³⁵ Giorgio Vasari, *The lives of the painters, sculptors, and architects*, vert. A.B. Hinds, William Gaunt ed. (Londen 1970) 159; Carel van Mander, *Het schilderboeck* (Utrecht 1969) fol.113.

¹³⁶ B., 'Rafaël', *Kunstkronijk* 8 (1847) 17-20; 23-27; 38-39.

harmonij, die de hemelbollen rond elkander doet weutelen, de zaden van bloemen en boomen vermengt, de dieren tot elkander brengt, de zee naar den oever aantrekt, de lucht in de vlakke doet stroomen, en voor den mensch het zuiverste en heiligste gedeelte van zijn hart; hetgeen hem zich doet verheffen tot God, hetgeen hem al wat goed, schoon, of ongelukkig is, doet beminnen! Men ziet dat dit zoo uitgestrekte en zoo vergeestelijkte gevoel verstikt en vermoddert is in ons eng en lomp woord van liefde. De Italianen van genie hebben hun gevoel zóó verhemeld, dat, zelfs wanneer zij er een voorwerp aan schonken, wanneer zij die aan eene vrouw toewijdden, men er niets dan een idée in heeft willen zien; [...] eene zoo edele en goddelijke liefde te koesteren en te schilderen, dat de lezers haar houden voor eene deugd en eene wetenschap!”¹³⁷

Deze verhevenheid en bezieling voor de kunsten leek echter alleen voor de grote genieën van de Renaissance weggelegd. De ‘gewone’ Italiaan was niet vaak het onderwerp van een artikel, maar tussen de regels door valt te lezen dat de vissersopstand in Napels onder leiding van Masaniello in 1647, tegen de Habsburgse overheersing, als een “heilooze, bloedige samenzweering” bestempeld werd.¹³⁸ Ook in de grote steden was politieke onrust, gepaard met geweld aan de orde van de dag.¹³⁹

De Italiaanse kunstenaars van na de Renaissance werden niet meer geprezen om hun genialiteit, want de kunsten raakten in verval en met dit verval, stierf als het ware de ziel van Italië en bleef enkel het lege omhulsel van de steden over, als een museum of zelfs een mausoleum.¹⁴⁰ Sommige schrijvers in de *Kunstkronijk* droegen de verderfelijke van de katholieke kerk aan als reden voor dit verval¹⁴¹, maar velen stelden ook gewoon dat het zo was, zonder daar verder een uitgebreide verklaring voor te geven. De kunsten van de Renaissance werden echter door de Nederlandse kunstenaars en kunstcritici als bakens voor de eigen kunstwereld gezien¹⁴² en de Italiaanse Renaissance werd doorgaans afgeschilderd als een zeer glorieuze periode.

De Italiaanse mystiek

De Italiaanse Renaissance werd dus als bloeipunt van de Italiaanse kunst gezien en naast de biografieën van grote meesters, kwam dit verleden ook terug in andere verhalen die in de *Kunstkronijk* stonden afgedrukt. Sommige kunstenaars die in de verhalen beschreven werden, hebben echt bestaan, maar de stukken hadden niet de vorm van een biografie. Het ging bijvoorbeeld over gepassioneerde beeldhouwers opzoek naar het perfecte model en de onbezonnen liefde die hij vervolgens voor haar ontwikkelde of een jonge schilder die overvallen werd door een nachtmerrie en zo zijn vriend vermoordde. Dergelijke verhalen speelden zich vaak af in de Italiaanse Renaissance, maar hadden niet het doel om de lezer iets te leren over de Italiaanse kunst, maar eerder om hen te vermaken. Lange verhalen werden dan ook opgedeeld over verschillende uitgaven van dezelfde jaargang om de lezer op deze manier in spanning te houden over de afloop. Na de twaalfde jaargang van het tijdschrift (1851) verschenen deze verhalen niet meer. Mogelijk heeft dit te maken met het feit dat

¹³⁷ B., ‘Michel Angelo’, *Kunstkronijk* 7 (1846) 69-75, 85-88, citaat 74.

¹³⁸ Anoniem, ‘Salvator Rosa’, *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 92-93, citaat 93.

¹³⁹ Anoniem, ‘Leonardo Da Vinci’, *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 69-72.

¹⁴⁰ Joseph Luzzi, ‘Italy without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth’, *Italian Issue* 117 (jan. 2002) 1, 48-83; 51-56.

¹⁴¹ Zie hiervoor de paragraaf ‘De Italiaanse religie’ in dit hoofdstuk.

¹⁴² L.R. Beijnen, ‘Eene bijdrage over de St. Pieterskerk te Rome’, *Kunstkronijk* 10 (1849) 19-21.

de bijdragen vanaf dan langer werden en er dus minder ruimte was voor dergelijke stukken voor ontspanning.

Het is niet mogelijk om alle verhalen in detail op te nemen in mijn analyse, maar er zijn een aantal terugkerende elementen te herkennen. De hoofdpersoon was een kunstenaar of iemand met een aangeboren gevoel voor kunst en schoonheid. Door deze passie voor de kunst stortte de hoofdpersoon zich meestal in de afgrond; hij werd bevangen door intense afgunst of een drang naar roem en rijkdom of hij werd verliefd op zijn model en riep zo de toorn van een bezitterige vader over zich af die hem liet opsluiten. In het ergste geval eindigde het verhaal met een moord, meestal niet de moord op de hoofdpersoon, maar een moord gepleegd door de hoofdpersoon. Het verhaal over de schilder Andrea del Castagno is er hier een van.

Als de leermeester, Domenicho, van Andrea op sterven ligt, roept hij hem bij zich om hem zijn geheimen over de schilderkunst prijs te geven. Andrea neemt het zijn leermeester kwalijk dat hij dit niet eerder gedaan heeft en ziet een roemrijke en succesvolle toekomst voor zich, nu hij het geheim, het schilderen met olieverf, eindelijk kent en stelt alles in het werk om een uitzonderlijk kunstenaar te worden. Enkele dagen later staat zijn overleden meester echter weer springlevend voor zijn neus en vertelt hem dat hij het geheim aan alle schilders kenbaar wil maken uit dankbaarheid dat hij weer leeft en om zo de schilderkunst te kunnen verrijken. Andrea ziet zijn toekomst in duigen vallen, nu dreigt dat hij niet de enige is die het geheim zal kennen. Hij lokt zijn meester met een list naar een bos aan de rand van Florence en steekt hem neer. Daarna vlucht hij naar huis, maar daar aangekomen wordt zijn stervende meester binnen gedragen, omdat hij te kennen heeft gegeven in de armen van zijn leerling te willen sterven. Vlak voordat Domenicho zijn laatste adem uitblaast, herkent hij Andrea als zijn belager en deze laatste moet de rest van zijn leven gebukt gaan onder zijn schuldgevoelens.¹⁴³ Het verhaal van Andrea Del Castagno is exemplarisch voor de manier waarop de gepassioneerde Italiaan, gedreven door zijn liefde voor de kunst de rechtschapenheid van de mens uit het oog verliest en in een waas van onbezonnenheid het onheil over zich afriep. Hierin lag natuurlijk impliciet ook weer de les verborgen voor de eigentijdse kunstenaar, dat zijn passie voor de kunst verbonden moest zijn aan zijn liefde voor god en hij er een strenge moraal op na diende te houden.

De Italiaanse kunstenaars werden in deze verhalen niet afgetekend als slechte mensen die totaal geen moreel bewustzijn hadden, maar dit morele bewustzijn kon door de intense passie en bevlogenheid van de Italianen overschaduwd worden. Zo stond in jaargang 3 ook een verhaal waarin de grote Michelangelo, overvallen door een nachtmerrie, in zijn slaap een bevriende componist vermoort¹⁴⁴ en in jaargang 8 een verhaal over hoe de Italiaanse operacomponist de composities van een zeer begaafde jonge herder steelt.¹⁴⁵ De moord die door Andrea del Castagno gepleegd werd, werd dus niet als een unicum van immoreel gedrag gezien bij de Italianen en de laatste zin van het verhaal luidde zelfs: "Castagno leverde aldus de inleiding tot de reeks van moorden, die, als zoo vele zwarte vlekken, de geschiedenis der Italiaansche Kunst ontsieren".¹⁴⁶

¹⁴³ Anoniem, 'De twee schilders', *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 36-40.

¹⁴⁴ Anoniem, 'De Houten schoorsteen', *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 44-47.

¹⁴⁵ Anoniem, 'Een Maestro', *Kunstkronijk* 8 (1847) 3-5; 11-12.

¹⁴⁶ Anoniem, 'De twee schilders', *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 36-40, citaat 40.

