

Vlatka Stagličić

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

N. Tommaseo i F. Salghetti-Drioli: dopisivanje kao poticaj za slikanje

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 6. 12. 2000.

Sažetak

Nekoliko autora je povremeno pisalo o F. Salghetti Drioliju, ali njegovo djelo još nije monografski obrađeno. Brojna saznanja mogu se prikupiti i iz slikareva dopisivanja sa značajnim osobama iz tadašnjeg kulturnog života. U ovom tekstu nastoji se zaokružiti Salghettijev životopis, osobito u odnosu na njegovo umjetničko formiranje na

školovanju u Italiji, pri dodiru s puristima i nazarencima i podrobno prikazati Tommaseovo dopisivanje sa slikarom, od 1839. do 1874. godine, u kojem se pjesnik osvrtao na slikarev rad, savjetovao ga u izboru tema i načinima izvedbe. Prihvatanje Tommaseovih sugestija potvrđuje njihovu zajedničku pripadnost europskom romantizmu.

Nekoliko autora je povremeno pisalo o Francescu Salghetti-Drioliju, ali njegovo djelo još nije monografski obrađeno. Informacije o slikaru postoje u znanstvenim¹ i stručnim člancima, a prilično opširno ga obrađuju i rječnici umjetnika nastali u 19. stoljeću,² osobito Kukuljevićev *Slovník*. Detaljan opis života i djela sadrži i tekst pohranjen u arhivu galerije Uffizi³ iz 1874. godine, a u talijanskim i dalmatinskim novinama prošlog stoljeća također se mogu pronaći pojedinosti o slikaru.⁴ Tommaseova pisma spominju u svojim tekstovima A. Petričić i I. Petricioli. Iako se istraživači slažu da su ta pisma važan izvor za datiranje i atribuiranje Salghettijevih slika, stavovi o pjesnikovu doprinosu u nastanku slikarevih djela se razlikuju.⁵ U ovom tekstu detaljno se obrađuju Tommaseova pisma upućena slikaru, a koja imaju dodira s njegovim djelom. Jednako tako, iz pisama i literature nastoji se predočiti i zaokruženiji životopis, s osobitim naglaskom na slikarevu školovanju u Italiji.

Životni i umjetnički put

Francesco Salghetti-Drioli je u svoje vrijeme u Dalmaciji, uz umjetničku slavu, uživao i drukčiju popularnost svoga prezimena, budući da je poticao iz obitelji poznatih proizvođača maraskina.⁶ Nakon rane očeve smrti, manufakturu preuzima slikareva majka, Giuseppina rođ. Bassan, do Franciscove punoljetnosti, koji je, kao stariji sin, predodređen za nastavak obiteljskog posla. Ipak, već zarana je počeo pokazivati sklonost k umjetnosti. Najraniju poduku primio je u Zadru – arhitekt C. Nievo iz Vicenze i A. Giuppani iz Zadra, učitelj IV. razreda, učili su ga crtati arhitektonske ukrase. Odlazak u

Trst u 14. godini, da bi se školovao za trgovca, bio je presudan za slikarsku karijeru. Stežući ekonomsku naobrazbu, pohađao je, k tome, i satove crtanja kod slikara minijaturista, Solferinija, čiji ga je sin, netom došavši s venecijanske Akademije, poučavao slikanju u ulju. Nakon dvogodišnjeg boravka u Trstu, odlučio se baviti slikarstvom. Tako se 1829. osamnaestogodišnji Salghetti zaputio u Rim i svoje prve, lokalne učitelje, zamijenio tada čuvenim slikarima Italije i Europe.

U Rimu, početkom četvrtog desetljeća, još je najznačajnije bilo ime Vicenza Camuccinija, klasicističkog slikara (1771–1844),⁷ koji je već 1802.⁸ primljen za profesora na Akademiji Sv. Luke, a 1806. postao je i njenim predsjednikom; u skladu s tim djela Pompea Batonija i J. L. Davida bila su umjetničkim idealom, a u temama prvo je mjesto zadobila rimska Republika. I sam Camuccini proslavio se sličnim kompozicijama, kao što su *Smrt Julija Cezara* ili *Smrt Virginije*. Za života obnašao je gotovo sve važnije dužnosti u Rimu, od nadglednika papskih mozaika (1803), restauracije onih starih (S. Pudenziana, 1830–1833), do inspektora za rimske slike i freske (1814–1824). Uz dužnosti, nisu ga zaobilazile ni nagrade, a 1829. stekao je i titulu barona. Pa ipak, porazan sud koji je o njemu izrekao Stendhal,⁹ kao da je najavio suzdržanost današnjice prema njegovim velikim povijesnim kompozicijama.¹⁰

U Rimu su se u drugoj četvrtini stoljeća javile i suprotne težnje, utemeljene djelomično na jačanju vjere nakon povratka pape u Rim, a još više na utjecaju nazarenaca, prvih vjesnika romantizma, koji su, dok je klasicizam dopirao iz Francuske, pristizali iz Njemačke. Skupina njemačkih slikara, na čelu sa F. J. Overbeckom i P. Corneliusom, osnovala je

1810. slikarsko bratstvo Sv. Luke u bivšem samostanu Sv. Izidora. Težili su vratiti slikarstvu religioznost, u temi i u izrazu, ugledajući se u doba primitivaca i ranog kvatrocenta. Dürer, osobito njegov autoportret u liku Krista, bio im je jedan od najvećih uzora. Izvodeći fresko-cikluse, nazarenci su širili svoj utjecaj. Prvi, u Casa Bartholdy 1816. izazvao je takav interes da su Rimljani čekali u redu da bi mogli pogledati njihov starozavjetni ciklus o Josipu prodanom u egipatsko ropstvo.¹¹ Nazarenci su u purizmu, pokretu koji je u likovnim umjetnostima i književnosti tražio oslobođenje od klasicizma. Iako je autor purističkog manifesta A. Bianchini, najveći puristički slikar je Tommaso Minardi, također profesor na Akademiji. Purističke slike obrađuju religiozne teme, nastojeći se stilski približiti peruđineskoj maniri ranog Raffaella, poput Minardijevih kompozicija *Ukazanje Bogorodice Sv. Stanislavu Kostki* u kapeli novicijata jezuita na Kvirinalu, ili *Krunidba Bogorodice*, u kapeli Palazzo Doria. Ipak, sličnosti koje vežu purizam s klasicizmom jače su od njihovih različitosti, jer purizam je često na novi način upotrijebio stara pravila, ponovno propisujući granice slikarstva prema pret hodno izvedenim teorijama.

Puristički pokret i suparništvo Camuccinija i Minardija u religioznim temama izraženo je upravo u vrijeme Salghettijeva dolaska u Rim. Njegovi učitelji na Akademiji bit će oba slikara, a osim njih, crtanju na Akademiji poučavat će ga i Silvagni. Osim toga, Salghetti je dobio i dozvolu pročelnika Francuske akademije Horacea Verneta da pohađa galeriju kipova i dvoranu za akt pri toj Akademiji. Prvi njegov rimski boravak potrajao je dvije godine. Za to vrijeme pretežno se usavršavao u crtežu, kopirajući stare majstore, među inima Michelangela i Domenichina. Godine 1832. premjestio se na venecijansku Akademiju, kod profesora O. Politija¹² s namjerom da proučava kolorizam starih venecijanskih majstora.

