

Likovna i izlagačka djelatnost u međuratnom razdoblju na području Rijeke

Gržinić, Graziella

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:995682>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-19**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopedmetni)

Graziella Gržinić

**Likovna i izlagačka djelatnost u međuratnom
razdoblju na području Rijeke**

Diplomski rad

Zadar, 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Diplomski sveučilišni studij povijesti umjetnosti; smjer: konzervatorski i muzejsko-galerijski
(jednopredmetni)

Likovna i izlagačka djelatnost u međuratnom razdoblju na području Rijeke

Diplomski rad

Student/ica:

Graziella Gržinić

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Antonija Mlikota

Zadar, 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Graziella Gržinić**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Likovna i izlagačka djelatnost u međuratnom razdoblju na području Rijeke** rezultat mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mogega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mogega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. listopad 2020.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Historiografija.....	2
3. Ciljevi.....	5
4. Povijest Rijeke od D'Annunzijeve okupacije do početka Drugog svjetskog rata (1919. – 1939.)	6
4.1. Poratno razdoblje	6
4.1.1. Rijeka po završetku Prvog svjetskog rata.....	6
4.1.2. Italija po završetku Prvog svjetskog rata.....	9
4.2. D'Annunzio u Rijeci (1919.-1921.)	10
4.2.1. Gabriele D'Annunzio (1863.-1938.)	10
4.2.2. Politička zbivanja	12
4.3. Slobodna Država Rijeka (1921.-1924.).....	16
4.4. Rijeka od aneksije Italiji do početka Drugog svjetskog rata (1924.-1939.).....	17
5. Umjetnička zbivanja Rijeke u međuratnom razdoblju (1919.-1939.)	20
5.1. Specifičnost riječkog područja	20
5.2. Umjetnički utjecaji prijelaza iz 19. u 20.st.....	20
5.3. D'Annunzio u Rijeci (1919.-1921.)	22
5.3.1. Društvena zbivanja	22
5.3.2. Futurička avantura	25
5.4. Rijeka od odlaska D'Annunzija do početka Drugog svjetskog rata (1921.-1939.)	30
5.4.1. Društvena zbivanja	30
5.4.2. Likovna scena (slikarstvo, skulptura, grafika, fotografija).....	33
5.4.3. Istaknuti umjetnici	41
5.4.3.1. Giuseppe (Josip) Moretti-Zajc (1882.-1933.).....	41
5.4.3.2. Carlo Ostrogovich (1884.-1962.).....	41
5.4.3.3. Ugo Terzoli (1875.-1961.).....	44
5.4.3.4. Edoardo Trevese (1905.-1946.)	47
5.4.3.5. Romolo Venucci (1903.-1976.)	50
5.4.3.6. Ladislao de Gauss (1901.-1970.)	52
5.4.3.7. Maria Arnold (1898.-1990-ih)	61
5.4.3.8. Miranda Raicich (1897.-1990-ih)	63
6. Izlagačka djelatnost međuratne Rijeke (1919.-1939.)	65

6.1. Organizatori i izložbeni prostori	65
6.2. Istaknute izložbe.....	64
6.2.1. Mostra dell' Annessione (Umjetnička izložba pripojenja), 1924.....	65
6.2.2. Prima esposizione fiumana internazionale di Belle Arti (Prva međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti), 1925.	66
6.2.3. Seconda esposizione fiumana internazionale di Belle Arti (Druga međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti), 1927.	71
6.2.4. Sindikalne izložbe	74
6.2.4.1. Prima mostra sindacale (Prva izložba umjetničkog sindikata), 1928.....	75
6.2.4.2. Sesta mostra sindacale (Šesta izložba umjetničkog sindikata), 1934.....	76
6.2.4.3. Mostra per il bozzetto per il monumento al Legionario (Izložba za idejno rješenje spomenika Riječkom legionaru), 1935.....	74
6.2.4.4. Decima mostra sindacale (Deseta izložba umjetničkog sindikata), 1939.	80
6.3. Razvoj ideje o osnivanju riječkog galerijsko-izložbenog prostora u formi Galerije moderne umjetnosti	83
7. Zaključak	86
8. Literatura.....	90

Likovna i izlagačka djelatnost u međuratnom razdoblju na području Rijeke

Sažetak: Okosnica rada temelji se na likovnoj i izlagačkoj djelatnosti u Rijeci, u razdoblju između dva svjetska rata, odnosno u periodu od 1919. i dolaska G. D'Annunzija u grad do 1939. godine i početka Drugog svjetskog rata. Ovaj je period nerazdvojiv od svojeg povijesnog konteksta koji je u neposrednim poratnim godinama bio obilježen brojnim turbulencijama u kojima glavnu ulogu igra karizmatična osoba pjesnika-vojnika Gabriela D'Annunzija. Za njim u Rijeku dolaze i brojni avanturisti, ekscentrici te umjetnici-futuristi koji, iako ne ostavljaju značajne likovne radove, obilježavaju kratki i burni riječki futuristički trenutak. Za razliku od ovog kaotičnog razdoblja, aneksijom Rijeke Italiji 1924. godine situacija u gradu se vidno smiruje, što je uz osnivanje Umjetničkog sindikata značilo pozitivni poticaj za razvoj organizirane likovne i izlagačke djelatnosti. Likovna scena se u svakom smislu budi, a dolaskom mladih umjetnika s raznih europskih studija, dobiva novu avangardnu struju, pored već postojećih tradicionalista. Među njima se svakako istakla avangardna četvorka – R. Venucci, L. de Gauss, M. Arnold i M. Raicich koji su uzdrmali tadašnju likovnu scenu. Usporedno s likovnim, događa se i izlagački uzlet, kada se pod organizacijom Umjetničkog sindikata Kvarnera organiziraju sindikalne izložbe, ali i međuprovincijalne, državne i međunarodne. Na taj su način umjetnici dobili mogućnost prepoznavanja i na široj likovnoj sceni od one riječke, a publika mogućnost upoznavanja sa suvremenim likovnim tendencijama. Najveći problem koji je pratio izlagačku djelatnost bio je specijalizirani izložbeni prostor kojeg Rijeka nije posjedovala, a iako je postojala inicijativa za osnivanjem Galerije moderne umjetnosti koja bi sakupljala i izlagala djela riječkih i talijanskih umjetnika, ona nije provedena u djelo.