Deze verhalen droegen bij aan de constructie van het Italiaanse karakter als emotioneel, bij tijd en wijlen onbezonnen, maar ook beschikkend over een innerlijk moreel kompas. Andrea del Castagno toonde immers berouw, nadat zijn meester voor de tweede keer in zijn armen is gestorven. Dit beeld van het Italiaanse is niet een uniek Nederlands perspectief, want een aantal verhalen verschenen namelijk ook in buitenlandse tijdschriften of kenden hun oorsprong in de *'Le Vite'* van Vasari. Deze beeldvorming was dus onderdeel van een breder, internationaal discours over het Italiaanse karakter dat al in de achttiende eeuw onder invloed van de theorie van Montesquieu. In deze theorie over de verschillende volksaarden van noordelijke en zuidelijke volken werd het Zuiden als emotioneel en sensueel tegenover het rationele Noorden werd geplaatst.¹⁴⁷ Een andere publicatie die op internationaal vlak veel invloed heeft gehad op deze beeldvorming, is de roman *Corrine, ou L'Italie* van de Franse schrijfster Germaine de Staël geweest.¹⁴⁸ In 1809 verscheen een Nederlandse vertaling van het werk waarin het Italiaanse in de persoon van de Italiaanse Corrine tegenover het Noorden, in de persoon van de Schotse Grandtourist Oswald, werd geplaatst. In het verhaal werden de twee werelden tegenover elkaar geplaatst, waarbij het Italiaanse karakter getypeerd werd door Romantische motieven als het emotionele boven het intellectuele en het natuurlijke boven het gefabriceerde.¹⁴⁹ Naast hun emotionele karakter, kregen de Italianen ook een aangeboren gevoel voor het juiste, het schone en de kunsten aangemeten, terwijl de stijve noordelijke karakters hier met hun rationele capaciteiten, wetten en regels nooit aan zouden kunnen tippen.¹⁵⁰ Het aangeboren gevoel voor de kunsten, kwam in de verhalen in de *Kunstkronijk* terug in de herdersjongen Paolo die een natuurlijk talent had voor het componeren van muziek, "zijn fijn oor verstond die toonen der natuur, als zij zuchten of vrolijk zongen, en met eene heldere stem wist hij de indrukken der natuur op de teederste en zinnelijke wijze, als ware het te verligchamelijken".¹⁵¹

De mythe van het romantische Zuiden is dus ook terug te vinden in de verhalen die de *Kunstkronijk* publiceerde. Het waren bijna een soort sprookjes, waarin het Italiaanse als een compleet andere wereld werd gekenmerkt. Deze mystiek in de verhalen over een onbekende wereld, werd versterkt door het ten tonelen voeren van monniken, nonnen en kloosters, die compleet buiten de beleavingswereld van de Nederlandse negentiende-eeuwse burgermaatschappij vielen.¹⁵²

Opmerkelijk is dat in jaargang 3 ook een artikel, van een anonieme schrijver, verscheen dat ageerde tegen het mystificeren van de levens van Italiaanse kunstenaars. Het gaat hierbij om de schilder Salvator Rosa (1615-1673) waarvan het verhaal de ronde ging dat hij zich bij een roverbende zou hebben aangesloten en hen daarom zo goed zo kunnen weergeven in zijn werk. De schrijver benadrukte echter dat dergelijke vertelsels slechts in de wereld waren geholpen door benijders van de schilder en er niks van waar was.¹⁵³ Deze ontcrachting de van het Italiaanse als een mystieke wereld is echter een uitzondering in het tijdschrift, want voor het overgrote deel hebben de publicaties in de

¹⁴⁷ Arndt, 'North-South', 387-389.

¹⁴⁸ Michiel Roding, 'Een kleine kolonie onder het mecenaat van Prinses Marianne, 1830-1860', in: Dick Adelaar ed., *De blijvende verlokking kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940* (Schiedam 2003) 65-108, 97; Joseph Luzzi, 'Italy without Italians', 67.

¹⁴⁹ Luzzi, 'Italy without Italians', 67.

¹⁵⁰ Ibidem, 74.

¹⁵¹ Anoniem, 'Een Maestro', *Kunstkronijk* 8 (1847) 3-5, 11-12, citaat 8.

¹⁵² Michiel Roding, 'Doorbraak van de plein-air landschapschilderkunst en het volkslevenggenre van de Romantiek. 1820-1830', in: Dick Adelaar ed., *De blijvende verlokking kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940* (Schiedam 2003) 33-62, 45.

¹⁵³ Anoniem, 'Salvator Rosa', *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 92-93.

Kunstkronijk dit mystieke aspect van het Italiaanse karakter wel overgenomen vanuit het internationale discours.

Het Italiaanse landschap

Het Italiaanse landschap had ook een groot aandeel in de bijdragen in de *Kunstkronijk* over het Italiaanse. Vooral het landschap rondom de stad Napels lag goed in de smaak met de nabijheid van de vulkaan de Vesuvius, de baai van Napels met haar azuurblauwe water en de eilanden Ischia en Capri vlak voor de kust. Deze schoonheden werden niet alleen bewonderd, maar ook op een poëtische manier omschreven, om de lezer mee te nemen naar het heerlijke land.¹⁵⁴ Voor veel buitenlandse schilders was het landschap dan ook een grote inspiratiebron en in de tentoonstellingsverslagen die de *Kunstkronijk* publiceerde, werden Italiaanse landschappen regelmatig van commentaar voorzien. De meeste van dit soort schilderijen waren pastorale landschappen die ook menselijke figuren zoals jonge herders of meisjes op ezels bevatten. In de bespreking van dergelijke stukken werd als belangrijkste criterium een waarheidsgetrouwe weergave van het Italiaanse landschap en het Italiaanse volk gehandhaafd. Zo werd een schilderij van Cornelis Kruseman met een meisje op een ezel geroemd, omdat het een voorstelling was “zoo als men die dagelijks in de omstreken van Rome ziet”.¹⁵⁵ In diezelfde jaargang kreeg een werk van de Belgische schilder Eugène Verboeckhoven, dat een Italiaanse herder tussen zijn schapen verbeeld, juist de kritiek dat het Italië als “zeer schoon”, maar misschien ook wel te schoon had afgebeeld.¹⁵⁶

Het weergeven van een geïdealiseerde versie van het landschap werd door de kunstcritici dus niet gewaardeerd. Mogelijk komt dit voort uit de eigen Hollandse stijl, waarin ook de natuurgelovetheid van de landschapschilderkunst al sinds de Gouden Eeuw een belangrijk element was, zoals is hoofdstuk 2 beschreven staat. Het bestuderen van het onderwerp en een juiste weergave hiervan was niet alleen voor de Italiaanse landschappen belangrijk, maar ook voor het afbeelden van het Italiaanse volk. Al sinds de zeventiende eeuw was dit een populair thema en in de achttiende eeuw kwam hier een nieuwe interesse voor de klederdracht van de Italiaanse plattelandsvrouw bij “vanuit het idee dat zich in die kleding iets zou openbaren van de eenvoud en de deugdelijkheid van de klassieke mens, zoals men die uit de literatuur kende”.¹⁵⁷

De klassieke schoonheid van het Italiaanse volk leidde tot een fenomeen dat Michiel Roding als de “cultus van het model” bestempelt: in de wintermaanden trokken hele Italiaanse families van het platteland naar Rome, om daar door buitenlandse kunstenaars ‘gehuurd’ te kunnen worden als model.¹⁵⁸ Cornelis Kruseman was een schilder die vele Italiaanse modellen gebruikt heeft voor zijn verschillende schilderijen van Italiaanse volkgroepen. In jaargang 14 van de *Kunstkronijk* beschreef C.A. van der Chijs, een vriend van de schilder, hoe hij aan het model voor zijn schilderij van ‘*Een bidende familie*’ (zie afbeelding 1) geraakte.¹⁵⁹ Opvallend aan het verhaal is hoe Kruseman zijn model per toeval tegenkwam toen hij “op een zekere dag, de S. Pietro in Vaticano binnengetroten, eene

¹⁵⁴ Samuel van Hoogstraaten, ‘De Azure grot op het eiland Capri, bij Napels’, *Kunstkronijk* 11 (1850) 45-48. Zie ook J.F. Noordziek, ‘Italië’, *Kunstkronijk* 8 (1847) 27-28, 37-38, 44-43, 51-52.

¹⁵⁵ Anoniem, ‘Kunstberigten’, *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) 60.

¹⁵⁶ Anoniem, ‘Kunstberigten’, *Kunstkronijk* 3 (1842-1843) citaat 77-78.

¹⁵⁷ Roding, ‘Doorbraak van de plein-air landschapschilderkunst’, 42-43.

¹⁵⁸ Ibidem, 55.

¹⁵⁹ C.A. van der Chijs, ‘Fragment uit het leven van den heer C. Kruseman’, *Kunstkronijk* 14 (1853) 1-2.

biddende vrouw zag, die hem door haar schilderachtig voorkomen trof".¹⁶⁰ Nadat hij haar in zijn atelier geschetst had, werd hij op een berg bij een wandeling op de berg Cavo overvallen door het aanzicht van een gehele familie, knielend bij een Madonnabeeldje dat tussen de bomen stond. Kruseman heeft zijn figuren dus naar levende modellen gemodelleerd en daarvoor werd hij geprezen, maar indirect droeg het publiceren van dit verhaal bij aan de verbeelding van Italië als een land waar de schitterendste mensen onder iedere boom vroom biddend en geknielend voor een Madonnabeeld zaten.



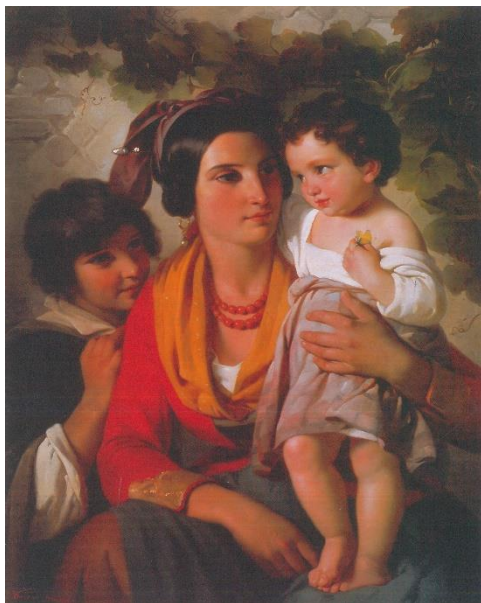
Afbeelding 1
Cornelis Kruseman
Een biddende familie in het bos/Godsvrucht

In de hedendaagse kunsttheorie krijgen de volksgroepen van Kruseman een symbolische betekenis aangemeten. Zo stelt Michiel Roding, dat in het werk *'De gevangen vlinder'* (zie afbeelding 2), de vlinder centraal staat voor het fladderende 'dolce far niente' van de Italiaanse bevolking, terwijl de Noordelijke volken gesymboliseerd zouden worden door de hardwerkende bij. Hij stelt dat het materialistische werkethos van de Noorderlingen in deze metafoor haaks stond op de gelukzaligheid en de natuurlijke eenvoud van het Italiaanse, idyllische leven.¹⁶¹ Het is verleidelijk om een dergelijke symbolische betekenis van Krusemans werken ook te projecteren op de beeldvorming over de Italianen in de *Kunstkronijk* en zo te stellen dat de bespreking van de werken van Kruseman in het tijdschrift op deze manier bijdroegen aan het verspreiden van de mythe van het romantische Italië. Dit zou echter een fout zijn, omdat deze symbolische betekenis van zijn werk door hen juist expliciet ontkent werd in

¹⁶⁰ C.A. van der Chijs, 'Fragment uit het leven van den heer C. Kruseman', *Kunstkronijk* 14 (1853) 1-2, citaat 1.