Na Akademiji je proveo dvije i pol godine; tu je dobio nagrade – jednu za crtanje akta, drugu za crtež po sjećanju, a 1834. izložio je na izložbi Akademije nekoliko djela, među kojima se ističe pala *Posljednja pričest Sv. Benedikta*, koja je privukla i pozornost kritike. Za vrijeme boravka u Veneciji kopirao je Tiziana, Bordonea, Tintoretta. Nastojeći se i nadalje usavršavati ugledanjem na stare majstore, putovao je u Milano, Bolognu, Parmu, te proučavao djela Correggia i Carraccija. Godine 1837. ponovno se obreo u Rimu; tu je uredio atelje u Palazzo Venezia, tada sjedištu austrijske ambasade pri Svetoj Stolici. Slikar Lais upoznao ga je s Bianchinijem, a obnovio je i poznanstvo sa svojim učiteljem Minardijem. K tome, družio se i s nazarencima. Svoj odnos prema akademskim strujama i školama ovako je opisao: *nije se vezivao uz Akademije, već uz savjete iskusnih; uz nikoga vezan, nije propustio povijest, književnost, poeziju, stvarajući od njih blago na korist svoje umjetnosti.*¹³ U Rimu su nastale još neke zapažene kompozicije: dvije slike za crkvu Sv. Marije u Zadru – *Krist tjera trgovce iz Hrama* i *Poklonstvo kraljeva* – stradale nažalost nedugo poslije u brodolomu, i *Skidanje crvene kapice*, prva Salghettijeva slika tematski usredotočena na dalmatinske narodne običaje. Nakon tri godine uslijedila je i druga – *Slijepi guslar*, ali tada je slikar već bio napustio Rim. Je li pod utjecajem rimskih druženja, ili samoinicijativno, otišao je u Firencu i Padovu proučavati Giotta i

put »*uzdizanja umjetnosti i njenog opadanja u manirizmu*«. ¹⁴ Odatle je otišao 1840. na neko vrijeme u Zadar, gdje je slikao spomenutog *Guslara*, kojeg je iste godine izlagao u Trstu. Tijekom cijeloga školovanja vraćao se povremeno u Zadar, boraveći u njemu i po nekoliko mjeseci. Uz kopiranje starih majstora, Salghetti je u godinama provedenim u Italiji stvorio i najviše svojih većih kompozicija.¹⁵ Takva je slika i *Mojsije*, nastala po povratku u Firencu 1841. za šibensku obitelj Fontana. Primljena od suvremenika s oduševljenjem, pozitivnu ocjenu uspjela je zadržati sve do naših dana.

U Firenci je tada boravio Vjekoslav Karas, i, stjecajem okolnosti, njegov učitelj G. Meli, Francesco Salghetti-Drioli i on dijelili su nekoliko mjeseci isti atelier.¹⁶ Potkraj akademske godine, među ostalim Karasovim pohvalnim svjedodžbama je i Salghettijeva. Nakon toga, njihovi su se putovi razišli – Karas je otišao u Rim, u isti atelier gdje je boravio i Salghetti, a ovaj u Genovu. Mišljenja iznošena u zagrebačkim novinama prošlog stoljeća o tome kako je Salghetti-Drioli bio prvi Karasov učitelj¹⁷ ne odgovaraju potpuno istini, ali kratkotrajno mentorstvo nad Karasom kao da je najavilo buduću skrb i savjete mlađim talentima, kako dalmatinskim, tako i kontinentalnim Hrvatima.

U Genovi je umjetnik upoznao Angelicu Isolu, kćerku slikara, i samu amatersku umjetnicu, s kojom se vjenčao 7. studenog 1841. godine. Veliki ugovori koje je slikar pokušavao ostvariti u to vrijeme sa crkvenim naručiteljima u Genovi nailazili su na prepreke. Za župnu crkvu u Nerviju, na obali istočno od Genove, posvećenu Il Redentoreu, trebao je napraviti ciklus fresaka kristološke tematike, a glavni prikaz trebalo je biti Kristovo Uzašašće. Zbog dodatne klauzule koja se pojavila u trenutku potpisivanja ugovora, a na koju slikar nije htio pristati, freske su ostale samo na kartonima. Tada naručena slika za Filipinsku crkvu u Genovi, *Vizija Sv. Katarine Fieschi*, dovršena tek nekoliko godina kasnije, iako hvaljena ocjenama kritike, nije naišla na odobravanje naručitelja, jer svetica nije bila prikazana u uobičajenoj nošnji. Slikar je vratio kaparu (od 500 forinti) i sliku poklonio svome tastu, od kojeg ju je kasnije otkupio kolekcionar markiz Spinola. Spinola je otkupio i sliku *Kristofor Kolumbo moli milostinju na vratima samostana*, od njenog izvornog vlasnika, denoveškog bankara Berlinghierija.¹⁸

Godine 1843. Salghetti se odlučio vratiti u Zadar. Umjetnik je možda tražio sigurnije uvjete života za sebe i svoju obitelj, koja je postajala sve brojnija, a možda je tome pridonijela i nostalgija za Dalmacijom, čije teme je rado prikazivao u svojim slikama. Povratak u Zadar nije značio samo povratak u zavičaj, nego i prihvaćanje brige oko tvornice, uz opasnost da se slikarstvo pretvori u neku vrst dopunske djelatnosti. U početku nije bilo promjena u slikarevu radu – novine su pozdravile njegov povratak. Nastavio je djela započeta u Italiji, narudžbe za englesku obitelj Bonham-Carter, sliku *Ljubav Rute prema Noemi*, završenu 1844. godine, te još neka manja djela iz Starog Zavjeta. Za nekoga denoveškog trgovca radio je i drugu kompoziciju vezanu uz njihova slavnog sugrađanina, *Kristofor Kolumbo u lancima* (1847–1849), ali je naručitelj bankrotirao, pa je sliku kasnije kupio Strossmayer. Salghetti se živo interesirao za preporodna komešanja oko '48, tako da je, nakon što je 1851. objavljena Preradovićeva pjesma *Car Dušan i vila*, odmah prema njoj načinio skicu, i nas-



Francesco Salghetti-Drioli, *Mojsije*, 1840, Galerija umjetnina, Zadar
 Francesco Salghetti-Drioli, *Moses*, 1840, Galerija umjetnina, Zadar

tojao dobiti iz Hrvatske detaljniji opis vile i Dušanova grba.¹⁹ Međutim, za izvedbu slike nije se našao naručitelj, tako da je Salghetti, posredstvom Kukuljevića, koji je 1854. prolazio Dalmacijom, uljenu skicu darovao Narodnome muzeju u Zagrebu.²⁰ Kukuljeviću osobno darovao je kopiju Giottove slike *Isus na maslinskoj gori*. Kukuljević ga je uvrstio u svoj *Slovník*, a od Salghettija je dobio podatke i o njegovu netom preminulom učeniku Vjekoslavu Andriću.

Salghetti je slikao i religiozne slike – već spomenute rane slike za crkvu Sv. Marije u Zadru, *Stigmatizacija Sv. Frane* za kapelicu u Podpragu 1835. g., na novoj cesti kroz Velebit, i *Sv. Ivan Krstitelj* za Zablaće kod Šibenika iz 1847, tek su neke od poznatijih. Privlačile su ga dalmatinske i morlačke nošnje, koje je bilježio s etnografskim strpljenjem. U Preku, mjestu na otoku Ugljanu nasuprot Zadru, otkupio je staru ladanjsku kuću obitelji Crnica i preuredio je za svoj ljetnikovac.²¹ Često je crtao prečke stanovnike i okolicu, naročito obližnji srednjovjekovni kaštel Sv. Mihovila s crkvom. Ipak, sretno slikarevo razdoblje u Dalmaciji nije trajalo ni deset godina. Godine 1853. pri porodu umrla je njegova žena, udarac koji je slikara udaljio od slikarstva. Zidna slika u koru crkve Sv. Frane u Zadru, *Apoteoza slikareve žene*, ikonografska je kombinacija portreta pokojnice na odru, okružene suprugom i djecom, i njenog uzašašća na nebo k Bogorodici. Slika je dovršena tek 1861. godine.