Ključne riječi: likovna scena, izlagačka djelatnost, Rijeka, međuratno razdoblje, Galerija moderne umjetnosti Rijeka

1. Uvod

Likovna i izlagačka djelatnost u međuratnom razdoblju na području Rijeke, tema i naslov ovog rada otvara jednu vrlo zanimljivu problematiku koja je malo poznata unutar same Rijeke, a pogotovo izvan nje. S obzirom na kontekst u kojem su ove djelatnosti izrasle, a to su neprestane talijanske pretenzije i konačna fašistička okupacija riječkog područja, one su se u bivšoj Jugoslaviji odbacile kao isključivo ideološke, a time i nedostojne dubljeg istraživanja. Promjenom vlasti u Rijeci nakon oslobođenja 1945. godine i ulaženja u sastav Jugoslavije, htjelo se čim prije zaboraviti utjecaje fašističkih vlasti koje su vladale ovim prostorom od aneksije 1924. godine. To je uključivalo i kompletnu kulturnu, a time i likovnu i izlagačku djelatnost. Značajniji pomaci u istraživanju ove tematike mogu se zapaziti tek nedavno, a prve sustavne i objedinjene radove na ovu temu susrećemo objavljivanjem knjige Daine Glavočić *Likovna scena međuratne Rijeke* te doktorske disertacije Branka Metzgera-Šobera *Međuratni povijesni kontekst osnivanja Galerije likovnih umjetnosti u Rijeci*, radova objavljenih 2016. godine.

Rad će, stoga, obuhvatiti vremenski period prve polovice 20. st., točnije razdoblje između 1919. i 1939., godina koje su bile obilježene značajnim povijesnim događajima – dolaskom pjesnika-vojnika Gabriela D'Annunzija u Rijeku te početkom Drugog svjetskog rata. Radi preglednijeg praćenja relevantnih događaja, rad će biti podijeljen u tri velike cjeline. Prva će se odnositi na povijesni pregled spomenutog razdoblja koji se može podijeliti na tri vremenske cjeline – D'Annunzijev boravak u Rijeci koji obuhvaća nepune dvije godine (1919.-1921.), Slobodna Država Rijeka (1921.-1924.) te konačna podjela teritorija grada 1924. godine između Kraljevine Italije kojoj pripada teritorij Rijeke – *Fiume* i Kraljevine SHS koja dobiva Sušak. Drugi dio rada bit će temeljen na samoj likovnoj sceni međuraća. Nju pak obilježavaju, s jedne strane D'Annunzijeva futuristička svita koja je za njim pohrlila u grad te nije ostavila značajnih tragova u pogledu likovnosti, ali nesumnjivo označila kratkotrajnu i burnu futurističku epizodu, te s druge, znatno bujnije likovno stvaralaštvo nakon aneksije Rijeke Italiji koje je obilježio umjetnički paralelizam dvije neformalne likovne skupine – tradicionalista i avangardista. Posljednja cjelina, posvećena je izlagačkoj djelatnosti, pregledu njenog razvoja s istaknutim izložbama održanima u Rijeci, te razvoju ideje osnivanja Galerije moderne umjetnosti u prostorima *Ville Margherite* kojom bi bilo

riješeno pitanje namjenskog izlagačkog prostora te čuvanja značajnih umjetnina riječkih i talijanskih umjetnika 19. i 20. st.

Sagledavajući temu u cjelini nastojat će se prikazati sveobuhvatan pregled spomenutog razdoblja, u smislu povezanosti društvenog konteksta, likovnosti i izlagačke djelatnosti u Rijeci. Naime, bez ukazivanja na društveno-politički kontekst u kojem se Rijeka u međuratnom razdoblju formirala nemoguće je u potpunosti shvatiti prepreke, uspone i padove likovne i izlagačke scene. Međutim, ono što je naročito bitno naglasiti je činjenica da je politika uvijek nastojala naći svoj put uplitanja u umjetničke tokove. To, pak, ne umanjuje vrijednost likovne scene perspektivnih riječkih umjetnika koji su uspjeli naći svoj likovni izraz dokazujući da se i na marginama značajnih likovnih središta mogu pronaći pravi umjetnički dragulji vrijedni istraživanja, koji bi naročito trebali biti u fokusu lokalnih znanstvenika kako bi se znanje o ovom prostoru neprekidno upotpunjavalo i širilo.

2. Historiografija

U Uvodu je već napomenuto da će rad biti strukturalno podijeljen na tri velike cjeline – riječka povijest, likovna scena i izlagačka djelatnost u razdoblju od 1919. do 1939. godine. Stoga, prvo valja krenuti od povijesnog konteksta navedenog razdoblja koje su obradili mnogi uvaženi povjesničari. Među njima zasigurno treba istaknuti Gorana Moravčeka i njegov pregled turbulentne povijesti grada Rijeke u 20. st. pod nazivom *Rijeka: između mita i povijesti*.¹ Ovo djelo daje pregled tijeka događaja od samih početaka stoljeća, Prvog svjetskog rata, raspada Austro-Ugarske, Danuncijade, Slobodne Države Rijeka, aneksije Italiji, Drugog svjetskog rata, oslobođenja i razvoja u kontekstu Jugoslavije, pa do Domovinskog rata. Još obuhvatniji pregled koji razmatra razvoj riječkog područja od antičkih vremena, nalazimo pak u zborniku glavnog urednika Vinka Antića pod nazivom *Povijest Rijeke*,² pisanog iz konteksta bivše Jugoslavije. Sličan pristup pregleda gradskog razvoja od najranijih početaka, radi i Igor Žic u svojoj knjizi *Kratka povijest grada Rijeke*,³ dok knjigom *Riječki orao, venecijanski lav i rimska vučica*⁴ unutar petnaest eseja raspravlja o riječko-talijanskim odnosima uključujući teme industrijskog razvoja Rijeke u 19. i 20. st., fašističkih

¹ G. MORAVČEK, 2006.

² V. ANTIĆ et al., 1988.

³ I. ŽIC, 2006.