¹⁶¹ Roding, 'Doorbraak van de plein-air landschapschilderkunst', 55-60.

een artikel in jaargang 5. Op een tentoonstelling in Duitsland heeft een Italiaanse volksgroep (zie afbeelding 3)¹⁶² de aanwezige Duitse kunstcritici gegrepen door de symboliek die zij in de blikken van de karakters lazen. Het meisje in het midden, met haar hoofd op de schouders van haar moeder, zou meelijwekkend naar de Franciscaner monnik links staren die treurig terug zou kijken, omdat hij haar niet meer kan huwen. Tevens werden de tegenstelling tussen de jonge dochter en de oude moeder en tussen de treurige monnik en de gelukkige jonge moeder op de voorgrond als “wegsledend” ervaren.¹⁶³ In reactie op deze Duitse verklaring, plaatste de redactie van het tijdschrift dat het een zwak van de Duitse critici was “dat zij in een kunst werk eene hogere beteekenis zoeken, dan waaraan de kunstenaar zelf gedacht heeft”.¹⁶⁴ De Nederlandse critici bewonderden de techniek en de volmaakt-heid van het werk, maar misten duidelijk een hogere betekenis in de karakters van de volksgroep. Kruseman was volgens hen een “denkend” kunstenaar, in tegenstelling tot de gevoelige kunstenaars uit de Duitse Romantiek.



Afbeelding 2
Cornelis Kruseman
De gevangen vlinder



Afbeelding 3
Cornelis Kruseman
Een Italiaanse volksgroep uit Ischia en Procida/De Procitane

Voor de Nederlandse kunstcritici was het dus vooral van belang dat een schilder in zijn werk kon getuigen van een goede bestudering van zijn onderwerp en waarheidsgetrouwe scène kon overleveren.

¹⁶² De naam van het betreffende werk wordt in het artikel niet genoemd, maar afgaande op de beschrijving die voorafgaand aan het hier geplaatste citaat wordt gegeven, gaat het hierbij om het werk dat nu bekend is onder de naam ‘Een Italiaanse volksgroep uit Ischia en Procida’; “Wij zien eene bejaarde vrouw met de krachtige trekken eener Oud—Romeinsche matrone. Hare oudste dochter, die haar blijkbaar een bezoek brengt, heeft een rijk en gelukkig huwelijk gedaan; dat bewijst hare rijkgetooide kleedij en het slapende kind op haren schoot. Bij de vrouwen heeft zich een Franciscaner monnik gevoegd, een schoon jongeling met een ernstig gelaat; hij heeft de jongere dochter, die met het hoofd op den schouder van hare moeder leunt, zeker nog als kind verlaten.”

¹⁶³ Anoniem, ‘Eene Italiaansche Volksgroep van C. Kruseman’, *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 32.

¹⁶⁴ *Ibidem*, 32.

Dit was namelijk precies datgene dat in de Hollandse stijl zo gewaardeerd werd en als het unieke karakter van de schilderstijl werd bevonden. Zij betrokken deze criteria dus niet alleen op de Nederlandse landschappen, maar ook op de Italiaanse landschappen. In hun besprekingen van het Italiaanse landschap en de bijbehorende landlieden en volkgroepen lieten zij weinig blijken van een geïdealiseerde of romantische kijk op het Italiaanse. Het is echter niet te ontkennen dat alleen al doordat er zoveel herders, monniken, nonnen en meisjes op ezels werden genoemd, het Italiaanse landschap werd afgeschilderd als een plek van natuurlijke eenvoud, onaangetast door de moderne tijd. Juist de overtuiging dat dergelijke scènes een weergave van de werkelijkheid waren, construeren een beeld van een pastorale samenleving waarin enkel schoonheid te vinden was.

De Italiaanse maatschappij

Over de 'gewone' Italiaan, los van de kunst, werd in de *Kunstkronijk* weinig geschreven en door het vermeende verval van de Italiaanse kunsten na de Renaissance, viel er ook in dat opzicht weinig te melden over het contemporaine Italië. Thema's als het alledaagse leven, de negentiende-eeuwse Italiaanse politiek of de opbouw van de Italiaanse maatschappij lijken in eerste instantie ook niet veel met een Nederlands kunsttijdschrift van doen te hebben, maar gezien het feit dat de Nederlandse kunstenaars die zich voor lange tijd in Rome bevonden toch iedere dag in aanraking kwamen met de contemporaine Italiaan en zich in de Italiaanse maatschappij bewogen, vind ik het opvallend dat hier nauwelijks berichten van doorsijpelen in het tijdschrift. Joseph Luzzi typeert dit ontkennen van een contemporaine Italiaanse samenleving als 'het Italiaanse Mausoleum'.¹⁶⁵ Het contemporaine Italië werd volgens hem door de buitenlander als dood beschouwd.¹⁶⁶ Ik blijf liever bij de notie dat het door de schrijvers van de *Kunstkronijk* simpelweg als niet relevant werd geacht en daarom niet werd gedeeld met de lezers.

Toch zijn er een aantal stukken waarin onbedoeld een oordeel over de Italiaanse eigentijdse maatschappij werd gegeven. In de rubriek *Kunstberigten* werden allerlei nieuwsberichten omtrent de internationale kunstwereld gedeeld in de vorm van korte mededelingen. Berichten over het oprichten van een museum in Bologna, de opgravingen in Pompeï of over het plaatsen van standbeelden door de Italiaanse overheid lieten het contemporaine Italië in een levende vorm zien. In het bericht over het leggen van een gedenksteen voor Christoforus Columbus te Genua, maakte de schrijver melding van "meer dan 200.000 toeschouwers, uit alle oorden van Italië zaamgestroomd" die de plechtigheid bijwoonden.¹⁶⁷ Dit was niet alleen het bewijs van een levende maatschappij, maar ook van een beschaafd volk dat vanuit verre streken naar Genua was gekomen om bij deze culturele activiteit aanwezig te kunnen zijn. Of er daadwerkelijk Italianen vanuit het hele land aanwezig waren, is voor de beeldvorming over het Italiaanse niet relevant.

Ondanks het verval van de Italiaanse schilderkunsten na de zestiende eeuw, werden de Italianen nog wel geroemd om hun componisten en J.J. Viotta noemt het een centrum voor muzikale geniën.¹⁶⁸ De Italiaanse operamuziek werd echter door dezelfde schrijver minder gunstig beoordeeld en

¹⁶⁵ Luzzi, 'Italy without Italians', 51-56.

¹⁶⁶ Ibidem, 56.

¹⁶⁷ Anoniem, 'Maandelijksch overzicht der Kunstberigten', *Kunstkronijk* 7 (1846) 93.

¹⁶⁸ J.J. Viotta (Amsterdam, 5 maart 1850), 'Klassieke Muziek', *Kunstkronijk* 11 (1850) 22-27.

ook door anderen werd de Italiaanse opera als protserig en uiterlijk vertoon gezien.¹⁶⁹ Het Italiaanse publiek moest het ontgelden, want hen werd door Viotta verweten dat zij al die jaren al mee gingen op dit hellende vlak waarop de toonkunsten zich bevonden en waardoor de composities steeds verder van de oude dichters af kwamen te staan. Toch is het niet uitzonderlijk dat het publiek de schuld krijgt van een dwaling van de kunstenaar en is het te makkelijk om te zeggen dat het Italiaanse volk hier als cultuurbarbaren werden weggezet. Hetzelfde gebeurde immers in het oordeel over de Nederlandse schilderkunst van de achttiende eeuw, waar het publiek werd verweten dat zij het verval van de kunsten hadden veroorzaakt door de drang hun wil om de Franse mode te volgen.¹⁷⁰

Over het rommelende politieke klimaat in Italië werd niet geschreven. Zelfs niet toen er in 1848 op verschillende plekken opstanden uitbraken die ruim twee decennia later zouden leiden tot de eenwording van de verschillende Italiaanse stadstaten. De Nederlandse kunstenaars Johan Hendrik Koelman en zijn broer Johan Philip verbleven in 1848 in Rome en sloten zich aan bij het zuidelijke leger van Garibaldi, maar ook over deze gebeurtenis is niks te lezen in de *Kunstkronijk*.