Nakon smrti supruge, prekinuo se kontinuitet Salghettijevog slikarstva i obiteljske i poslovne brige prevladale su nad umjetnošću. Slikar se čak i u temama djela bliži svom poslu proizvođača maraskina, s kartonima za sliku *Apoteoza Francesca Driolija*, alegorijsku kompoziciju o proizvodnji i prodaji rožolja, za koju je najzaslužniji njegov predak, čiji spo-

menik je prikazan na slici. Slikarstvo Salghettija okreće se intimnom krugu vlastitog doma, portretiranju članova obitelji i prijatelja, poput biskupa Maupasa ili pjesnika J. Sundečića. Posljednji veliki naručitelj bit će biskup Strossmayer, koji je od slikara naručio alegorijsku kompoziciju *Zakletva tri južnoslavenska vladara*, poznatiju u literaturi kao *Jugoslavija* (1870), i *Smrt bana Petra Berislavića*, kompoziciju koja je ostala u crtežu. Posljednji je put Salghetti putovao u Italiju 1873. g., a tada je i posljednji put posjetio dugogodišnjeg prijatelja Tommasea u Firenci. Tom prilikom odlučio je ponuditi svoj autoportret Galeriji Uffizi, za njihovu zbirku slikarskih autoportreta. Donacija je rado prihvaćena, a svoj drugi autoportret darovao je slikar Strossmayerovoj Akademiji. U oporuci 1874. g.²² slično je razdjelio svoju umjetničku zaostavštinu, crteže i slikarski pribor, između zagrebačke i venecijanske Akademije, na neki način između Hrvatske i Italije, između prostora na kojem je nastajalo njegovo slikarstvo.

Francesco Salghetti-Drioli u pismima

Pokušavajući doznati što više o Salghettijevu shvaćanju njegova djela, i načinima rada, zahvalno polje istraživanja može se naći u pismima. Od dostupnih, objavljenih pisama, najvažnija su Tommaseova, dok se u pismima P. A. Paravije²³ može naći tek potvrda za nešto već otprije poznato. Korespondencija Strossmayer – Rački²⁴ također rasvjetljuje pokoji detalj, vezan uz kasna slikareva djela. Najznačajnija pisma, koja je pisao sam Salghetti, nažalost nisu nikad u cijelosti objavljena, ali su sačuvana u obiteljskom arhivu.²⁵ Pone-



Francesco Salghetti-Drioli, *Sv. Ivan Krstitelj*, 1847, Zablacé
 Francesco Salghetti-Drioli, *St John the Baptist*, 1847, Zablacé

ko je, ipak, djelomično publicirano, najčešće u vezi s drugim umjetnicima, poput I. Squarcine, I. Simonnetija, V. Karasa ili V. Andrića.²⁶ Osim što daju točnu obavijest, gdje se u kojem trenutku slikar nalazio, pisma upućena Salghettiju najviše pomažu u oživljavanju slike kulturnog ozračja, u kojem je umjetnik stvarao i živio. O izravnom utjecaju na slikara putem pisama može se raspravljati jedino u vezi s N. Tommaseom.²⁷

Salghetti i Tommaseo upoznali su se u Trstu 1839. g., i njihovo je dopisivanje trajalo od prosinca iste godine sve do Tommaseove smrti 1874. godine. Sačuvano je 278²⁸ pisama, objavljenih u časopisu *Archivio Storico per la Dalmazia* od 1926. do 1930. godine.²⁹ Salghettijev rad ima u Tommaseovim pismima zahvalnog pratitelja, osobito kad je riječ o historijskim ili alegorijskim kompozicijama, dok se autoportreti i portreti, izuzev Angelice, slikareve žene, gotovo i ne spominju. Jednako kao o gotovim slikama, Tommaseo iznosi i ideje o temama, shvaćanju slikarstva i vrednovanju drugih umjetnika, te daje svoje ocjene suvremenika, političkih i društvenih situacija u Dalmaciji, Hrvatskoj, Austro-Ugarskoj i Italiji. Iako su brojne njegove primjedbe i književno i povijesno vrijedne, ograničit ću se ovdje samo na podatke, obavijesti i komentare u vezi sa Salghettijevim djelima, odnosno, neću u potpunosti slijediti kronološku nit dopisivanja, već ću građu pisama spajati prema djelima.

Već u prvom pismu, iz prosinca 1839. g. Tommaseo raspravlja o budućoj slici Salghettija, *Mojsiju*, na kojoj umjetnik

želi prikazati Mojsija kao dječaka na dvoru faraona, kako gazi simbole njegove moći, skiptar i kapu, dok se svećenstvo zgraža nad tim činom. Tommaseo se poziva na izvor u kojem je događaj opisan, na povjesničara Josipa Flavija i analizira položaj i izraz koji bi trebao zauzimati svaki lik. Prikazani dječak trebao bi biti tri godine star, ali veći i ljepši nego što je uobičajeno za te godine. Uz njega, najvažniji likovi na slici su Termuti i pisar. Termuti je, po Tommaseu, tragična figura, mlada kraljica s ljubavlju za nahoće i njegov nesretan narod. Slaže se da na slici bude prikazana kako sjedi, ali na crtežu, koji mu je poslao Salghetti, na kojem stavlja Mojsija na faraonova koljena, djeluje diskomodirano i nekraljevski. Za pisara Tommaseo vidi dvije mogućnosti prikazivanja; on može biti zamišljen, gledajući u djetetu buduću propast carstva, ili, kako to donosi Flavije, može biti prikazan kako prijeti smrću kazniti svetogrđe, u čemu ga zaustavljaju faraon i Termuti. Tommaseo upozorava slikara kako dječak ne gazi nogama krunu, nego dijadem. Obrača pozornost i na fizionomije: egipatske fizionomije moraju biti u kontrastu sa židovskom. Faraonova je mirnoća točno pogodena, ali njegova brada je upitna. Hvali fizionomije žena u desnom kutu, smatra da je dojlja suvišna. Sugerira i da broj likova uopće ne bi smio prijeći šest, jer je i to previše. Kao uzore iz prošlosti navodi Toskanu i Rossellinija, dok je rimska umjetnost po njemu zrela, a ne djevičanska, i stoga nečista. Ono što toskansku umjetnost odvaja jest važnost vjere, jer »umjetnik koji ne vjeruje, ne voli, a koji ne voli, taj je osuđen«. U idućem pismu, iz siječnja 1840. savjetuje izbaciti sviračicu har-



Francesco Salghetti-Drioli, *Jugoslavija*, 1873, Galerija umjetnina, Zadar
 Francesco Salghetti-Drioli, Yugoslavia, 1873, Galerija umjetnina, Zadar

fe, ljutnja svećenika je negdje između prkosa i ponosa, ne smije se predetaljno studirati povijest, da to ne ohladi inspiraciju. Treće pismo³⁰ sugerira da bi dijadem trebao biti više zgnječčen, a noga djeteta manje podignuta. Svećenik mu se činio bolji na prethodnom crtežu. Uokolo vladara trebalo bi prikazati manje ljudi, i ne gubiti vrijeme na nepotrebne osobe. U sedmom pismu iz svibnja 1840. nabacuje ideju kako bi Mojsije mogao gledati u nebo – komunicirajući s Bogom od prvih dana.