⁴ I. ŽIC, 2003.

pretenzija na riječki teritorij i umjetničkih odnosa i utjecaja Rijeke i Italije, čime je naglasak stavljen na kulturni aspekt riječke povijesti. Nadalje, vrijedni izvor informacija predstavljao je i treći svezak nakladničkog niza *Hrvatska povijest u 20. stoljeću – Istra i Rijeka u prvoj polovici 20. stoljeća*⁵ Darka Dukovskog, koji obuhvaća vremenski period od 1918. do 1947. godine, dakle međuratni, ratni i poratni dio istarske i riječke povijesti kojim se daje uvid u političke, ali i cjelokupne životne situacije i probleme koji su ga obilježili. Kao vrijedna pažnje pokazala se i knjiga Ferde Čulinovića *Riječka država: od Londonskog pakta i Danuncijade do Rapalla i aneksije Italiji*⁶ koja, kako i stoji u naslovu, daje pregled razdoblja koji je u fokusu ovog rada. Naposljetku, kada je riječ o D'Annunziju i njegovom boravku u Rijeci, kao i političkim i društvenim aspektima njegove vladavine poslužili su naslovi: *D'Annunzio u Rijeci: mitovi, politika i uloga masonerije*⁷ Ljubičke Toševa-Karpowicz, *Na zabavi revolucije: umjetnici i slobodnjaci s D'Annunzijem u Rijeci*⁸ Claudije Salaris te *Rijeka ili smrt!: D'Annunzijeva okupacija Rijeke, 1919.-1921.*⁹ Tee Perinčić.

Druga cjelina rada obuhvaća riječku međuratnu likovnu scenu, zajedno s nekoliko najistaknutijih riječkih/fijumanskih umjetnika. Ova tema malo je istraženo područje o kojem nema mnogo literature, barem ne one koja sustavno i objedinjeno proučava upravo ovo razdoblje. Prvi takav primjer nalazimo u, relativno nedavno – 2016. godine, objavljenoj knjizi Daine Glavočić pod nazivom *Likovna scena međuratne Rijeke*.¹⁰ Ova knjiga je rezultat dugogodišnjeg istraživanja autorice, kako bi se napokon rasvijetlila ova nepoznanica riječke likovne povijesti. Naglasak je, uz opće informacije o razdoblju i općenito umjetničkom stvaralaštvu, posebice stavljen na same autore kojih je autorica nabrojala i predstavila trideset, a od kojih ću izdvojiti one za koje smatram da su najreprezentativniji. Prije objavljivanja spomenutog pregleda ista autorica bila je i idejni inicijator izložbe *Fijumani – riječka situacija 1920.-1940.*,¹¹ održane u riječkom Muzeju moderne i suvremene umjetnosti tokom 2006. godine, temeljem koje je nastao i katalog. U njemu se pak mogu naći brojni tekstovi istaknutih teoretičara, poput Nikole Petkovića, Irvina Lukežića, Darka Glavana, te same Daine Glavočić, koji nastoje dati pregled povijesnog trenutka, odnosno političkih i društvenih aspekta koji su izravno ili

⁵ D. DUKOVSKI, 2010.

⁶ F. ČULINOVIĆ, 1953.

⁷ LJ. TOŠEVA-KARPOWICZ, 2007.

⁸ C. SALARIS, 2011.

⁹ T. PERINČIĆ, 2019.

¹⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016.

¹¹ D. GLAVOČIĆ, 2006.

neizravno, više ili manje utjecali na likovno stvaralaštvo riječkih umjetnika. Ista autorica piše i dvije značajne monografije najistaknutijih međuratnih umjetnika: *Romolo Wnoucek Venucci*¹² iz 1996. i *Ladislao de Gauss*¹³ iz 2010. godine. Uz to, priprema i kataloge izložbi posvećene istim umjetnicima – *Ladislao de Gauss, riječki međuratni slikar*,¹⁴ iz 1999., *Romolo Venucci, kubokonstruktivistički i futuristički crteži ugljenom, 1927.-1935.*,¹⁵ iz 2003. godine, te Carlu Ostrogovichu – *Carlo Ostrogovich, slikar Kvarnera*¹⁶ iz 2002. godine. Istaknula bih još i autore Ervina Dubrovića i Borisa Vižintina, koji su se s ovim problemom suočili prije spomenute autorice, iako ne toliko studiozno. Stoga se treba naglasiti djelo prvo spomenutog E. Dubrovića *Na kraju stoljeća*,¹⁷ koje se doduše dotiče razvoja umjetničkih tokova hrvatskih prostora od kraja 19. do kraja 20. st., ali s posebnim naglaskom na nekoliko riječkih međuratnih autora, za koje sam kaže da su samo neki od brojnih koji su u to vrijeme djelovali na riječkoj likovnoj sceni. Isti autor je dao i značajan doprinos proučavanju osobe Francesca Dreniga o kojem piše djelo *Drenig: talijansko-hrvatski kulturni dodiri 1900.-1950.*,¹⁸ kojim rasvjetljava djelovanje ovog kritičara i ljubitelja umjetnosti te centralne osobe riječkih avangardista. Osim E. Dubrovića, još ranije – 1987. godine, Boris Vižintin za zbornik *Peristil* piše članak *Futurizam i konstruktivizam Romola Venuccija*¹⁹ kojim već ističe potrebu za prepoznavanjem i proučavanjem ovog najpoznatijeg riječkog međuratnog umjetnika, dok godine 1994. izdaje monografiju *Josip Moretti Zajc*²⁰, posvećenu istoimenom umjetniku. Aljoša Pužar, pak, piše članak *Futurizam u Rijeci*²¹ za zbornik *Fluminensia*, kojim daje pregled ovog umjetničkog pravca u Rijeci. Kao dodatna potpora pri rasvjetljavanju umjetničkog djelovanja ovog razdoblja poslužili su i zbornik radova pod nazivom *Arte miracolosa: stoljeće fotografije u Rijeci*²² te katalog izložbe *Reklama u Rijeci 1890.-1940.*,²³ oba objavljena pod uredništvom već spomenutog Ervina Dubrovića. Isti sadrže tekstove brojnih autora koji se dotiču ostvarenja na polju fotografije, koja se polako počela probijati na umjetničku scenu

¹² D. GLAVOČIĆ, 1996.

¹³ D. GLAVOČIĆ, 2010.

¹⁴ D. GLAVOČIĆ, 1999.

¹⁵ D. GLAVOČIĆ, 2003.