De Nederlandse winnaars van de *Groote Prijs* kregen geen expliciete aandacht in het tijdschrift. Zelfs bij de afschaffing van de *Groote Prijs* in 1851 werd hier niks over meegedeeld. De werken van de winnaars werden besproken in tentoonstellingsverslagen, maar er leek geen uitzonderlijke interesse te zijn voor hun vorderingen. De bijdragen die wel iets zeggen over het Nederlandse prijssysteem waren over het algemeen artikelen waarin kritiek werd geuit op de slechte staat van het onderwijs aan de *Koninklijke Akademie*. De *Kunstkronijk* deelde in de kritiek, die onder andere door Kruseman werd gegeven, op de slechte voorbereiding en ondersteuning die de jongelingen kregen voor en tijdens hun verblijf in Rome. In de achtste jaargang van het tijdschrift verscheen een verhaal over twee jonge schilders, August Bodein en Frederik Buren, die beiden naar Rome vertrokken voor een kunstreis.¹⁷¹ August heeft het meeste talent van de twee en zijn reis wordt gefinancierd door een rijke mecenas, terwijl Frederik via het systeem van de *Groote Prijs* in Rome terecht is gekomen. In Rome trekt Frederik zich duidelijk op aan het talent en de kennis die August heeft opgebouwd onder de hoede van zijn weldoener, terwijl Frederik deze scholing in aardrijkskunde, geschiedenis en menselijke anatomie gemist heeft in zijn opleiding aan de *Koninklijke Akademie*. Als August onverwacht eerder naar het vaderland moet terugkeren omdat zijn mecenas op sterven ligt, voelt Frederik zich verloren en verslapt zijn studie. Hij begint simpele kopieën en genrestukken te schilderen om zo op de Italiaanse kunstmarkt een extra inkomen te vergaren. Tot overmaat van ramp valt hij voor de charmes van een Italiaanse schone en als August hem jaren later weer komt opzoeken is hij aan lager wal geraakt en vol schaamte over zijn situatie. Niet alleen zijn carrière is stuk gelopen, maar ook zijn huwelijk draagt bij aan zijn ongelukkigheid;

“Hij had bij zijne keuze niet genoeg gedacht aan het grootte verschil van landaard en zeden, dat er tusschen hem en zijne vrouw bestond, en weldra was het hem gebleken, dat ook zij de grondtrekken bezat, die het Italiaansche volk kenmerken : zij was opvliegend en wispelturig en geheel ongeschikt voor de zorgen des levens; zij beminde het gemak, en haakte steeds naar vermaak en verstrooiing. Toen zijn geldelijke toestand, in de eerste jaren hunner vereeniging, hem in de gelegenheid stelde, aan vele harer luimen en begeerten te voldoen, was

¹⁶⁹ J.J. Viotta, ‘Venetië in 1725’, *Kunstkronijk* 13 (1852) 8-13; Anoniem, ‘Melomanie’, *Kunstkronijk* 2 (1841-1842) 70-72; Anoniem, ‘Maandelijksch overzicht der Kunstberigten’, *Kunstkronijk* 6 (1845-1846) 15.

¹⁷⁰ Hoogenboom, *De Stand des Kunstenaars*, 30.

¹⁷¹ Anoniem, ‘Twee schilders, eene novelle’, *Kunstkronijk* 8 (1847) 57-58, 75-77, 84-85, 89-90.

hun echtelijk leven dragelijk geweest; maar toen hun huisgezin vermeerderde, en de inkomsten gedurig kleiner werden, begonnen twist en tweedragt in hunne woning te heerschen. Elken dag werd het paar meer van elkander verwijderd”.¹⁷²

Frederik betreurt zijn besluit om naar Italië te zijn gekomen, omdat hij naar zijn eigen zeggen niet de juiste bagage mee had gekregen om zich staande te kunnen houden in Italië. Hij stelt ook dat “ware ik in mijn vaderland gebleven, ik zou waarschijnlijk een schilder zijn geworden, die wel geen aanspraak kon maken op den naam van groot, maar die toch in het vak van landschap of tableau de genre verdienstelijke stukken geleverd had”.¹⁷³

In het verhaal werd duidelijk het standpunt ingenomen dat een reis naar Italië niet voor iedereen geschikt was en dat er ook risico's aan verbonden waren voor de jonge schilders.¹⁷⁴ Niet iedere schilder zou voldoende talent hebben om de Italiaanse grote meesters goed te kunnen duiden en de bestudering van hun werken in te kunnen zetten om hun eigen werk te verbeteren. Bovendien was de invloed van de Italiaanse gemakzucht, hier de verleidelijke Italiaanse vrouw van Frederik, op de lange termijn een slechte invloed op het werkethos van de Noorderlingen, omdat de zuidelijke volken zo totaal anders waren aangelegd in hun opvliegendheid, gemakzucht en wispelturigheid. Het was dus niet zo dat de *Kunstkronijk* een felle tegenstander was van de kunstreizen naar het Zuiden, maar er werd in verschillende bijdragen wel gewezen op de goede voorbereiding die nodig was voor het maken van een dergelijke reis.¹⁷⁵ De kunstenaar die in Nederland een goed kunstgevoel ontwikkelde en hierin goed geschoold werd, kon echter zijn kunstgevoelens juist laten rijpen in Italië, omdat hij weerstand zou kunnen bieden tegen de verleidingen van de Italiaanse gemakzucht.

De Italiaanse religie

De focus op het Italiaanse in de Nederlandse kunstwereld, had als gevolg dat de – overwegend – protestantse Nederlander in aanraking kwam met de religie van de Italianen, het rooms-katholicisme. In haast al het voorgaande is dit religieuze aspect terug te vinden in het raakvlak tussen de Nederlanders en het Italiaanse; de religieuze meesterwerken uit de Renaissance, de mystieke wereld van Italiaanse kloosters en de vrome Italiaan in de volksgroepen van Kruseman. De religieuze verschillen tussen de twee groepen, hadden dan ook een belangrijk aandeel in de constructie van het Italiaanse en als je kijkt naar het belang van het protestante element in het Nederlandse zelfbeeld is het ook logisch dat dit aspect een belangrijke spiegeling tussen de twee was.

Als onpartijdig tijdschrift hield de *Kunstkronijk* zich afzijdig van gevoelige politieke en religieuze discussies. In eerste instantie was in de artikelen dan ook geen overduidelijke religieuze kleur af te lezen. Met de grondwetwijziging van 1848, waarin de scheiding tussen Kerk en Staat voor een tweede maal bevestigd werd, groeide het zelfvertrouwen van de Nederlandse Rooms-katholieken¹⁷⁶ en deze ontwikkeling is terug te zien in enkele bijdragen in de *Kunstkronijk*. Vanaf 1847, jaargang 8,

¹⁷² Ibidem, 90.

¹⁷³ Ibidem, 90.

¹⁷⁴ Reynaerts, ‘Het karakter onzer Hollandsche School’, 152.

¹⁷⁵ L.R. Beijnen, ‘Openingswoord ter gelegenheid van de prijs-uitdeeling aan de verdienstelijke kweekelingen der 'sgravenhaagsche Akademie van beeldende kunst’, *Kunstkronijk* 6 (1845-1846) 17-19; Anoniem, ‘De Historiee Schilderkunst in Nederland’, *Kunstkronijk* 7 (1846) 1-2.

¹⁷⁶ Jeroen Koch en Tanja Kootte, ‘Geloof en Gezag’, in: Saskia Haaren e.a. eds., *Christendom in Nederland. Topstukken uit Museum Catharijneconvent* (Zwolle, 2006) 80-91, 86.

verschenen er artikelen over het religieuze, theoretische kader van de christelijke kunst en de verschillen tussen de katholieke en protestantse kunstvormen. In de jaargangen daarvoor werd de Italiaanse religie alleen genoemd door het ten tonele voeren van geestelijken in schilderijen en een enkele opmerking over de Italiaanse bijgelovigheid.¹⁷⁷

Vanaf de jaren rond de grondwetwijziging van Thorbecke, kreeg het religieuze aspect van de kunsten echter meer aandacht in het tijdschrift. De bevindingen over het katholieke bleven binnen de grenzen van het politiek correcte midden, maar toch werd in deze stukken voor het eerst het Nederlandse protestantse zelfbeeld actief en expliciet gespiegeld aan het Italiaanse karakter. Om van een sterke religieuze kleuring te spreken, gaat echter te ver, omdat de artikelen *Kunstkronijk* publiceerde van schrijvers met verschillende religieuze achtergronden. De bijdragen over religie waren meestal ondertekend en daarom is het mogelijk om de verschillende persoonlijke standpunten te herkennen. De emancipatie van de katholieke Nederlander is bijvoorbeeld te herkennen aan de bijdragen van de katholieke J. A. Alberdingk Thijm, die sinds 1846 voor het tijdschrift schreef. Hij was tevens leraar op de Koninklijke Akademie en is een sleutelfiguur geweest in de opleving van de neogotische bouwstijl in Nederland in de tweede helft van de negentiende eeuw. In zijn artikelen verbond hij het religieuze aspect van de kunsten echter niet met het Italiaanse aspect, dus valt hij buiten mijn beschouwing.

De protestant L. R. Beijnen maakte deze verbindingen in zijn bijdragen aan het tijdschrift wel, door te verwijzen naar de religieuze stukken van de grote meesters van de Renaissance en de verschillen tussen de katholieke en protestante schilderkunst aan te duiden. F.J. Hoogeveen typeert hem dan ook als een man wiens “waardeering van de kunst [...] geheel uit zijne godsdienstige persoonlijkheid verklaard” moet worden.¹⁷⁸ Waar de Italiaanse school van de Renaissance haar blik “naar boven in het oneindige” richtte, keken de Nederlandse schilders juist “om zich heen in de begrensde natuur”.¹⁷⁹ Dit verschil in onderwerpkeuze verklaarde hij vanuit het feit dat de Nederlandse hervormde religie niet op beeldende kunst, maar juist op muziek en poëzie gestoeld was. Het is opvallend dat de kunst van Da Vinci en Rafaël door hem als de “waarlijk christelijke” kunst gezien werd,¹⁸⁰ maar de Italiaanse kunst in verval raakte zodra de Reformatie ingezet werd.

Het onderscheid dat Beijnen maakte tussen de religieuze werken van Da Vinci en Rafaël en de latere Italiaanse schilderkunst, is te verklaren uit het beeldenverbod binnen het protestantisme, gestoeld op de leer van Calvijn. Wout Oosterhof beargumenteert dat binnen de calvinistische leer geen sprake was van een algehele kunstaat met betrekking tot het afbeelden van religieuze tafereelen en figuren, maar dat de kerken gezuiverd moesten worden van de godslasterende beelden van

¹⁷⁷ Anoniem, ‘Cennino cennini’, *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 52.

¹⁷⁸ F.J. Hoogeveen, ‘Beijnen, Dr. Laurens Reinhart’, in: P.J. Blok en P.C. Molhuysen eds., *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek* Deel 7 (1927) via http://www.dbnl.org/tekst/molh003nieu07_01/molh003nieu07_01_0237.php (versie 14-06-2017).

¹⁷⁹ L.R. Beijnen, ‘Voordracht over Rembrandt, gehouden ter gelegenheid van der prijsuitdeeling aan de verdienstelijke kweekelingen der academie voor beeldende kunst te 's Gravenhage. den 4den september 1847’, *Kunst-kronijk* 8 (1847) 81-83, citaat 82.