Savjete za ovu kompoziciju tražit će Salghetti i kod Tommaseova prijatelja, egiptologa Migliarinija.³¹ Slika je dovršena sredinom 1840. i izložena tjedan dana u Firenci u lipnju 1841. g., kako se navodi u 17. pismu iz lipnja 1841. g. Tommasea veseli što je platno cijanjeno više nego što je Salghetti očekivao. U rujnu iste godine, u 19. pismu, *Mojsije* se ponovno spominje, jer je zaključena prodaja slike Carlu d'Ottavio Fontani, koji ju je bio i naručio.

Na izvedenoj slici možemo pronaći i tragove Tommaseove zamisli: pred faraonom, koji sjedi na prijestolju, dijete Mojsije gazi njegov dijadem. U desnom kutu sjedi najjače osvjetljena figura, faraonova kći, tijelom okrenuta prema Mojsiju. Ostali osvjetljeni likovi su faraon i Mojsije, i lijevo od njih ruka pisara, pružena iz skupine bočnih likova k središnjem, osvjetljenom prostoru prijestolja pred leopardovom kožom, na kojoj dijete gazi simbole moći. Središnji problem slike riješen je svjetlom, koje povezuje sve niti priče – Termuti, spasiteljicu i zaštitnicu, Mojsija kako gazi krivovjerne

atribute pred starim faraonom i zaprepaštenje i nemoć pisara, predstavnika egipatskog znanja. Ostatak slike ispunjavaju sporedni likovi, koji svojom prisutnošću i pokretima dočaravaju značenje događaja: u lijevom kutu vojnici i dvorani u zgražanju, za razliku od suzdržanih ženskih likova na desnom kraju kompozicije; u pozadini iza prijestolja stupovi, još dalje u pozadini Horusov lik uz palmu.³²

Slika *Mojsija* je, nedvojbeno, slika s najviše Tommaseovog doslovnog utjecaja. Za točnu procjenu bilo bi najbolje imati pred sobom i Salghettijev crtež i pisma, ali dokaz da se Salghetti, na neki način, rukovodio i Tommaseovim savjetima, jest i opetovano vraćanje na tu temu u pismima. U drugim djelima bit će riječ o općenitijim savjetima, osobito nakon 1850, kad je Tommaseu toliko oslabio vid da je diktirao pisma. U pisanju o ovoj slici Tommaseo se najviše približio slikarskom zanatu, a kasnije će više govoriti o smislu, poruci ili općoj koncepciji djela. Ponovno se spominjala ova slika u pismima, kad se Salghetti raspitivao o njenoj sudbini, i tako se iz 191. pisma, iz svibnja 1865. doznaje da ju je prošli vlasnik, Fontana, darovao rodbini u Beču, i da slika tamo trune na tavanu. Velikodušnošću Strossmayera slika je spašena i kroz brojne carinske prepreke krenula je u Zadar. Uz pohvalu Strossmayeru, koji ju je spasio kao *hrvatski Aron*, Tommaseo ironično napominje da je, uz vladajuće zakone, put preko Kvarnera čudo ništa manje od prelaska preko Crvenog mora.

Uz komentare djela na kojima je slikar radio, Tommaseo mu je često u pismima slao teme, ograđujući se uvijek, uvjeren

da će Salghetti sam najbolje znati kako nešto od predložena prikazati. Iz pisma je lako čitljiv i Tommaseov ukus, često blizak slikarevu, kao i sklonost određenim stilovima i umjetnicima, primjerice F. J. Overbecku. Navodim, ilustracije radi, neke od tema: smrt Darija, smrt Aleksandra VI, smrt Klitije, siromašna obitelj koja se moli pred polazak na počinak, Bonaparte u imperijalnoj odori kome se predstavlja izmučena Italija, Kristofor Kolumbo u lancima, Dante i Beatrice kao djeca, Beato Angelico koji se moli pred nedovršenom slikom Bogorodice, Ivana Orleanska, ranjeni Pizistrat, osvajanje Konstantinopolisa, Michelangelo i Vittoria Colonna, Marija Stuart moli u tamnici, Eloisa moli u klausturu, Isus plače prije nego oživi Lazara, Priča o Ruti, Ambrozije koji izbacuje cara iz hrama, Sv. Martin i prosjak, Abel koji moli, a Kain ga gleda, Abraham moli milost za Gomoru, Pompejeva smrt, Cezar i glava pobijedenoga. Zanimljiva su naravno i njegova mišljenja o Salghettijevim prijedlozima, tako za slikarevu temu Galileja koji pali spise u 5. pismu iz ožujka 1840. smatra da je hladna. Tema Galileja podsjeća na kasniju Squarcininu sliku, što ne znači da mu je Salghetti morao sugerirati temu, već je riječ o romantičarski privlačnom siže. I brojne Tommaseove teme su gotovo opća mjesta romantičarske poetike, poput susreta Dantea i Beatrice kao djece na mostu, osvajanja Jeruzalema, Ivane Orleanske itd. Salghetti je, očito, bio zadovoljan Tommaseovim preporukama, jer je nekoliko tema i odabrao – osim Kolumba, u više navrata u literaturi spominje se i njegova slika *Ljubav Rute prema Noemi*, danas nažalost nepoznatog nalazišta. Slike koje donekle podsjećaju na Tommaseovu zamisao o poniženoj Italiji pred Bonaparteom su *Plač Italije* (1840) i *Djevojka koja plače nad propašću Republike Firenze* (oko 1841. g.). Mogućnost vezivanja tih slika s Tommaseom pomalo je upitna zbog ranog datuma – slike kao da su nastale netom kako bi ih Tommaseo preporučio. Tako je i s temom Sv. Ambrozija: u 9. pismu iz kolovoza 1840. Tommaseo ga navodi kao temu, a u idućem pismu, iz listopada iste godine, slika je izložena u Milanu! Zaključak je, dakle, da su obojica posjedovali osjetljivost za slične teme.

Tema Kolumba privukla je Salghettija da naslika dvije slike: 1842. *Kristofora Kolumba koji traži milostinju pred vratima samostana* a 1849. *Kolumba u lancima*. O tim slikama nema kasnije spomena u pismima, možda zato što njihovo stvaranje pada u doba Salghettijeve ženidbe i izrade fresaka za Nervi, na kojima mu Tommaseo prvo čestita, a zatim skupa s njim žali zbog raskida ugovora.

Dvije slike, *Poklonstvo kraljeva* i *Krist tjera trgovce iz Hrama*, spominju se u pismima nakon brodoloma kod Visa, na svom putu iz Trsta za Genovu 1843. g. U 33. pismu iz travnja 1843. Tommasea žalosti što je i jedini sačuvani dio slike, Kristova glava, oštećena u brodolomu, jer je po njegovu mišljenju izraz i prikaz tog lika možda najuspjelije Salghettijevo djelo.