¹⁶ D. GLAVOČIĆ, 2002.

¹⁷ E. DUBROVIĆ, 1996.

¹⁸ E. DUBROVIĆ, 2015.

¹⁹ B. VIŽINTIN, 1987.

²⁰ B. VIŽINTIN, 1994.

²¹ A. PUŽAR, 1995.

²² E. DUBROVIĆ (ur.), 1995.

²³ E. DUBROVIĆ (ur.), 2008.

Rijeke upravo u međuraću te primijenjene umjetnosti, odnosno grafičkog dizajna u obliku reklamnih plakata koje izrađuju neki od riječkih umjetnika, iako im to nije bio glavni fokus stvaralaštva.

Naposljetku, posljednja cjelina rada posvećena je izlagačkoj djelatnosti međuratne Rijeke. Na ovom području zasigurno treba istaknuti doktorsku disertaciju Branka Metzgera-Šobera, objavljenu 2016. godine, pod nazivom *Međuratni povijesni kontekst osnivanja Galerije likovnih umjetnosti u Rijeci*.²⁴ Naime, spomenuti je autor, na temelju arhivskih izvora i riječke tiskovine *La Vedetta d'Italia*, uspio rekonstruirati kronologiju riječkih međuratnih izložbi, odnosno izložbi koje su se održavale na teritoriju tadašnje Italije, a na kojima su izlagali riječki autori. Poput Daine Glavočić, ovaj pregled je također prvi takve vrste kojim se uspjelo dati sveobuhvatan pregled, u ovom slučaju, izlagačke djelatnosti riječkih međuratnih autora. Isti autor piše i članke za *Peristil* pod naslovom *Bijenalne umjetničke izložbe u Rijeci 1925. i 1927. godine*,²⁵ te *Ars Adriaticu, Nikada dovršena igra oko osnivanja Galerije moderne umjetnosti u Rijeci u međuratnom razdoblju*,²⁶ iz 2019. godine.

3. Ciljevi

Višestruko je naglašavano da je vremensko razdoblje u fokusu ovog rada, dakle međuratni period od 1919. do 1939. godine, u smislu likovne scene i izlagačke djelatnosti malo obrađivan i istražen među stručnjacima, a još manje poznat među riječkom, a posebice širom hrvatskom publikom. Također je već istaknuto kako su svojevrsni pioniri u istraživanju ove tematike Daina Glavočić te Branko Metzger-Šober, koji su prvi napravili sustavni pregled likovne, odnosno izlagačke djelatnosti ovog razdoblja. Smatram da ovakvi veliki pothvati kao što su njihovi, trebaju poslužiti kao daljnji poticaj za rasvjetljavanje ove nepoznanice koja je do sada ostala zanemarivana zbog konteksta njezina nastanka, odnosno talijanske dominacije u Rijeci toga doba, odbacujući svu tadašnju umjetnost kao čisto ideološku i time nedostojnu istraživanja. Takvi pogledi na umjetničko stvaralaštvo degradiraju kompletni likovni uzlet koji je upravo pod okriljem talijanskog Umjetničkog sindikata imao priliku i nastati. Naravno da ovdje nije riječ o opravdavanju fašističkog režima, njegovog funkcioniranja niti

²⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2016.

²⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a

²⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b

djelovanja. Istina je i da je ideološki opterećene umjetnosti bilo, kao i umjetnika koju su režim podržavali. Međutim, ono što se ovim radom želi istaknuti je činjenica da se i u takvim nepovoljnim okolnostima za umjetnost mogu pronaći umjetnici i radovi bez ideološkog predznaka, kvalitetni i često revolucionarni. To su umjetnici koji su, kao posljedicu svojeg europskog obrazovanja, donijeli suvremene likovne utjecaje i time osvježene na riječku likovnu scenu. Također, uz pomoć Sindikata uspjeli su i izlagati svoje radove, i to ne samo lokalno već diljem Italije, pa čak i u drugim europskim centrima. To je pak omogućilo s jedne strane obrazovanje lokalne riječke publike koja do tada nije imala priliku susresti se sa suvremenim likovnim tendencijama, a s druge širenje horizontata samih riječkih umjetnika koji su se upoznivali s radovima svojih europskih kolega. Cilj ovog rada je smjestiti riječku međuratnu likovnost i izlagačku djelatnost u njezin povijesni kontekst te pokazati rezultate specifične društvene klime na spomenutom području.

4. Povijest Rijeke od D'Annunzijeve okupacije do početka Drugog svjetskog rata (1919. – 1939.)

4.1. Poratno razdoblje

4.1.1. Rijeka po završetku Prvog svjetskog rata

S krajem Prvog svjetskog rata dolazi do stvaranja nove karte svijeta na kojoj više nije bilo mjesta za četiri velika carstva – austro-ugarsko, njemačko, rusko i osmansko. Raspadom Austro-Ugarske, dakle, završava dominantni mađarski utjecaj na Rijeku. Činjenica da taj utjecaj slabi bila je izvjesna već datuma 23. listopada 1918. godine, kada dolazi do pobune tzv. Jelačićevaca – hrvatskog pješadijskog puka, protiv mađarske pogranične policije.²⁷ Naime, Jelačićevci su pod hrvatskom zastavom krenuli prema Sušaku u čemu ih je htjela zaustaviti mađarska policija, no vojnici su se ipak probili do vojarnje gdje su izvjesili nacionalnu trobojnicu. „Čulo se puškaranje, krici i psovke, te uzvici oduševljenja kada su se Jelačićevci probili u policijski stožer, a potom zauzeli zatvor i pustili iz njega vojne dezertere. U sukob su se umiješali i civili provalivši u zgradu suda odakle su, prema dobrim narodnim buntovnim običajima, razvlačili spise i namještaj, razbijali stakla i gazili slike starog monarha, svjesni kako im se sutradan

²⁷ G. MORAVČEK, 2006., 21.

zbog toga neće ništa dogoditi.“²⁸ I zaista, sutradan im se nije moglo ništa dogoditi jer već 29. listopada slijedi odcjepljenje od dvojne monarhije i pripojenje novostvorenoj Državi Slovenaca, Hrvata i Srba, koja će se uskoro pridružiti Kraljevinama Srbiji i Crnoj Gori tvoreći Kraljevinu Srba, Hrvata i Slovenaca. Narodno vijeće za Rijeku i Sušak preuzelo je vlast u gradu, dok je za velikog župana postavljen Rikard Lenac koji je preuzeo sve dužnosti posljednjeg mađarskog guvernera Zoltana Jekelfaluszyja.