¹⁸⁰ L.R. Beijnen, ‘De Kerkelijke schilderkunst in het licht van het protestantisme’, *Kunstkronijk* 13 (1852) 17-21, citaat 19.

Christus en alle roomse heiligen, omdat binnen de kerk het woord van God boven alles stond en afbeeldingen hier enkel va zouden afleiden.¹⁸¹ Beijnen was dan ook van de overtuiging dat het maken van waarlijke christelijke kunst die bijdroeg aan de bezieling van de mens en het uitdragen van het geloof, geoorloofd was binnen de leer van Calvijn en Luther.¹⁸² Hij maakte dus heel duidelijk een onderscheid in kunst als een uitdrukking van het geloof en kunst als een object van het geloof, zoals het binnen de rooms-katholieke religie gewoonlijk was om beelden van Christus of heiligen te aanbidden.

Het was dus juist het uiterlijke vertoon waar de katholieke kunsten op uit waren die door hem als een verloedering van de kunsten werden gezien en niet het afbeelden van religieuze scènes an sich, want dat deed de grote Rembrandt immers ook. Deze veroordeling van de protserigheid van de katholieke kunsten zorgt echter voor een paradoxale verhouding met de Paus en het Vaticaan. Beijnen zag de katholieke kerk en het katholieke geloof duidelijk als oorzaak van het verval van de Italiaanse kunsten door in een beschrijving van een bezoek aan de Sint Pieterkerk te Rome te stellen dat “zelfs in het trotsche ontwerp voor het reuzengebouw onder onze voeten, ook reeds eene kiem gelegen was, waarom het Rome der 19de eeuw niet meer het Rome der 12^{de} is”.¹⁸³ Het is dan ook geen toeval dat hij als ware christelijke kunstenaars alleen Da Vinci en Rafaël noemde en niet Michelangelo, die zoveel heeft bijgedragen aan de bouw van de Pauselijke kerk. Deze scherpe veroordeling van Beijnen staat echter in een paradoxale verhouding met andere berichten in het tijdschrift die verschillende Pauzen en het Vaticaan ook als opdrachtgever en beschermheer van de Italiaanse kunsten aanwezen¹⁸⁴ en zo indirect als ‘hoofdsponsor’ van de Renaissance kunst aanduiden. De scherpe veroordeling van het Vaticaan die Beijnen gaf, lijkt dus alleen in zijn eigen bijdragen tot uitdrukking te zijn gekomen.

Naast kunsttheoretische stukken van Beijnen kwam de verderfelijke van Italiaanse religie ook naar voren in de ‘gewone’ Italiaan. In Italië was de kerk zeer prominent in het publieke leven aanwezig en de beleving van het geloof een stuk openlijker en emotioneler dan in Nederland.¹⁸⁵ Tobias van Westrheene, beklagde zich erover dat bij het Italiaanse volk de “verderfelijke” Madonnaverering centraal stond in het leven alledag, niet alleen binnen de kerken maar ook daarbuiten.¹⁸⁶ De verering van Maria als een heilige en het aanbidden van haar beeltenis stond haaks op de protestantse geloofsbelijdenis. Door het eerder genoemde verhaal over Kruseman en zijn biddende model en de volksgroepen waarin biddende Italianen het onderwerp waren, leek in de *Kunstkronijk* het beeld gevormd te worden, dat de Madonnaverering een van de belangrijkste bezigheden van het Italiaanse volk was. Westrheene benadrukte dit stereotype in zijn beschrijving dat “het volk, èn ten gevolge van eigene, natuurlijke ontwikkeling, èn door den machtigen invloed eener talrijke geestelijkheid, schier geen ander leven dan het kerkelijke” kende.¹⁸⁷ Het gehele Italiaanse leven, binnen en buiten het eigen huis, was volgens hem doordrongen van de leer die de kerk voorschreef. Het is opmerkelijk dat

¹⁸¹ Wout Oosterhof, *Niet door Stomme Beelden. Het beeldenverbod in de hervormd traditie* (Gorinchem 1991) 72-74.

¹⁸² L.R. Beijnen, ‘De Kerkelijke schilderkunst in het licht van het protestantisme’, *Kunstkronijk* 13 (1852) 17-21.

¹⁸³ L.R. Beijnen, ‘Eene bijdrage over de St. Pieterskerk te Rome’, *Kunstkronijk* 10 (1849) 19-21, citaat 21.

¹⁸⁴ Anoniem, ‘Leonardo da Vinci’, *Kunstkronijk* 3, 69-72; B. ‘Raphael’, *Kunstkronijk* 8 (1847) 17-20, 23-27, 38-39; J.F. Noordziek, ‘Italië’, *Kunstkronijk* 8 (1847) 27-28, 37-38, 44-43, 51-52.

¹⁸⁵ Roding, ‘Doorbraak van de plein-air landschapschilderkunst’, 45.

¹⁸⁶ T. van Westrheene, wz. (februari 1853), ‘Kunst en Huisgezin’, *Kunstkronijk* 14 (1853) 74-83, citaat 76.

¹⁸⁷ Ibidem, 76.

hij deze ontwikkeling niet alleen aan de macht van de geestelijkheid toeschreef, maar ook aan de aard van het Italiaanse volk.

In deze latere jaargangen van de *Kunstkronijk* werd dus duidelijk en zeer expliciet een stereotype beeld geconstrueerd van de Italianen als een meegaand volk, dat tijdens de Reformatie in de zestiende eeuw de verkeerde afslag had genomen door niet het protestante Noorden te volgen. Niet alleen de Italiaanse kunsten waren hierdoor in verval geraakt, maar het gehele Italiaanse leven was doordrongen geraakt van het katholieke geloof, dat in het 'tolerante' Nederland van rond 1848 toch nog altijd als de verkeerde vorm van het christendom werd beschouwd. Om duidelijk te kunnen dat deze vorm en uitingen van religie niet de juiste waren, werd de Italiaanse religie expliciet gespiegeld aan de eigen religie om zo een duidelijk onderscheid tussen de twee kunnen maken en het Nederlandse ten koste van het Italiaanse als beter te kunnen bestempelen. De katholieke geestelijkheid werd echter gezien als de oorzaak van de verderfelijke van het katholieke geloof en niet het Italiaanse volk zelf. Onder invloed van de klimaat theorie van Montesquieu was het sinds de achttiende eeuw een wijdverspreide notie dat zuidelijk volken een sterke autoriteit nodig hadden om hen te leiden, omdat ze zelf van nature een zwak en lui karakter hadden. In het geval van de Italiaanse religie vervulde de Paus en zijn aanverwanten deze autoritaire leiderspositie.

Het Italiaanse Karakter

Het is niet mogelijk om al de afzonderlijk beschreven karaktertrekken bij elkaar te brengen in een eenduidige constructie van het Italiaanse karakter. Ten eerste spraken de verschillende bevindingen in de bijdragen van de *Kunstkronijk* elkaar op sommige punten tegen en ten tweede is de karakterschets niet 'compleet', omdat niet ieder aspect even uitgebreid of zelfs niet stond beschreven in het tijdschrift. Dit volgt logischerwijs uit het feit dat deze constructie ook geen doel was van de schrijvers. Voor hen was Italië een bijzaak van de kunst als hoofdzaak. Toch zijn er een aantal karaktertrekken die duidelijk belangrijk waren in de beeldvorming over Italië en de constructie van het Italiaanse.

Over het geheel kwamen de denkbeelden over het Italiaanse verleden en in de latere jaargangen over de Italiaanse religie het duidelijkst naar voren. De twee werden door de schrijver Beijnen ook duidelijk met elkaar verbonden in het argument dat het rooms-katholieke geloof ervoor gezorgd had dat de Italiaanse kunst in verval was geraakt, door na de reformatie niet langer het juiste religieuze pad te volgen. Zowel in het beschrijven van het Italiaanse glorieuze verleden met haar bloeiende kunsten als in de bevindingen over het religieuze karakter van de Italianen, stonden vooral de grote mannen centraal. Voor de 'gewone' Italiaan is het veel moeilijker om een duidelijke beeldvorming te construeren.

Het karakter van de 'gewone' Italiaan en het 'gewone' Italië werd veel mystieker afgespiegeld, misschien wel omdat het onbekender was. De interesse van de Nederlandse kunstcritici voor het schitterende landschap, de natuurlijke schoonheid van de Italiaanse bevolking, het passionele karakter van de kunstenaars en de mystieke, maar toch ook verderfelijke madonnaverering paste deels in het internationale discours over het Italiaanse karakter dat het land typeerde als romantisch en onaangetast door de moderne samenleving. Om deze denkbeelden over te plaatsen op de beeldvorming in de *Kunstkronijk* zou echter oneerlijk zijn tegenover de manier waarop Nederlandse kunstenaars en Nederlandse kunstcritici in de *Kunstkronijk* juist ingingen tegen het idealiseren van Italië door hun focus op het belang van het geven van een natuurgetrouwe weergave van het Italiaanse

landschap en het Italiaanse volk. Voor hen lag het verschil tussen het Italiaans en het Nederlandse namelijk besloten in de theorie van Montesquieu over de milieugebonden volksaarden.

CONCLUSIE

In het kunstschrift de *Kunstkronijk* werd een Italiaans karakter geconstrueerd dat draaide om de onlosmakelijke verbinding tussen het Italiaanse en de beeldende kunsten. Door enerzijds te focussen op het Italiaanse verleden en de bloeiperiode van de Italiaanse kunsten tijdens de Renaissance en anderzijds de voorstelling van het Italiaanse landschap, met al haar toebehoren, als schilderachtig te bestempelen werd de constructie van het Italiaanse karakter als uitermate kunstzinnig neergezet. De periode van verval na de Renaissance werd echter scherp veroordeeld en door een aantal schrijvers werd de oorzaak van dit verval in de Italiaanse religie gezocht. Toch was er sprake van een dubbelzinnige houding ten opzichte van de rooms-katholieke Italiaan; hij werd als verderfelijk vroom en bijgelovig gezien, maar er was juist ook een groeiende fascinatie voor het onbekende en schilderachtige van de Italiaanse geestelijke en biddende volkslieden terug te vinden in de schilderkunst.