Povratkom u Zadar Salghetti je imao manje narudžbi. Tommaseo mu je pisao da slika samo ono što ga privuče. U vezi sa slikom naručenom za Zablaće kraj Šibenika, *Sv. Ivana Krstitelja*, opisuje mu Tommaseo u 40. pismu, iz ožujka 1847. g., trenutak koji bi on volio vidjeti prikazan – ne krštenje koje su već mnogi prikazali, nego kad su Ivan i njegova dva učenika ugledali Isusa kako dolazi, i kad je Ivan izrekao riječi: evo Jaganjca Božjega. Spasitelj gleda u nebo kao u stavu

razgovora sa svojim Ocem, Andrija ga prati očima, a drugi učenik još sluša riječi proroka, jutarnje sunce osvjetljava zelenilo i vodu. Tommaseo piše da bi to bila tema puna nade i mira. Slika djelomično slijedi pjesnikove ideje; broj likova je smanjen na Krista i Ivana Krstitelja, koji poluokrenut sjedi u prvom planu. Nije prikazan čin krštenja, već Ivan Krstitelj ukazuje rukom na Krista, udaljenog na suprotnoj obali u molitvi. Svjetlost neba iznad planinskih vrhova u perspektivi, s naznakama ružičastoga, ukazuje da je Salghetti pokušao ostvariti Tommaseovu zamisao jutarnje mirnoće.³³

Najesen 1853. g., dok je Tommaseo još bio prisiljen boraviti na Krfu, umrla je Angelica Isola Salghetti. Godinama nakon smrti bit će prisutna u pismima i djelima dvojice prijatelja; 1868. objavljena je Tommaseova zbirka *La Donna*, posvećena njenoj uspomeni, a Salghetti je, uz sliku u crkvi Sv. Frane, izradio i njen portret na kojem se nalaze i Tommaseovi stiho-vi. Spomenutu zidnu sliku Tommaseo u pismima naziva *monumento per Angelica*. Pjesnik taktično piše o slici, nabacujući tek nekoliko ideja u 60. pismu iz prosinca 1856. – možda bi se tuga mogla očitovati u linijama mršavog lica, ali uzdignuta glava bi govorila i o vjeri i o tuzi; oči ne vide željenu sliku i kao da je traže i, iako još nevidljiva, ona će se pojaviti. Slika posvećena uspomeni pokojnice nastajala je godinama, tako u prosincu 1859. g., u 93. pismu Tommaseo suosjeća s problemima slikara koji je treći put promijenio koncepciju slike. U Galeriji umjetnina u Zadru čuva se studija za tu sliku, na kojoj se vide sitne razlike od izvedene slike, dok je kompozicija u cjelini ostala ista. Na uljenoj skici slikar ima podignute, raširene ruke, i izraz lica mu jače izražava bol, dok na slici njegov lik izražava rezignaciju. Slika nosi godinu 1861. što se podudara i s podatkom iz 123. pisma, iz 1861. g., gdje se navodi da je dovršena 5. studenog iste godine.

Nakon smrti supruge, Salghetti je usporio svoje bavljenje slikarstvom, posvetivši se djeci i poslu tvorničara, te dopisujući se s Tommaseom najviše o politici. Njegova politička opcija nije utjecala bitnije na njegovo slikarstvo; dapače, kao svi romantičari volio je teme iz narodne prošlosti, a s povratkom u domovinu opredijelio se i za teme Balkana, a ne više Apeninskog poluotoka. Tommaseo ne vidi u tome ništa loše, jer i sam izjavljuje da oduševljenje i proučavanje slavenstva ne mora imati nikakve veze s *hrvatskim prohtjevima*. Što se tiče crteža *Car Dušan i vila*, nastalog prema pjesmi P. Preradovića, Tommaseo ipak smatra da ova tema nije primjerena Dalmatincu, i u 119. pismu iz srpnja 1861. savjetuje mu da obradi nešto iz klasične povijesti, primjerice Dioklecijana, obrazlažući svoj stav time da epizoda koju slikar misli prikazati nije dovoljno poznata ni samom narodu čije povijesti je dio.

U planovima za iduće kompozicije vraćaju se oba ponovno dalmatinskim temama. Salghetti je prvo imao ideju oslikati ulaznu dvoranu zadarske gimnazije likovima slavni Dalmatinaca, a kasnije je odlučio prikazati ih u svećanoj dvorani nove zgrade njegove tvornice. Na jednom zidu planirao je smjestiti slavne Dalmatince, a na drugom sliku u čast svog pretka Francesca Driolija. U 124. pismu iz siječnja 1862. Tommaseo ga, uz preporuku da se ugleda na Overbecka, koji je veći Talijan od samih Talijana danas, jednako tako upozorava da, ako bi htio prikazati ljude iz različitog doba na istoj slici, morao bi ih vezati jakom zajedničkom idejom. Slavne

Dalmatince morao bi tako Salghetti prikazati da budu slavni s obzirom na kršćansku ideju, jer »*htjeli mi to ili ne, memorija slavljena kroz stoljeća ne prati filozofe, pjesnike, liječnike, odvjetnike ili kraljeve, nego svece*«. Predlaže mu da Sv. Jerolima stavi u sredinu, Sv. Caius papa bio bi desno od nje, lijevo osnivači San Marina, Sv. Marin i Sv. Leon. Desno bi se još nalazili Giovanni papa i Siksto V, Kačić Miošić uz »morlaccu« ili majku što oplakuje sina. U pozadini u nekoliko poteza prikazao bi Salonu opsjednutu od Rimljana, Šibenik od Turaka. Tommaseo nabraja intelektualce koji bi isto mogli biti prikazani, lijevo znanstvenici, a desno umjetnici: Markantun de Dominis prljave odjeće biskupa i bačenog štapa, a uz njega zraka sunca koja ocrtava dugine boje, Marko Polo (po Tommaseu podrijetlom iz Šibenika) s knjigom *Milione* pod rukom, zatim dubrovački filozofi Baglivi, Bošković, Patuzio. Na desnu stranu stavio bi Meldolu, Rotu, Jurja Dalmatinca, Ivana Lucića i Fausta Vrančića.

U idućim pismima pozabavio se i činjenicom da je u istu prostoriju Salghetti namjeravao staviti i sliku Francesca Driolija. U 150. pismu iz rujna 1862. poručuje mu da ne bi bilo u redu prepustiti cijeli drugi zid Drioliju, jer bi tako on sam činio protutežu cijeloj Dalmaciji, osim ako se na toj slici ne bi vidjele najznačajnije industrije kraja i najdragocjeniji darovi prirode. Predlaže slikaru da prikaže djedovo poprsje pod nebom s oblačićima osvijetljenim zalazećim suncem, dok su u moru odsjaji isprepletenih boja kao metalni. Poprsje na pijedestalu, na kojem su nacrtane naprave za destilaciju, izdizalo bi se znatno nad brežuljkom s čijih padina bi silazile različite biljke, a najčešća od svih maraska čiji tamni plod poziva ruke dječaka i djevojčica – neki bi se nalazili među granama, neki bi ispod njih držali košare, a djevojke bi plešale u krugu. Različito rumenilo trešanja i jabuka, različito žutilo krušaka, šljiva i dunja, bijeli ili crni dud, blijedo lišće maslina i u rupi kakvog debila košnica meda sa Šolte, a u podnožju snažan miris biljaka iz kojih se destilira u Lošnju *aqua della Regina*, i s jednog stabla na drugo festoni vinove loze sa čuvenim groždem Kaštela, Braća ili Šibenika, koji bi dodatno razveselili platno uz portrete živih figura u različitoj odjeći. U morskom zaljevu trebalo bi prikazati nagomilane spužve, koralje i školjke različitog oblika i boje, a između riba koje se još miču, izvađene iz mora, isticao bi se okrunjeni zubatac. Tommaseo mu zatim nabraja različite narode i nošnje Dalmacije – različite fizionomije od seljaka do građanina i otočanina, uz slavensko pleme tu je i talijansko, albansko, cigansko, različite odjeće svećenika katoličke i pravoslavne vjere, fratara i kaluđera, Židova i Turaka, a ako mu to ne bude dosta, Tommaseo mu savjetuje da doda i idealno, između stabala koja krune brežuljak, na kojem je poprsje, neka smjesti i vile. Pokoja neka se pokaže kroz sjenu, a pokoja skriva, dok druge predu tanku svilu, kao u narodnim pjesmama, sa zlatnim vretenima.