Treba napomenuti da je slabljenjem mađarskog utjecaja na području Rijeke počeo jačati onaj talijanski. Naime, iako su i Talijani i Hrvati s odobravanjem dočekali raspad Monarhije, nisu bili jednakih uvjerenja o predstojećem razvoju događaja na riječkom političkom planu. Stoga je Antonio Grossich, predstavnik talijanske narodne zajednice, također 29. listopada, osnovao *Consiglio Nazionale Italiano di Fiume* (Talijansko nacionalno vijeće Rijeke) žestoko se suprotstavljajući odluci o priključenju Rijeke Državi SHS.²⁹ U svojoj proklamaciji on traži pripojenje Rijeke *majci domovini Italiji*, a uz pomoć talijanske vojske i iredentističkih snaga uspjeh će destabilizirati i naposljetku srušiti vlast Narodnog vijeća SHS.

Osim spomenute dvije političke opcije, dakle Narodnog vijeća koje je zagovaralo povratak grada hrvatskom teritoriju na čelu s Rikardom Lencem te Talijanskog nacionalnog vijeća na čelu s A. Grossichem koje je zahtijevalo aneksiju Rijeke Italiji, u gradu je postojala i treća. Riječ je o autonomašima predvođenim Riccardom Zanellom koji, iako u početku zagovaratelj pripojenju Italiji i time sličan Grossichu, ubrzo shvaća da bi taj postupak značio političko-gospodarski gubitak za grad te se počeo zalagati za dobivanje statusa posebnog državnog teritorija. Može se reći da se kompletna politika, kako u Rijeci tako i u Kraljevinama SHS i Italiji do 1924. godine odvijala unutar navedenih političkih opcija.³⁰

Ovakva oštra polarizacija snaga u gradu Rijeci zabrinjavala je velike sile. Stoga su se u kratkom vremenu na malom prostoru izmiješale mnogobrojne uniforme što je samo povećalo već postojeće tenzije. „Flota američkih razarača stigla je u Riječki zaljev 2. studenog 1918. godine, a dan kasnije u grad dolaze odredi engleskih i francuskih vojnih snaga. Dva dana kasnije u riječku luku su uplovile i četiri talijanske ratne lađe. Stigao je i odred srpske vojske te dva bataljuna jugoslavenske dobrovoljačke divizije iz

²⁸ G. MORAVČEK, 2006., 22.

²⁹ G. MORAVČEK, 2006., 22.

³⁰ I. ŽIC, 2006., 130.

Zagreba.“³¹ S obzirom na ovakvu kaotičnu situaciju, aktualno Narodno vijeće nije imalo ni vojnih ni političkih kapaciteta očuvati vlast u Rijeci. Dolaskom, već spomenutih talijanskih ratnih lađa 4. studenog 1918. godine, predvođenih brodom *Emanuele Filiberto* pod zapovjedništvom kontra-admirala Rainera, skinuta je hrvatska zastava s Gradskog tornja umjesto koje je postavljena talijanska.³² No, prava talijanska okupacija grada događa se ipak 17. studenog iste godine kada je slabi odred Narodnog vijeća razoružan, a general di San Marzano obavještava R. Lenca o preuzimanju vlasti. Nakon toga, očekivano, vlast preuzima *Consiglio Nazionale Italiano* na čelu s Antonijem Grossichem, čime odmah započinje talijanizacija grada s nadom da će on uskoro biti i formalno pripojen Italiji. Ovom postupku se engleske i francuske vojne jedinice, još uvijek prisutne u gradu, nisu suprotstavile, kao ni 20. studenog kada je talijanska vojska okupirala i Sušak. Zauzimanje područja Rijeke i Sušaka prošlo je uz velike pljačke skladišta punih razne robe što je bila posljedica položaja Rijeke u Prvom svjetskom ratu u kojem je prošla praktički nedodirnuta.³³ Rijeka je uslijed tih pljački bila na rubu anarhije, s gospodarstvom *na koljenima* i gomilanjem nezadovoljstva. Postala je središte ljudi željnih avanture i lake zarade te romantičnih ideala o spašavanju Rijeke iz ralja *barbara Slavena*, a sve pod budim okom pripadnika Mlade Rijeke i Riječke dobrovoljačke legije tj. batinaša koji su provodili politiku napada na neistomišljenike i pljačke građanstva, njihovih trgovina i skladišta, većinom hrvatskih vlasnika, pa i zgrada bivše državne uprave.³⁴

Međutim, očekivano pripojenje Italiji nije išlo onako jednostavno kako je očekivano. Naime, na Mirovnoj konferenciji u Parizu koja je započela 20. siječnja 1919. godine riječko pitanje se pokazalo veoma složenim. Američki predsjednik W. Wilson suprotstavio se talijanskim pretenzijama na Rijeku, a „zalagao se za razgraničenje: Italiji Trst sa zapadnom Istrom i Pulom, a Kraljevini SHS istočna Istra i cijela obala Jadrana.“³⁵ S konkretnim je rješenjima Mirovna konferencija, ipak, odugovlačila te je i riječko pitanje dugo vremena prepušteno dogovoru između Italije i Kraljevine SHS. Kako se neprestano odugovlačilo s rješenjem u gradu se sve više zaoštravala situacija. Naposljetku je to kulminiralo prilikom proslave mirovnog ugovora s Njemačkom 29. lipnja 1919. godine kada je izbio sukob između francuskih jedinica u gradu sastavljenih

³¹ G. MORAVČEK, 2006., 22-23.

³² I. ŽIC, 2006., 130.

³³ I. ŽIC, 2006., 131.

³⁴ I. ŽIC, 2003., 291.