Deze afkeuring en fascinatie voor 'het andere', wisselden elkaar als ware af en ging terug op de paradoxale verhouding die de negentiende-eeuwse Nederlander met het buitenland had. In het eigen land werd de blik gericht op het glorieuze, protestante verleden, maar werd de nieuwe positie als klein land in de internationale politieke machtsverhoudingen geaccepteerd. Dit leidde tot een klein, bescheiden zelfbeeld waar de kunsten glans aan konden geven door vanuit de vaderlandsliefde het eigen land te eren. Naast deze focus op 'het eigene' in het Nederlandse zelfbeeld en de rol die de beeldende kunst binnen het construeren van dit zelfbeeld hadden, kwam er in de *Kunstkronijk* dus ook een fascinatie voor 'het andere' naar voren, in de vorm van de bewondering van het Italiaanse kunstzinnige karakter.

De verschillen tussen het Nederlandse en het Italiaanse, binnen de kunstwereld en daarbuiten, werden verklaard vanuit een etnografisch en klimatologisch deterministisch gedachtengoed waarbij het dualisme tussen het Noorden en het Zuiden werd verklaard met de notie dat de volksaard besloten lag in het klimaat en geografische ligging. Het Nederlandse werd hierin als hardwerkend, nuchter en onafhankelijk getypeerd, terwijl het Italiaanse juist als gevoelig en beïnvloedbaar en lui werd getypeerd. Hierin sloot het Nederlandse beeld van het Italiaanse aan bij het internationale discours over het Italiaanse stereotype, maar toch waren er ook verschillen met de internationale context.

De Nederlanders waren uniek in de sterke verbinding die zij zagen tussen de Italiaanse religie en de andere aspecten van het Italiaanse karakter. Wetend dat het Nederlandse zelfbeeld een sterke protestantse grondslag had, is het niet gek dat juist deze vorm van andersheid bepalend is geweest in het denken over het Italiaanse.

Een ander verschil met het internationale discours werd gevormd door de Romantische mythe van het Zuiden, die in Nederland minder gehoor vond dan in bijvoorbeeld Duitsland en Engeland. Het bewust romantiseren en exotiseren van Italië als een land van onaangetaste natuurlijke schoonheid, los van moderne maatschappelijke problemen als een manier om het bestaan in het eigen land te ontvluchten, werd door de Nederlandse kunstcritici in de *Kunstkronijk* weinig gedaan. Voor hen was het juist het geven van een natuurgetrouw beeld van belang.

Met mijn imagologische onderzoek naar de constructie van een Italiaans karakter in de *Kunstkronijk* heb ik willen aantonen dat het cultuurhistorische aspect van het raakvlak tussen de Nederlandse kunstwereld en het Italiaanse, een nieuwe dimensie aan het academische onderzoek kan geven. De gevoerde discussies over de link tussen het Nederlandse cultuur nationalisme en de waardering voor de eigentijdse en oude kunsten, krijgt immers meer diepte als er ook onderzoek wordt gedaan naar hoe de Nederlander zijn eigen positie in het internationale perspectief zag. Dit kunnen we doen door te onderzoeken hoe hun zelfbeeld zich verhield tot het beeld dat zij van andere sociale groepen vormden.

Mijn onderzoek heeft een begin gemaakt door een klein deel van deze internationale verhoudingen tussen de Nederlander en 'het andere' bloot te leggen in het onderzoek naar de beeldvorming over Italië. Toekomstig onderzoek zou zich moeten focussen op het verder in kaart brengen van deze verhoudingen door andere bronnen, zoals egodocumenten, brieven en reisverslagen te onderzoeken.

SUMMARY

In the first half of the nineteenth century, the Dutch arts were inextricably linked with Italy, as a destination of educational tours for young artists and its Renaissance art was set as an example for the Dutch. However, it was also a period in which the arts played an important role in the construction of the Dutch self-image. This latter, national, aspect of the Dutch arts has been extensively covered in the academic debate, but the first, Italian, aspect has only been studied from an art-theoretical perspective and not from a cultural-historical one. This study will do so, by examining the way in which an Italian national character was constructed in literary articles in the *Kunstkronijk*, a Dutch art magazine, between 1840 and 1855. By studying the representation of 'the Italian' in Dutch writing, this study will broaden the academic debate.

The way in which the Italian was described in the *Kunstkronijk* cannot be seen independent from other stereotypes and theories on national character that had existed in Europe for many centuries. Since this study will follow an imagologist method, the images in the *Kunstkronijk* are approached as a cultural construct, that was part of a more international discourse on the Italian. Within this international discourse the revival of climatic determinism in the eighteenth and the nineteenth century is of the essence in understanding the construction of national characters. These were theories on how, due to climate differences, people in the Southern part of Europe would naturally be more passionate, emotional and lazy, whereas people in the Northern parts would be more stern and productive.

Besides these international influences, the Dutch representation of the Italian was also influenced by the images that was constructed of their own nation. Having an opinion of 'the other' is always considered, in the theory of imagology, as a reflection of the opinion of 'the self'. Therefore, to do justice to the examination of the image of the Italian, it is essential to know something about the Dutch self-image. In the nineteenth century this self-image was quite modest, as the Low Countries had lost its international position at the beginning of the eighteenth century, were ruled by Napoleon Bonaparte at the beginning of the nineteenth century and although they regained independence in 1813, they lost the Southern territories in 1830, with the independence of Belgium. A feeling of modest national pride was gained from looking back into the past and glorifying events like the Dutch Revolt against Spanish rule in the sixteenth century and the Golden Age of the seventeenth century, during which the Dutch flourished in economic, political and cultural aspect.

Looking back on this glorious past, the nineteenth-century Dutch arts, played an important role in displaying this national pride. Under the rule of the French king Louis Bonaparte and later the Dutch kings, the arts were organised on a national scale, by establishing art galleries, a national academy, exhibition for contemporary art and scholarships for young artists to study abroad. Dutch artists were met with appreciation from the wider public, as they visited the galleries and exhibitions in great numbers, bought more art on the market and in the establishment of the art magazine the *Kunstkronijk* in 1840 was also a great success.

Amongst Dutch art critics within the national academy and the governmental department of culture, the discussion arose of a national art style. On the one hand there were critics that advocated the superiority of historical paintings, based on the Italian and French principals of the Classical style, because that would teach the students how to glorify the national past in their work. On the other hand were the critics that urged for a revival of the typical Dutch style of landscape and genre painting that had been so successful in the Golden Age. This art-theoretical discussion is important to

understand the ambivalent attitude towards the scholarship program for educational tours to Italy and possible foreign influence on young artists.

This ambivalent attitude towards the foreign and the unknown is also discernible in the various contributions in the *Kunstkronijk*. On the one hand Italy was seen as the cradle of modern art with Renaissance art set as an example for Dutch artists and its beautiful landscapes as a source of inspiration. On the other hand, the pious Catholic Italians, seductive women and passionate and irrational Italian artists from the past were pointed out as bad influences on the young, Dutch minds and travelling to Italy was seen as a risky undertaking. It was important for young artists to stay focussed on true art and not get detracted by all the seductions Italy had to offer. One of the most objectionable aspects of the Italian character was their superstition and the way in which the arts and the Italians had gone astray by following the Roman Catholic clergy and not the Protestant Reformation, as the Dutch had done. Nevertheless, not all was negative and even the Catholic Italians and their Maria cult gave the Italian character a mystical appearance. In mystifying the Italians, the Dutch were also influenced by international opinions on the idyll of Italy, as a land that was untouched by modern technologies and people unspoiled by modern rationality, that was again linked to climatic deterministic theories.

This study concludes by stating that it is necessary to examine the Dutch representation of the Italian further, by also analysing other magazines, ego documents and travel documents in international context, because it will give us a better insight in how the Dutch placed their own identity in an international context and it can help understand how this influenced the development of the Dutch arts in the nineteenth century.

BIBLIOGRAFIE

Primaire literatuur

Voor de bijdragen uit de *Kunstkronijk* die ik heb opgenomen in hoofdstuk 3, zie de bijlage: geselecteerde stukken uit de *Kunstkronijk* 1840-1855. Voor andere stukken uit de *Kunstkronijk* zie hieronder, in chronologische volgorde:

Giorgio Vasari, *The lives of the painters, sculptors, and architects*, (1568) vert. A.B. Hinds, William Gaunt ed. (Londen 1970).

Carel van Mander, *Het schilderboeck* (1568: Utrecht 1969).

Anoniem, 'Over de harmonie bij Grieken en Romeinen', *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 3.

B., 'De Kleuren der Ouden', *Kunstkronijk* 5 (1844-1845) 51.

Anoniem, 'De opheffing van het Koninklijk Nederlandsch Instituut', *Kunstkronijk* 12 (1851) 91-92.

Secundaire literatuur

Aerts, Remieg, *De letterheren : liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids* (Amsterdam 1997).

Arndt, Astrid, 'North-South', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 387-389.

Bank, J. Th. M., *Het roemrijk vaderland : cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (Den Haag 1990).

Barfoot, C.C., 'Beyond "Pug's Tour". Stereotyping our "fellow-creatures"' in: Idem ed., *Beyond Pug's Tour. National and ethnic stereotyping in theory and literary practice* (Amsterdam 1997) 5-36.

Beller, Manfred, 'Climate', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 298-304.

Beller, Manfred, 'Italians', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 195-199.

Bergvelt, Ellinoor en Lieske Tibbe, 'Het museale vaderland. Het negentiende-eeuwse nationale museum internationaal gezien', *De Negentiende Eeuw* 27 (2003) 4, 201-206.

Bergvelt, Ellinoor, 'De élèves-pensionnaires van Koning Lodewijk Napoleon. Problemen bij de voltooiing van een Hollandse kunstopleiding in Parijs en Rome (1807-1813)', in: Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome : Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984) 45-72.

Calaresu, Melissa, 'From the street to the stereotype: Urban space, travel and the picturesque in late eighteenth-century Naples', *Italian Studies* 62 (2007) 2, 189-203.