U idućem, 151. pismu, iz kolovoza iste godine, Tommaseo se slaže s koncepcijom koju navodi Salghetti, smatrajući da unjetnik mora iz duše doći do slike. Salghettijevu ideju, kako je ostvarena na sačuvanom kartonu, reproducira uz detaljno objašnjenje A. Dudan: *Kemija okrećući se prema Fiziци lijeva liker u bocu koju joj pruža, od nje zagrljena, Industrija. Trgovina traži od Industrije rožolj kako bi ga dala Nautilici, koja će transportirati liker, koji je Francesco Drioli usa-*

*vršio do perfekcije, u daleke krajeve. Njegovu bistu grli Fama, pod čijim širenjem se ujedinjuju svi dijelovi svijeta. Putti, sjedeći u podnožju, obavljaju neke djelatnosti vezane za industriju.*³⁴

Usporedbom ova dva odlomka vidljivo je da Salghetti ne slijedi slijepo Tommaseove sugestije, da ih ponekad uopće ne slijedi, ali da makar uvijek prodiskutira s njim o programu i kompoziciji. Što se tiče ove slike, zajednička im je ideja o portretu djeda bustom. Salghetti se opredijelio za kompoziciju s alegorijskim figurama, a ne na cjelokupan portret-panoramu Dalmacije, više svjestan ograničenja slikarskog medija naspram priče, i bliži akademskoj tradiciji nego Tommaseo.

Najveće kasne slikareve narudžbe vezane su uz biskupa J. J. Strossmayera, ona realizirana nazvana je kasnije *Jugoslavija* ili *Concordia*, iako se u pismima naziva doslovno *Le ombre de tre re slavi che giurano*;³⁵ druga, *Smrt bana Petra Berislavića* ostala je u crtežu.

Prvi put se te slike spominju u proljeće 1865.³⁶ u 190. i 192. pismu. Pjesnik u početku mora nagovarati slikara da preuzme narudžbu. Za *Smrt bana Petra Berislavića* Tommaseo predlaže postavljanje križa, jače osvijetljenog nego okolni dijelovi kompozicije, a sam umirući bi trebao stezati križ u ruci, ali ne od plemenitog metala. Lice bi trebalo izražavati hrabrost i samilost. Salghetti je u crtežu iskoristio ideju križa: središnja skupina likova, zastava i konja polako zaokreće od lijevog donjeg kuta slike prema dubini crteža. Jedan Turčin vuče bana za kosu, drugi zamahuje da mu odrubi glavu, a treći je obuhvatio njegovu ruku, dok u desnoj šaci ban još steže mali križ.³⁷

Druga slika je 1865. još u ideji. Tommaseo nije siguran kojim bi se oblikom trebala prikazati Donovina. Ako se postavi na oltar, činila bi se kao božica Razuma. Pjesnik priznaje da mu se miješanje povijesti, simbola i alegorija ne čini baš zgodnim. Slaže se da nije potrebno prikazati mnoštvo ljudi nego samo kraljeve kao njihove simbole. Što se tiče personifikacije domovine, laži i zavisti, smatra je suviše hladnom i nerazumljivom. Tommaseo predlaže na jednom humku, načinjenom od zemlje, ili na oltaru, Sv. Ivana kao povijesni simbol, lava kao simbol Sv. Marka i Sv. Jurja sa zmijom. Lice svakog od kraljeva trebalo bi isticati karakter svakog od tri plemena, a ako bi koji trebao biti manje vidljiv, to neka bude kralj Bugarske, pa će i to postati simbolom. Dalje piše Tommaseo, ako je Strossmayer od slikara tražio da prikaže mnoštva, vjerojatno je slušao instinkt umjetnosti, ili domovinsku ljubav. Predlaže slikaru da ga zadovolji tako da na desnoj strani naslika strmu uzvisinu, golu i vrtletnu na prvoj uzbrdici, a zatim dalje rasvjetljeniju i šumovitu, kojom bi se penjala, vođena anđelom, slavenska plemena, ne samo tri nego sva, svako od njih simbolizirano mladom ženom i amblemima, međusobno se smijući ili pjevajući. Na lijevoj strani također vođene anđelom neka prikaže robove, od kojih su neki još s kladama na nogama, neki s rastrganim lancima, a neki već slobodni – i zato lijepi. Tommaseo ne zna kako riješiti na istoj slici obale Dunava i plaže Jadrana; dio koji prikazuje Dunav vjerojatno bi se mogao prekriti maglom, ali tako bi slika mogla izgledati kao znak rata.

Na dovršenom platnu, koje je Salghetti doradivao godinama, prikazana su u prednjem planu tri kralja, kako zajednički

drže žezlo, stremeci od lijevog donjeg kuta, gdje im vijore krajevi plašteva, ka desnom gornjem, gdje ih dočekuje Sloga, personificirana u liku djevojke i ukazuje na prijestolje na desnom kraju slike. Na prijestolju, uz dva putta, sjedi Jugoslavija. Dok jedan putto drži natpis, drugi je zabavljen promatranjem naslona njenog prijestolja gdje su prikazana tri grba – hrvatski, srpski i bugarski. Tri kralja, od kojih je najdalji bugarski, licem u sjeni, kako je i predlagao Tommaseo, gaze simbole egoizma i pakosti, prikazane kao tri muške figure, jedne prikazane u sjeni, a druge dvije samo kao pregažene siluete spuštenih glava. Najbliža figura prikazana je sa crvenom bradom, zakrvavljenim očima, zmijom što se ovila oko ruke sa sabljom i ženskim grudima. U lijevom kutu slike prikazan je morski pejzaž, s visokim stijenama, kako spominje Tommaseo, a paralelan prizor Dunava, na desnom rubu slike, uz stube što vode do prijestolja, izražen je u alegorijskoj figuri rijeke. Dunav je prikazan kao muškarac u poluležećem profilu, sa crvenim plaštem, velom preko glave i zelenim vijencem u kosi, kako drži veslo, a kraj njega je rog obilja i krčag s vodom. Slika se spominje i u kasnijim pismima, ali samo ovlaš, u 251. pismu iz veljače 1870. g., kad ju je slikar mislio poslati na izložbu u Rim, ali se u 272. pismu iz ožujka 1872. navodi kako je dugo ležala u studiju slikara nedovršena.

U pismima se još spominje nekoliko slika, bez opisa ili sugestija, ali kao koristan podatak o njihovu postojanju i mjestu. Tako se navodi u 5. pismu od lipnja 1840. kako je Società Filotecnica iz Trsta poslala u München sliku *Slijepi guslar*, kako bi načinili litografiju. U 173. pismu, iz listopada 1863.

g., spominje se narudžba za župnu crkvu u Brodu, *Krunidba Sv. Stjepana*, djelo koje je Petričić uvrstio u katalog.

Dopisivanje Salghettija i Tommasea potrajalo je sve do Tommaseove smrti. Posljednje pismo nosi datum 1. svibnja 1874. g., pjesnik umire dvadeset i dva dana kasnije. Posljednje pismo nije i posljednji tekst koji veže dvojicu prijatelja. Vincenzo Miagostovich³⁸ donosi Salghettijevu ideju za palu koja se trebala nalaziti u crkvi na groblju u Settignano, gdje je Tommaseo bio pokopan. Kako je oltar crkvice bio bez slike, Salghetti nudi na dar svoju palu. Zamislio je veliku sliku – kako po dimenzijama, tako i koncepcijski – visine oko tri metra, s likovima skoro prirodne veličine, a slikar čak predlaže i da se traži dozvola za povećanje kapele, i njeno nadsvođivanje bačvastim svodom.