³⁵ I. ŽIC, 2003., 291.

od Vijetnamaca i pripadnika Riječke dobrovoljačke legije pod zapovjedništvom aneksionista i suradnika A. Grossicha i Giovannija Host-Venturija.³⁶ Tada je ubijeno 13 Vijetnamaca uz još veći broj ranjenih. „Kao reakcija na taj krvavi događaj donesen je niz zaključaka Međusavezničkog vijeća u Parizu u kojima se tražilo: raspuštanje Nacionalnog vijeća i Riječke dobrovoljačke legije, smanjenje broja talijanskih vojnika u gradu i zamjena francuskih vojnika koji su sudjelovali u borbi, formiranje međunarodne komisije sastavljene od predstavnika SAD, Francuske i Velike Britanije koja će nadzirati događaje u gradu i povjeravanje održavanja mira engleskoj ili američkoj policiji.“³⁷ Ove odredbe su na svaki mogući način nastojali izbjeći A. Grossich i G. Host-Venturi koji su i dalje težili aneksiji Italiji te su tražili *spasioca* među talijanskim vojnim licima, među kojima će se ipak istaknuti Gabriele D'Annunzio.

4.1.2. Italija po završetku Prvog svjetskog rata

Talijanske pretenzije na riječki teritorij koji im nije obećan Londonskim ugovorom iz 1915. godine³⁸ nastale su kao posljedica velike unutardržavne neuređenosti nakon Prvog svjetskog rata. Uzimajući u obzir da je Italija u Prvi svjetski rat ušla kao siromašna agrarna zemlja s nedovoljno rudnih bogatstava, njezin izlazak iz rata samo je nagomilao probleme koje nije bila sposobna riješiti, iako iz njega izlazi na strani pobjednika, često nazivajući tu pobjedu *vittoria mutilata* (osakaćena pobjeda). „U takvoj zemlji, sa slabašnom parlamentarnom demokracijom, prevladavali su pobuđeni snovi o osvajanjima.“³⁹ Osim razočaranja ishodima Prvog svjetskog rata, uslijedili su neuspjesi u pokušajima osvajanja novih teritorija u Africi. Frustracije takvim ishodima potaknule su sve češće naglašavanje pitanja tzv. neoslobođenih zemalja (*terre irredente*), što je prema iredentistima podrazumijevalo oslobođenje Trentina, Trsta i Istre. Riječko pitanje otvorilo se kasnije s idejom o Mediteranu kao talijanskom *Mare nostrum* po uzoru na Rimsko Carstvo, a eskalirati će u D'Annunzijevom melodramatičnom uzviku s Guvernerove palače *O Fiume, o morte!* „Taj amalgam iredentizma, nacionalizma i imperijalizma, koji bismo mogli nazvati nacional-imperijalizmom, nosio je u sebi izrazitu anti slavensku notu jer su mu korijeni bili u kampanilističkom iredentizmu Istre i Trsta. Nacionalisti su, naime, kao glavnu prepreku na putu ekspanzije Italije smatrali

³⁶ I. ŽIC, 2006., 131.

³⁷ I. ŽIC, 2006., 131-132.

³⁸ Londonskim ugovorom Italija prelazi na stranu Antante

³⁹ G. MORAVČEK, 2006., 17.

Hrvate i Slovence. Zbog toga je talijanski nacionalizam posvećivao najveću pozornost jadranskom pitanju, tražeći da se uspostavi talijanska prevlast na Jadranu.⁴⁰ Takav stav Kraljevine Italije koja je svoje unutarnje probleme odlučila rješavati ekspanzionističkom politikom, našao je svoje saveznike u *Consiglio Nazionale Italiano di Fiume*, „iako niti jedna talijanska povijesna tvorevina zapravo nije vladala ovim teritorijem i Italija ni po kojoj osnovi nije domovina Riječanima/Fijumanima.“⁴¹

4.2. D'Annunzio u Rijeci (1919.-1921.)

4.2.1. Gabriele D'Annunzio (1863.-1938.)

Gabriele D'Annunzio rođen je 12. ožujka 1863. godine u Pescari u obitelji bogatije građanske klase. Vrlo brzo, već u šesnaestoj godini, objavljuje svoju prvu zbirku pjesama *Primo vere*, nakon čega su uslijedile mnogobrojne kolumne u raznim tiskovinama.⁴² Postalo je jasno da je pisanje njegov poziv, a njegov stil bio je kićen i lascivan, namijenjen i primjeren srednjoj građanskoj klasi koja se lako mogla prepoznati u njegovim likovima i situacijama. „Znao je kako privući i zadržati njihovu pažnju, kako ih zavesti i navesti da se zaljube u njega.“⁴³ Međutim, naišao je često na neodobravanje i kritike mnogih znalaca, poput Vladimira Nazora koji njegovu poeziju opisuje kao „krađu iz tuđih vrtova.“⁴⁴ Nazoru se u lošem mišljenju o D'Annunzijevoj poeziji pridružio i Filippo Tommaso Marinetti, glavni talijanski futurist koji nikako nije mogao prihvatiti D'Annunzijevu strast za prošlošću, kao ni njegov nostalgični, sentimentalni i romantični stil. Taj stil prepun jakih emocija proizlazio je iz njegove vlastite osobnosti sklone slobodnom životnom stilu koji je bio obilježen mnogobrojnim i kratkotrajnim ljubavnim avanturama, pa čak i brakom, koji su svi uglavnom služili financijskom uzdržavanju njegova rastrošna života.

Za vrijeme Prvog svjetskog rata on odlučuje svoj talent manipulacije riječima iz sfere pjesništva prenijeti na politiku. Njegova karizmatičnost i mogućnosti manipulacije masa učinili su ga vođom za kojim se ljudi povode i za čije ideale su spremni umrijeti. Naime, on je pokušao iskoristiti priliku dok je talijanska vlada bila neodlučna oko ulaska u rat da se nametne kao vođa svih nezadovoljnika tadašnjim političkim stanjem.

⁴⁰ G. MORAVČEK, 2006., 33., poziva se na autora D.ŠEPIĆ

⁴¹ T. PERINČIĆ, 2019., 9.

⁴² I. ŽIĆ, 2006., 132.

⁴³ T. PERINČIĆ, 2019., 64-65.

⁴⁴ T. PERINČIĆ, 2019., 68., poziva se na autora I. ŽIĆ, 2008.