Calaresu, Melissa, 'Looking for Virgil's Tomb: The end of the Grand Tour and the Cosmopolitan Ideal in Europe', in: Jas Eslner en Joan-Pau Rubiés eds., *Voyages and Visions. Towards a Cultural History of Travel* (Londen 1999) 138-161.

Canepa, Andrew M., 'From Degenerate Scoundrel to Noble Savage. Italian Stereotypes in Eighteenth-Century British Travel Literature', *English Miscellany* 22 (1971) 107-146.

Cinnirella, Marco, 'Ethnic and national stereotypes: A social identity perspective', in: C.C. Barfoot eds., *Beyond Pug's Tour. National and ethnic stereotyping in theory and literary practice* (Amsterdam 1997) 37-52.

Dekker, Rudolf M., 'Nederlandse reisverslagen van de 16e tot begin 19e eeuw', via http://www.ego-document.net/pdf/Nederlandse_Reisverslagen.pdf (versie 29-11-2016), (Eerder verschenen als: 'Van "grand tour" tot treur- en sukkelreis', *Nederlandse reisverslagen van de 16e tot begin 19e eeuw*, *Opossum. Tijdschrift voor Historische en Kunstwetenschappen* 4 (1994) 8-25).

Dekkers, Dieuwertje, 'De bedevaart der jonge kunstenaars. Achtergronden van de kunstreis der Noordnederlandse schilders naar Rome omstreeks 1800', in: Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984) 25-40.

Furnée, Jan Hein en Leonieke Vermeer, 'Op reis in de negentiende eeuw: inleiding', *De Negentiende Eeuw* 37 (2013) 4, 257-263.

Geurts, Anna, 'Elders thuis. Noord-Nederlandse reizigers in de Europese steden. 1814-1914', in: L. Bertels en Jan Hein Furnée eds., *Tussen beleving en verbeelding* (2013) 267-291.

Giersbergen, Wilma van, 'De Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag, 1840-1843', in: G.J.M. van Baarsel ed., *Jaarboek 1999. Geschiedkundige Vereniging Die Haghe* (Den Haag 1999) 13-37.

Hoogenboom, Annemieke, *De Stand des Kunstenaars. De positie van Kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1993).

Hoogeveen, F.J., 'Beijnen, Dr. Laurens Reinhart', in: P.J. Blok, P.C. Molhuysen ed., *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek Deel 7* (1927) via http://www.dbnl.org/tekst/molh003nieu07_01/molh003nieu07_01_0237.php (versie 14-06-2017).

Hooykaas, Gerard, 'Het koninklijk instituut en de Koninklijke Akademie', *De Negentiende Eeuw* 33 (2009) 4, 237-247.

Jensen, Lotte, 'De hand van broederschap toegereikt, Nederlandse identiteiten en identiteitsbesef in 1815', in: Frank Judo en Stijn van de Perre eds. *Belg en Bataaf. De wording van het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden* (Antwerpen 2015) 79-103.

Jensen, Lotte, *Vieren van vrede. Het ontstaan van de Nederlandse identiteit, 1648-1815* (Nijmegen 2016).

Jochen Becker, 'Kettters in de kunst. Nederlandse kunst als afwijking van de regel', in: Harald Hendrix en Ton Hoenselaars eds., *Vreemd volk : beeldvorming over buitenlanders in de vroegmoderne tijd* (Amsterdam 1998) 21-54,

Kapelle, Jeroen, *Selectieve bibliografie Nederlands onderzoek naar negentiende-eeuwse kunst en kunstnijverheid* (Utrecht 1996).

Knolle, Paul, 'De waardering voor het landschapstuk in de nederlandse kunsttheorie van de 18de en vroege 19de eeuw', in: Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984) 101-122.

Koch, Jeroen en Tanja Kootte, 'Geloof en Gezag', in: Saskia Haaren e.a. eds., *Christendom in Nederland. Topstukken uit Museum Catharijneconvent* (Zwolle 2006) 80-91.

Koolhaas-Grosfeld Eveline, 'De betekenis van 1813 voor de schilderkunst', *De Negentiende Eeuw* 38 (2014) 2, 102-112.

Koolhaas-Grosfeld, Eveline en Sandra de Vries 'Terug naar een roemrijk verleden. De zeventiende-eeuwse schilderkunst als voorbeeld voor de negentiende eeuw', in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen eds., *De Gouden eeuw in perspectief, Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 107-138.

Koolhaas-Grosfeld, Eveline, 'Wereldburgerschap in Nederland: een verkenning', *De Negentiende Eeuw* 35 (2011) 1-2, 1-9.

Kootte, Tanja, 'Humanisme en Hervorming', in: Saskia Haaren e.a. eds., *Christendom in Nederland. Topstukken uit Museum Catharijneconvent* (Zwolle 2006) 50-61.

Kootte, Tanja, 'Vroomheid en Verlichting', in: Saskia Haaren e.a. eds., *Christendom in Nederland. Topstukken uit Museum Catharijneconvent* (Zwolle 2006) 63-79.

Krul, Wessel, 'Een tijd van "vadsigheid". Negentiende-eeuwse Nederlanders over de achttiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 37 (2013) 1, 3-16.

Kuyvenhoven, Fransje, 'Tussen koffiehuis en schildersezel. Leef- en werkomstandigheden van Nederlandse kunstenaars in Rome tussen 1775 en 1835', in: Tentoonstellingscatalogus Teylers Museum Haarlem, *Reizen naar Rome. Italië als leerschool voor Nederlandse kunstenaars omstreeks 1800* (Rome 1984) 79- 98.

Leerssen, Joep, 'Imagology: History and method', in: Manfred Beller en Joep Leerssen eds., *Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* (Amsterdam/New York 2007) 17-32.

Lubbers, Arnold, 'Het Noord-Nederlandse leesgezelschap in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. Broedplaats voor nationalisme en/of wereldburgerschap?', *De Negentiende eeuw* 35 (2011) 1-2 73-91.

Luzzi, Joseph, 'Italy without Italians: Literary Origins of a Romantic Myth', *Italian Issue* 117 (jan. 2002) 1, 48-83.

Mathijssen, Marita, 'Concurrentie voor De Gids. Literaire tijdschriften tussen 1835 en 1845', *De Negentiende Eeuw* 12 (1988-89) 1, 49-66.

Moe, Nelson, *The view from Vesuvius. Italian culture and the Southern question* (Londen 2002).

Oosterholt, Jan, 'Neopatriottisme of neokosmopolitisme? R.C. Bakhuizen van den Brink en de (on-)kritiek van zijn tijd', *De Negentiende Eeuw* 35 (2011) 1-2, 92-103.

Ouwerkerk, Annemieke, *Tussen Kunst en Publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 2003).

Patriarca, Silvana, *Italian Vices. Nation and Character from the Risorgimento to the Republic* (Cambridge 2010).

Reynaerts, J.A.H., *'Het karakter onzer Hollandsche school'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870* (Leiden 2001).

Roding, Michiel, 'De pensionnairs van de Prix-de Rome en de landschapschilderkunst, 1806-1820', in: Tentoonstellingscatalogus Kunsthal Rotterdam, Dick Adelaar ed., *De blijvende verlokking kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940* (Schiedam 2003) 13-30.

Roding, Michiel, 'Doorbraak van de plein-air landschapschilderkunst en het volkslevengenre van de Romantiek. 1820-1830', in: Tentoonstellingscatalogus Kunsthal Rotterdam, Dick Adelaar ed., *De blijvende verlokking kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940* (Schiedam 2003) 33-62.

Roding, Michiel, 'Een kleine kolonie onder het mecenaat van Prinses Marianne, 1830-1860', in: Tentoonstellingscatalogus Kunsthal Rotterdam, Dick Adelaar ed., *De blijvende verlokking kunstenaars uit de Lage Landen in Italië, 1806-1940* (Schiedam 2003) 65-108.

Sas, Niek van, 'Nationaliteit in de schaduw van de Gouden eeuw', in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen eds., *De Gouden eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd* (Heerlen 1992) 83-106.

Stolwijk, Chris, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1998).

Sweet, Rosemary, *Cities and the Grand Tour. The British in Italy, 1690-1820* (Cambridge 2012).

Velde, Henk te, 'De vanzelfsprekendheden van de negentiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 22 (1988) 1-3.

Verheijen, Bart, 'Singing the nation', in: Lotte Jensen ed., *The roots of nationalism. National identity formation in early modern Europe, 1600-1815* (Amsterdam 2016) 309-327.

Wit, Trudy de, 'De Kunstkronijk over de eigentijdse kunst' (MA scriptie, Universiteit Utrecht 2011-2012).

Wout Oosterhof, *Niet door Stomme Beelden. Het beeldenverbod in de hervormd traditie* (Gorinchem 1991).

Afbeeldingen

Afbeelding Titelpagina: Cornelis Kruseman, Italiaansche vrouwen, gravure door J.C. d'Arnoud Gerkens in *Kunstkronijk* 9 (1848). (bewerking)

Afbeelding 1: Cornelis Kruseman, Godsvrucht, ca. 1824 Olieverf op doek, Rijksmuseum Amsterdam.

Afbeelding 2: Cornelis Kruseman, De gevangen vlinder, 1845 olieverf op doek, Gemeentemuseum Den Haag.

Afbeelding 3: Cornelis Kruseman, een Italiaanse volkgroep uit Ischia en Procida/De Procitane, 1844 olieverf op doek, verblijfplaats onbekend.

BIJLAGE: GESELECTEERDE STUKKEN UIT DE KUNSTKRONIJK (1840-1855)

Toelichting paginanummers: Voor de volledigheid van de lijst heb ik voor ieder artikel de volledige paginanummers weergegeven. De dikgedrukte paginanummers geven aan op welke pagina's er iets staat geschreven wat bijdroeg aan de constructie van het Italiaanse karakter.