Koncepcija platna je sljedeća: sa zaravnjenog tla uzdiže se, na plemenitoj bazi, s imenom uklesanim rukom anđela, poprsje N. Tommasea. S jednog kuta Sv. Toma Akvinski, a s drugog Sv. Katarina Sienska, krune ga zvjezdanom girlandom, oboje okrećući se nebeskoj slavi. Usred slave, blješti Krist koji blagoslivlja, s jedne strane mu je Sv. Nikola iz Barija, svetac imenjaka Tommasea, a s druge Sv. Jerolim, zaštitnik domovine, i oni spajaju svoje molitve sa svecima na zemlji. Između nebeske slave i zemaljskog trijumfa mnoštvo je anđela u krugu. S pijedestala poprsja vise vijenci lovora; između ukrasa predstavljene su Vjera i Milosrđe, a tu i tamo, u podnožju i sa svih strana, svesci s naslovima glavnih djela Niccole Tommasea. Slikareva koncepcija izazvala je primjedbe, koje je, kako navodi Miagostovich, umjetnik zahvalno prihvatio,³⁹ ali njegova smrt spriječila je izvedbu.

Bilješke

- 1
Najpotpuniji opis i katalogizaciju djela pruža **A. Petričić**, *Zadarski slikari u XIX. stoljeću*, »Radovi« Instituta JAZU, Zadar, 1959, str. 223–226. Pojedina djela obrađuje **I. Petricioli** u sljedećim tekstovima: *Francesco Salghetti-Drioli, pittore del romanticismo nazionale iugoslavo*, Abruzzo, Rivista dell' istituto di studi abruzzesi, A. XXII, n. 2, gennaio-maggio 1984, **Isti**, *Slikar F. Salghetti u narodnom preporodu*, Zbornik *Dalmacija u narodnom preporodu 1835–1848*, Zadar, 1987, str. 167–175 (453–461); **Isti**, *Slikar Franjo Salghetti-Drioli u rodnom kraju*, katalog izložbe, Zadar, 1997, gdje autor navodi opsežniji slikarev životopis, te **Isti**, *Tragom jedne slike F. Salghetti-Driolija s folklornim sadržajem*, »Radovi« Instituta za povijest umjetnosti br. 22, Zagreb, 1998, str. 127–131.
- 2
Navodim ih ovdje kronološkim redoslijedom: **Š. Ljubić**, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Vienna, Zara, 1856, str. 272; **I. Kukuljević-Sakcinski**, *Slovník umjetnikah jugoslaven-skih*, svezak V, Zagreb, 1860, str. 390–394; **C. von Wurzbach**, *Biographisches Lexikon*, Wien, 1862, sv. 28, str. 95–97. Djela Ljubica i Wurzbacha, iako neusporediva po opsegu, za razliku od Kukuljevića ne zaustavljaju se samo na likovnim umjetnicima, nego obrađuju sve znamenite i važne ljude unutar Dalmacije, odnosno Austro-Ugarske Monarhije.
- 3
R. Tomić, *Francesco Salghetti-Drioli – prilog biografiji*, »Radovi« Instituta za povijest umjetnosti, br. 22, Zagreb, 1998, str. 121–125. Ovo je svakako najznačajniji biografski zapis, nastao još za slikareva života, a pri kraju njegove umjetničke djelatnosti, tako da pruža detaljan i točan pregled slikarevog rada, naglašavajući upravo one radove koje je sam slikar držao najvažnijima.
- 4
Od kasnijih novinskih članaka značajniji je još tekst u listu »Il Dalmata« od 22. ožujka 1911, koji navodi popis Salghettijevih djela, ali nije potpun i kronološki je netočan. Pregled novinskih članaka vidi u: **V. Stagličić**, *Francesco Salghetti-Drioli u (pisanim) tiskanim izvorima*, neobjavljen diplomski rad.
- 5
A. Petričić, nav. dj., str. 220. i **I. Petricioli**, nav. dj., 1984, str. 398. Tako Petričić smatra da iz te korespondencije »vidimo, da su mnoge Driolijeve slike nastale po zamisli Tommasea«, a Petricioli da je riječ samo o jednoj prihvaćenoj zamisli, za sliku *Kolumbo u lancima*, i o detaljnim savjetima i kritikama vezanim uz rad na slici *Mojsija*.
- 6
Odatle i drugo prezime, Drioli, dodano izvornom slikarevom prezimenu, koje je na svoje prezime Salghetti dodao slikarev otac, Giuseppe, kad je naslijedio tvrtku od tetka, Francesca Driolija, utemeljitelja obiteljske manufakture. Giuseppe Salghetti-Drioli, iz zahvalnosti i poštovanja uzeo je tetkovo prezime, a tako i svi njegovi kasniji potomci. Prezime Salghetti, pak, potiče iz Bergama, gdje je glasilo Saliceti; »Il Dalmata«, 22. ožujka 1911.
- 7
Rabim termin *klasicizam*, premda je u talijanskoj literaturi uvriježen naziv *neoklasicizam*. Ipak sam se odlučila za *klasicizam*, jer taj termin više odgovara povijesnoumjetničkoj situaciji u nas. Termin *klasicizam* koristi i **K. Prijatelj**, *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, Split, 1989.
- 8
Podaci iz SAUR; Allgemeines kunstler-lexikon, Muenchen – Leipzig, 1997, sv. 16, str. 77.
- 9
»Il sig. Camuccini e un uomo molto astuto, che fa grandi quadri di trenta piedi di lunghezza. Queste grandi tele non insegnano niente di nuovo e non lasciano nessun ricordo. Tutto v'è corretto conveniente e freddo: il buon pubblico non sa che cosa trovare in esse di biasimevole.« Citat prenesen iz **G. Natali – E. Vitelli**, *Storia dell' arte III*, Torino, 1927, VI. izdanje.
- 10
F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880*, Yale University Press, 1995, str. 87.
- 11
K. Andrews, *I Nazareni*, Milano, 1967, str. 15.
- 12
A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei pittori e incisori italiani moderni*, Milano, 1962, str. 546; Odorico Politi (1785–1846), iz Udina; nakon studija u Rimu i putovanja po Italiji od 1831. predaje na venecijanskoj Akademiji; djela oblikuje snažnom modelacijom i toplim bojama, ugledajući se na stare venecijanske majstore, osobito Tiziana.
- 13
R. Tomić, nav. dj., str. 122.
- 14
R. Tomić, na istome mjestu.
- 15
U tekstu spominjem samo vrijeme i okolnosti nastanka onih djela, koja kritika smatra istaknutijima, i o kojima se tijekom vremena prikupilo članaka i napisa, dakle djela koja čine okosnicu ovog razmatranja. Najiscrpniji popis djela vidi u: **A. Petričić**, nav. dj.
- 16
G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb, 1995, str. 95. Boravak Salghettija potkrijepljuju i Tommaseova pisma, upućivana slikaru u Firencu od veljače 1840. do svibnja 1841.
- 17
»Danica Ilirska«, 1844, br. 41, 12. listopada; »Vienac«, 1874, br. 3, 17. siječnja.
- 18
R. Tomić, nav. dj., str. 122; **Wurzbach**, nav. dj., str. 96; **A. Petričić**, nav. dj., str. 220.
- 19
I. Petricioli, *Slikar F. Salghetti-Drioli u narodnom preporodu*, Zbornik *Dalmacija u narodnom preporodu 1835–1848*, Zadar, 1987, str. 169 (455).
- 20
I. Kukuljević-Sakcinski, *Izvištaj o putovanju po Dalmaciji u jesen 1854*, Zagreb, 1855, str. 6.
- 21
I. Petricioli, *Slikar Franjo Salghetti-Drioli u rodnom kraju*, katalog izložbe, Zadar, 1997.
- 22
I. Petricioli, na istom mjestu.
- 23
»La Rivista dalmatica«, anno XXVIII, serie IV, fasc. IV; **P. A. Paravia**, *Lettere riguardanti la fondazione della Biblioteca Comunale di Zara*, a cura di Arrigo Zink, str. 45.
- 24
Korespondencija **Rački-Strossmayer**, knjiga I, uredio F. Šišić, Zagreb, 1928.
- 25
F. Semi – V. Tacconi, *Istria e Dalmazia, uomini e tempi*, Vol. II (Dalmazia), Udine, 1992, str. 390–392.