„U svojim izjavama on se pokazuje kao ultimativni nacionalist, borac za prava talijanskog naroda, za objedinjavanje njegova životnog prostora i za Italiju koja će konačno od 'legalne države' postati 'stvarna država', a talijanska će nacija dosegnuti ideal super nacije jer to zaslužuje na osnovi svoje slavne prošlosti.“⁴⁵ Stoga se on dragovoljno uključuje u rat gdje dobiva i čin zapovjednika. Ovdje je on iskoristio svoje vještine govorništva koristeći romantičarske ideale viteštva bodreći i nagovarajući vojnike na razne (često besmislene) vojne podvige gdje su mnogi izginuli. Ipak, posebno ga privlače egzibicije avionima i brodovima te brzina i mogućnosti nove tehnologije,⁴⁶ što ga uz njegovo zagovaranje rata približava futurističkim idejama, zbog čega će naposljetku i zadobiti odobravanje glavnog futurističkog predstavnika Marinettija, bez obzira na prvotno neodobravanje njegovog literarnog stvaralaštva. Zbog uspješnosti nekih ratnih podviga dobiva i titulu *il Comandante* kojom će krenuti i na Rijeku.

D'Annunzijevo pohod na Rijeku bio je samo vrhunac općeg talijanskog nezadovoljstva i sanjarenja. Ovaj ideolog „obnove rimskog antičkog imperija ali na novim osnovama, ugledni pjesnik i ljubitelj vlasti, Gabriele D'Annunzio, nosilac najdesnijih tendencija u tadašnjoj talijanskoj politici,“⁴⁷ organizirao je vojno zauzeće grada započeto tzv. *Marcia da Ronchi* (Marš iz Ronchija). Kako je i prije navedeno, ovaj pohod nastao je u suradnji s *Consiglio Nazionale Italiano di Fiume*, posebice A. Grossichem i G. Host-Venturijem koji su u D'Annunziju našli *spasioca* grada. Tako je *Komandant* u crvenom sportskom *Fiatu 501* s približno dvjesto vojnika i trideset pet oficira – nezasićenih avanturista, krenuo u noći 12. rujna 1919. godine iz Ronchija prema Rijeci.⁴⁸ Tom broju su se putem pridružili i brojni dobrovoljci, kao i riječki pristaše. Interesantna je činjenica da je D'Annunzio u Rijeci uistinu dočekan kao osloboditelj, dok se savezničke postrojbe nisu uplitala u njegov dolazak, već samo povukle iz grada. Njegovim *svetim ulaskom (la santa entrata)* Rijeku je trebala očekivati sjajna budućnost, barem prema riječima samog *Komandanta*. Euforičnost koja je vladala u tom trenutku možda najbolje opisuje Viktor Car Emin u svojoj *Danuncijadi*: „Delirij. Zaglušna provala kolektivnog ludila. Pjesnikov auto sav je zasut cvijećem, a sam pjesnik obasut cjelovima onih što ga prvi okružiša i koji moraju ustupiti mjesto drugima jer svaki hoće da *Liberatoru* dođe bliže, da ga dodirne, poljubi u lice, u ruku. Uneke

⁴⁵ T. PERINČIĆ, 2019., 73-74.

⁴⁶ T. PERINČIĆ, 2019., 77.

⁴⁷ V. ANTIĆ et al., 1988., 288.

⁴⁸ G. MORAVČEK, 2006., 49.

učinilo se kao da su mu kola osvojena na juriš. Pet-šest gospođa i gospođica, što su se kao bjesomučne furije dogurale do auta, prebaciše se unutra, u naručje pjesnika koji duboko dirnut uzvraća i poljupce i sve dokaze neizmjerne ljubavi.“⁴⁹ Na Sušaku je vladao pak strah da legionari ne pređu i na njihovu stranu. D’Annunzio je ipak okupirao područja luke Baroš i Delte koje je smatrao sastavnim dijelovima Rijeke, iako se nikada formalno nije proširio na područje Sušaka. Međutim, Sušak se nalazio u veoma nezavidnoj poziciji okružen okupiranim teritorijem i neriješenim državnopravnim odnosima te čestim slučajevima prelaska legionara i njihovih pljački.

Nije pretjerano reći da je ovaj pohod za samoga D’Annunzija bio „isključivo veliki performans, krajnja ekspresija i materijalizacija njegova dekadentnog umjetničkog izričaja i najbolja promocija njegova velikoga ega, a ujedno i opća višemjesečna histerija jednoga grada,“⁵⁰ kako tvrdi Tea Perinčić koja u svojem stavu nije usamljena. Naime, i Lj. Toševa-Karpowicz iznosi sličan stav u svojoj knjizi *D’Annunzio u Rijeci – mitovi, politika i uloga masonerije* gdje predstavlja njegov pothvat kao neku vrstu povijesne drame koja se odvija na relaciji *mi* kao kolektivnog subjekta političkih saveznika te *naši neprijatelji* za sve političke oponente, uz postojanje neizostavne kategorije *naše devize, simboli i kultovi* koja obuhvaća sve biheviorističke simbole vezane za ideološko mišljenje i političke metafore koje se valja braniti, a čiji je cilj konkretizacija apstraktnih ideja u znakove jedne grupe.⁵¹ Takav politički stav sličan performativnom izvođenju bio je jasan već od njegovog prvog govora, a uslijedili su mnogi, s balkona Guvernerove palače kada je tražio od okupljenih da se zakunu na odanost talijanskoj Rijeci pod talijanskom zastavom, čime se postavio odnos simbolom odanosti. Rijeka je tako i službeno postala *cittá olocausta* – mučenički grad kojeg će opustošiti velike aspiracije pjesnika-vojnika.

4.2.2. Politička zbivanja

D’Annunzio se već krajem 1880-ih priključio politici imperijalističkog ekspanzionizma koju je temeljio na ideologiji velike slave i svemoći Italije. Oko ove ideologije D’Annunzio, uz mit o Italiji kao velikoj i moćnoj naciji, gradi i mit o samome sebi koji širi u brojnim političkim pamfletima, ali i u svojim literarnim ostvarenjima

⁴⁹ T. PERINČIĆ, 2019., 103., poziva se na autora V. CAR EMIN, 1946.

⁵⁰ T. PERINČIĆ, 2019., 8.