Jaargang 1, 1840-1841

- Florent van Ghert (hoofdredacteur), 'Mengelwerk', **8**.
- Anoniem, 'Het Glasschilderen', **38-39**.
- X., 'De Veroordeelde, door N. De Keyser, te Antwerpen', **73**.

Jaargang 2, 1841-1842

- Anoniem, 'Weinig over Alles', **6**.
- Anoniem, 'Mijne gevangnissen Gedenkschriften van Silvio Pellico', **8**.
- Anoniem, 'De vrienden in Venetië', **11-12**.
- Anoniem (ingezonden), 'Bezoek bij N. De Keyzer in Augustus 1841', **23**.
- Anoniem, 'Het bezoek van Gretry te Luik', 25-26, **25**.
- Anoniem, 'Weinig over Alles', **40**.
- Anoniem, 'Eene nieuwe schilderij', 50-51, **50**.
- J.F.Regnard, 'Iets over het Toneel en den Toneeldichter', 67-69, **67-68**.
- M. (ingezonden), 'Melomanie', 70-75, **70-72**.
- Anoniem, 'Album der Kunstkronijk', **85-86**.

Jaargang 3, 1842-1843

- Anoniem, 'Kunstberigten', **10**.
- Anoniem, 'Kunstberigten', **11**.
- Anoniem, 'Kunstberigten', **20**.
- Anoniem, 'De twee schilders', **36-40**.
- Anoniem, 'Kunstberigten', **41**.
- Anoniem, 'De Houten Schoorsteen', **44-47**.
- Anoniem, 'Bladvulling', **48**.
- Anoniem, 'Kunstberigten', **60**.

- Anoniem, 'Kunstberigten', **61-62**.
- Anoniem, 'Leonardo da Vinci', **69-72**.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', 75-80, 87-89, **77-78**.
- Anoniem, 'Quintyn Metsys', **81-83**.
- Anoniem, 'Salvator Rosa', **92-93**.
- Anoniem, 'Kunstberigten', **96**.

Jaargang 4, 1843-1844

- Anoniem, 'De Dichterkrooning. Petrarca. Tasso. Chateaubriand', **1-2**.
- Anoniem, 'Het lied van Rizzio', **4-6**.
- Anoniem, 'La Blache', **9**.
- Anoniem, 'Antonia', **13-15**.
- Anoniem, 'Jacques Cullot', **17**.
- Q.Q.Q., 'Historisch overzicht van de portretteerkunst', 37-42, **38**.
- Anoniem, 'De Ridder C. Kruseman', **66-67**.
- Anoniem, 'Gibellyn (1473)', 75-77, **84-87**.

Jaargang 5, 1844-1845

- Anoniem, 'Tentoonstelling van schilder- en kunstwerken van levende meesters te Rotterdam', 5-8, 11-14, **7**.
- B. (25 september 1844), 'Eene litographie naar C. Kruseman', **22**.
- Anoniem, 'Over de Hedendaagsche schilderkunst in Duitschland', 25-27, **25; 27**.
- Anoniem, 'Eene Italiaansche Volksgroep van C. Kruseman', **32**.
- E. Flygare-Carlèn (een vertaling uit het Zweeds), 'Het Model. Een fragment. Anno 1412', **32-35, 37-39, 46-48**.
- Anoniem, 'Cennino Cennini', **52**.
- Anoniem, 'Maandelyksch overzicht der Kunstberigten', **59**.
- P. L. Dubourcq, 'Maandelyksch overzicht der Kunstberigten', **60**.
- Anoniem, 'Maandelyksch overzicht der Kunstberigten', **71; 72**.

Jaargang 6, 1845-1846

- Anoniem, 'Maandelyksch overzicht der Kunstberigten', **14; 15**.

- L.R. Beijnen, 'Openingswoord ter gelegenheid van de prijs-uitdeeling aan de verdienstelijke kweekelingen der 's gravenhaagsche Akademie van beeldende kunst', **17-19**.
- Adriaan van Bevervoorde (mei 1839), 'De beeldhouwer en de Hertog', **19-20, 25-29**.
- W. van Rehburg (1 november 1845), 'Een leerling van Frans Floris', **46-48, 51-54, 60-62, 68-70, 75-79, 81-85, 91-93**.

Jaargang 7, 1846

- Anoniem, 'De Historieele Schilderkunst in Nederland', **1-2**.
- Anoniem, 'Tentoonstelling te Rotterdam 1846', **42-53, 43**.
- *** (een vriend van Carl), 'Herinnering aan den schilder Adolpe Carl', **53-54**.
- B., 'Michel Angelo', **69-75, 85-88**.
- Anoniem, 'Maandelijksch overzicht der Kunstbebigten', **93**.

Jaargang 8, 1847

- Anoniem, 'Een Maestro', **3-5, 11-12**.
- Anoniem, 'Tentoonstellingen in het jaar 1846, Keulen', **7-10, 20-22, 9**.
- B., 'Raphael', **17-20, 23-27, 38-39**.
- Anoniem, 'Maandelijksch overzicht der Kunstberigten', **23**.
- J.F Noordziek, 'Italië', **27-28, 37-38, 44-43, 51-52**.
- Anoniem, 'Maandelijksch overzicht der Kunstberigten', **56**.
- Anoniem, 'Twee schilders, eene novelle', **57-58, 75-77, 84-85, 89-90**.
- L.R. Beijnen, 'Voordracht over Rembrandt, gehouden ter gelegenheid van der prijsuitdeeling aan de verdienstelijke kweekelingen der academie voor beeldende kunst te 's Gravenhage. den 4den september 1847', **81-83**.

Jaargang 9, 1848

- Anoniem, 'Sint Jans Avond', **5-8, 19-22, 29-31, 37-39, 45-48, 65-67, 74-77, 81-86, 93-98**.

Jaargang 10, 1849

- Naar Adolphe Adam, 'Geatan Donizetti', **12-13**.
- L.R. Beijnen, 'Eene bijdrage over de St. Pieterskerk te Rome', **19-21**.
- De B., 'Giovanni di Procida, een nieuw drama, door H.J. Schimmel', **29-31, 44-46**.

-Dorbeck, naar Leopold Schefer, 'De afgunst van een kunstenaar', **84-87, 91-95**.

-Anoniem, 'Kronijk', **96**.

Jaargang 11, 1850

-J. van Lennep, 'Iets over de voorgenomen slooping der gevangenpoort te 's Gravenhage', 2-5, **3; 4**.

-Anoniem, 'Kronijk', **10**.

-J.J. Viotta (Amsterdam, 5 maart 1850), 'Klassieke Muziek', **22-27**.

-Samuel van Hoogstraaten, 'De Azure grot op het eiland Capri, bij Napels', **45-48**.

-R., 'De tentoonstelling te Rotterdam voor het jaar 1850', 51-57, 60-65, **53-54; 63**.

Jaargang 12, 1851

-Anoniem, 'Kronijk', **10**.

-J.J. van Oosterzee, 'Uit de Hartz en Thüringen III. De Rosztrappen', 12-16, **13**.

-Dr. J. van Gigch, 'Ruy Blas', 23-28, **27**.

--R- (mei 1851), 'De tentoonstelling te Gravenhage in 1851', 49-59, 62-69, **59; 64; 66**.

-Dr. J. van Vloten, 'Cornelis Maertz', 70-73, **72**.

Jaargang 13, 1852

-J.J. Viotta, 'Venetië in 1725', **8-13**.

-Dr. L.R. Beijnen, 'De Kerkelijke schilderkunst in het licht van het protestantisme', **17-21**.

-Dr. J. van Vloten, 'Kunst en Wankunst (een herinnering uit Staedels stichting) II', **21-24**.

-Mr. J. van Lennep, 'Over Spraak en Schrift. Uit de nalatenschap eens afgestorvenen', 37-45, 91-95, **43-44**.

-A*. N*. P*. G*. (26 mei 1852), 'De Tentoonstelling in Rotterdam in 1852', 45-53, 72-77, 78-84, **46-47; 81; 82**.

-T. van Westrheene, wz. (juni 1852), 'Herinnering aan het Rembrandtsfeest 27 mei 1852', 54-62, **56; 59**.

-B. (in Rome 6 mars 1803, Leiden juni 1852), 'Thorvaldsen, V.', **66-70, 86-90**.

Jaargang 14, 1853

-C.A. van der Chijs, 'Fragment uit het leven van den heer C. Kruseman', **1-2**.

-Anoniem, 'Kronijk', **12**.

-Anoniem (Hilversum, 11 november 1852), 'Thorvaldsen III', **33-36**.

-Anoniem (vrij naar het Hoogduits), 'Kunst en Godsdiens in den loop der geschiedenis', 66-70, **69**.

-R.H.A., D. (december 1852), 'Ter herinnering aan Twee jeugdige talenten', **71-74**.

-T. van Westrheene, wz. (februari 1853), 'Kunst en Huisgezin', 74-83, **76**.

Jaargang 15, 1854

-Anoniem (juli 1853), 'De tentoonstelling te 's Gravenhage voor den jaar 1853', 8-19, **8-9**.

-Anoniem, 'Kronijk', **71**.

-Dr. L. R. Beijnen (s Gravenhage februari 1854) 'Eene Bijdrage Over De Mozaiken In De Tribune Der. Oude St.-Pieters Kerk Te Rome', **67-69**.

-Anoniem, 'Kronijk', **80**.

- D. Dorbeck (Beverwijk 1854), 'Derde bylage tot den Xden brief over landschap-schilderkunst, naar Dr. E.G. Carus, eene bydrage tot de kennis om schilderijen te beschouwen', 82-85, **84**.

-Anoniem, naar het Fransch van A.J. du Pays, 'De Fornarina', **92-96**.

Jaargang 16, 1856

-Anoniem, 'Muzijkfeest ter herinnering aan het vijf-en-twintigjarig bestaan der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst', 1-40, **1-2**.

-Anoniem, 'Geschiedenis der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst', 41-74, **43**.

-Anoniem, 'Wandelingen in de Maasstad. Tweede wandeling', 74-86, **82**.

-Anoniem, 'Bezoek aan het museum Boijmans', 93-96, **94; 95**.