26

V. Brunelli, *Giovanni Squarcina Pittore Zaratino*, Zara, 1912, str. 15, 16, 17, 18 i 20, 21; A. Bulat-Simić, *Vjekoslav Karas*, Zagreb, 1958; B. Vizintin, *Ivan Simonetti*, Zagreb, 1965; V. Miagostovich, *Il Nuovo Cronista di Sebenico*, anno II, 1894, str. 104–105. i str. 129–133; K. Prijatelj, *Slikarstvo u Dalmaciji 1784–1884*, Split, 1989.

27

N. Tommaseo je gotovo ključna figura za Dalmaciju 19. stoljeća i njegov odnos sa slikarom važan je za bolje razumijevanje umjetničkog djelovanja obojice, kao i osvjetljavanja romantizma u Dalmaciji. Zbog ograničenosti prostora donosim samo nekoliko natuknica. Tommaseo se školovao u rodnom Šibeniku, Splitu te Padovi, djelovao je u Firenci u liberalnom krugu oko časopisa »Antologia«. Prognan, proveo je deset godina u Francuskoj, vratio se u Veneciju, 1848–1849. bio u revolucionarnoj mletačkoj vladi, nakon toga u zatvoru i prognostvu na Krfu. Uz književno stvaralaštvo, život mu je obilježen i problemima s austrijskom vladom, za koju je uvijek ostao sumnjiv, podložan strogoj cenzuri i zabrani kretanja – u Dalmaciju se nije smio vratiti. Tommaseo, Ilira, koji govori slavo-dalmatinski pokreće romantičarski žal za jednim vremenom, ljudima, načinom ophođenja, koji u nepovrat nestaju, i on u politici nastupa kao pjesnik, vezan za mane kraja jednako kao i vrline, a njegova intuicija je pjesnička, dublja od političke, ali i iracionalna, tako da pokušava zatvoriti oči pred neminovnim, a u svojoj poetičnosti, otvorena raznim tumačenjima i svojatanjima, od hrvatskih, srpskih do talijanaških. Dovoljno će biti iznijeti mišljenje Grge Novaka o šibenskom pjesniku: *Tommaseo je gledao sebe, rođenog Slavena, talijanski odgojena, i nije mogao shvatiti, da ono, što vrijedi za njega, ne može vrijediti za cijelu jednu pokrajinu. Tommaseo je i danas nerazumljiv ne samo Talijanima, nego i Hrvatima, i samo onaj, koji duboko pozna cijeli dalmatinski i talijanski devetnaesti vjek, sve do osamdestih godina, može shvatiti njegovo naziranje*. Vidi u: G. Novak, *Prošlost Dalmacije II*, Zagreb, 1944, str. 382.

28

Posljednje pismo navedeno je u Archivio Storico pod rednim brojem 280., jer se priređivač držao stvarne kronologije dopisivanja. Međutim, dva pisma nisu bila sačuvana za objavljivanje, tako da broj 280 odgovara broju pisama koje je Tommaseo napisao Salghettiju, ali ne i broju sačuvanih, kojih je 278.

29

Archivio Storico per la Dalmazia, vol. I – VII, Roma, 1926–1930.

30

Datirano u Archivio storico iz prosinca 1840. g., što se ne poklapa s datumom prethodnoga, iz siječnja iste godine, niti sljedećeg, četvrtog pisma iz veljače 1840. g., ali sadržajno je očito da su pisma pisana baš ovim redoslijedom. Ne zna se je li grešku počinio još sam Tommaseo, napisavši krivi mjesec, ili priređivač.

31

A. Petričić, nav. dj., str. 220.

32

Bilo bi zanimljivo jednom istražiti je li slikar slijedio Tommaseove primjedbe o egipatskim reljefima prijestolja, koji bi, ikonografski, trebali naglašavati kontrast sa prikazanim događajem.

33

Slika *Sv. Ivan Krstitelj* nalazi se na restauriranju u Restauratorskoj radionici u Zadru, kojoj zahvaljujem na fotografiji.

34

A. Dudan, *La Dalmazia nell' arte italiana*, Milano, 1922, str. 424.

35

Strossmayer je u pismima naziva samo kratko – *Alegorija*.

36

Osim 191. pisma, koje ima ožujski datum, ostala dva datirana su vjerskim praznicima: 190. napisano je na Veliku subotu 1865. g., a 192. na dan Sv. Filipa Nerija.

37

Reproducirano u G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XIX. stoljeća*, Zagreb, 1995.

38

V. Miagostovich, *Proposte edite ed inedite per il monumento a Nicolo Tommaseo in Sebenico*, Trieste, 1888, str. 37–38. Zahvaljujem dr. J. Marković, koja me uputila na ovaj podatak.

39

Ne navodi se tko je uputio primjedbe, koje u cijelosti glase ovako: »poprsje zamijeniti cijelim likom, najuočljivijim od svih, prikazanog kao i za života, u svom zamišljenom stavu inspiracije. Kruna anđelčica je zadržana, ali se likovi donjih svetaca zamjenjuju alegorijskim figurama Vjere i Milosrđa, koje pjesnika krune, ili samo promatraju s ljubavlju, i dodaju se još likovi Dalmacije i Italije; prva kao skromno posjednuta djevojka, koja razmišlja s osmijehom o nadi i ljubavi svog građanina, a druga već žena, uspravljena, s pogledom prema zemlji, i ne bez teških misli. U gornjem dijelu dodaju se svecima Marija i Sv. Ivan Evanđelist. Sveci bi trebali gledati neki u Tommasea, primjerice Sv. Nikola, a drugi u Krista. I konačno, u donjem dijelu bi se dodali, mnogo udaljeniji, duhovi izabranih ljudi, velikog srca i talenta, poput Dantea, Rossinija itd«. Slikareva izvedba čini se primjerenijom slikarskom mediju, jednostavnija i lakše ostvariva. Broj likova pojačan na ovaj način, koji svakako doprinosi boljem razvijanju priče o pokojniku, djeluje više kao osnova za neko književno djelo, odatle moja pretpostavka da među književnicima treba tražiti savjetnika.

Summary

Vlatka Stagličić

Influence of Nicola Tommaseo on the painting of Francesco Salghetti Drioli

Several authors have occasionally written about Francesco Salghetti Drioli, but his work has not yet been fully covered in a monograph. Many things can be learned from the painter's correspondence with important persons from the cultural life of that period. This text attempts to collate aspects of Salghetti's life, especially with respect to his artistic development during his education in Italy and his contact with

purists and the Nazarenes. In the text further attention is given to the poet Tommaseo's correspondence with the painter between 1839 and 1874. Here the poet comments on the painter's work, advises him on the selection of themes and the methods of their implementation. By adopting many of Tommaseo's suggestions, it confirms their shared affinity to European romanticism.