⁵¹ LJ.TOŠEVA-KARPOWICZ, 2007., 79.

govoreći kako će „svezati čvrsti snop (fascio) borbene energije svojih sunarodnjaka, a sve da bi se spasila ljepota i ideal iz prljavih valova vulgarnosti.“⁵² Stoga je, i prema mišljenju *Consiglio Nazionale Italiano* bilo potrebno Rijeku priključiti *majci domovini Italiji*, kako bi se izbjeglo pripojenje grada novoj *barbarskoj* jugoslavenskoj kraljevini. Međutim, proces aneksije nije tekao onako brzo i jednostavno kako je *Komandant* to zamislio. Nedugo nakon ulaska u Rijeku on piše Benitu Mussoliniju čudeći se kako se u Italiji nisu počele događati promjene i dizati revolucije protiv službene vlade, ali Mussolini je ipak znao da okolnosti nisu zrele za takve pothvate te će on pričekati do 1922. godine za svoj Marš na Rim. Službeni Rim s premjerom Francescom Saverijem Nittijem se pak suprotstavio D'Annunzijevom načinu rješavanja riječkog pitanja strahujući od reakcije saveznika. Nittijeva vlada je upravo u riječkom pitanju pokazala svu svoju nemoć koju je D'Annunzio uspio iskoristiti, kao i popustljivu politiku saveznika koji su riječko pitanje vidjeli kao talijanski unutrašnji problem.

Iako se riječko pitanje konstantno odgađalo jer velike sile nije zanimalo jedan nevažan gradić na jadranskoj obali, ono je ipak došlo na red te je na Mirovnoj konferenciji u Parizu 9. prosinca 1919. godine donesen memorandum prema kojemu se stvara tampon-država imenom Slobodna Država Rijeka pod nadzorom Lige naroda, kako bi se izbjegla ujedno i talijanska i jugoslavenska kontrola, što je od strane F. S. Nittija odmah prihvaćeno.⁵³ Tom odlukom je riječko pitanje skinuto s Mirovne konferencije u Parizu i smatrano riješenim. Međutim, u stvarnosti to nije bio slučaj. Nastavljeni su neposredni pregovori Kraljevine SHS i Italije, ali sve do potpisivanja Rapallskog ugovora 12. studenog 1920. godine situacija se samo zakomplicirala uslijed izmjena vlasti u obje zemlje.

D'Annunzio je, pak, sve više gubio na popularnosti te ga napuštaju i neki od najvjernijih sljedbenika aneksionista – Antonio Vio i Riccardo Gigante. To se događa uslijed opće društvene krize, posebice lošeg gospodarskog stanja, što je sve bilo daleko od početnih obećanja o blagostanju. Grad je postao utočište veterana, skitnica i avanturista koji su pristizali iz Italije. U gradu je „1920.-1921. bilo jedva tisuću zaposlenih, dok je uoči Prvog svjetskog rata u industrijskim pogonima, bankama i luci radilo oko 20 tisuća ljudi. Rijeka je pod D'Annunzijevom vladavinom nazadovala i skupo platila svoju *slobodu*. Grad je bio izoliran od svog prirodnog zaleđa, a Italija,

⁵² G. MORAVČEK, 2006., 30.

⁵³ G. MORAVČEK, 2006., 55-56.

suočena s privrednom krizom, nije mogla brinuti o gospodarstvu Rijeke.⁵⁴ K tome, „unutar koordinata antiutilitarizma kreće se i bizarna ekonomija okupirane Rijeke, gdje vlada prihode ne ostvaruje od poreza i nameta kao u svim civiliziranim državama, nego uskočnim krađama i darežljivim donacijama što anonimnih što poznatih simpatizera.“⁵⁵ Njegovi se sljedbenici, stoga, sada se sve više okreću autonomašima, na čelu s R. Zanellom.

Slijedom toga, kako bi ujedno izbjegao stvaranje Riječke države pod kontrolom Lige naroda, kako je odlučeno memorandumom, te možda (barem privremeno) pridobio odobravanje autonomaša, D'Annunzio 8. rujna 1920. godine proglašava zasebnu kvarnersku državu *Reggenza Italiana del Carnaro* (Talijanska regencija Kvarnera). „ – ja Gabriele D'Annunzio, prvi legionar Legije Ronchi, proglašavam Talijansku regenciju Kvarnera. I zavjetujem se nad ovom svetom zastavom mladosti, nad ovim znakovima herojske krvi i na moju dušu, da ću se produžiti boriti sa svim snagama i oružjem, sve dok ova zemlja Italije, ne bude zauvijek priznata Italiji...“⁵⁶ Dakle, Talijanska regencija Kvarnera trebala je biti „samostalna država sa svojim ustavom (*Carta del Carnaro*), znakovljem, himnom, organima izvršne i zakonodavne vlasti te vojskom,“⁵⁷ koja bi obuhvaćala luku Rijeka i njezino šire zaleđe s okolnim jadranskim otocima. No, bitno je za naglasiti da je ona trebala biti privremena tvorevina, dok se prvotni cilj aneksije Italiji ne ostvari. Riječku upravu, uz samog D'Annunzija koji je preuzeo vanjske poslove, činilo je još šest rektora, dok je spomenuti Ustav karakterizirala „čudna mješavina poetskog i pravnog i mjestimično je više riječ o manifestu nego o temeljnom zakonu države.“⁵⁸ Tim Ustavom određen je i ustroj samoga društva koje nije bilo podijeljeno u klase, nego korporacije, formirajući korporativizam umjesto parlamentarizma.⁵⁹ Korporacije u koje se stanovništvo dijelilo bilo je deset: industrijski i poljoprivredni radnici, pomorci, poslodavci, poljoprivredni i industrijski tehničari, namještenici i službenici privatnih agencija, učitelji i studenti, slobodne profesije, državni službenici, članovi zadruga te svi koji se bave „misterioznim snagama naroda,“⁶⁰ posebice pjesnici. Svaka od ovih korporacija imala je zadatak brinuti se o interesima svojih članova te je morala imati svoje znakove, rituale i kult. Takav način

⁵⁴ G. MORAVČEK, 2006., 69.

⁵⁵ C. SALARIS, 2011., 119.

⁵⁶ F. ČULINOVIĆ, 1953., 147.

⁵⁷ D. DUKOVSKI, 2010., 34.

⁵⁸ I. ŽIC, 2003., 300.

⁵⁹ I. ŽIC, 2003., 300.

⁶⁰ I. ŽIC, 2006., 137.

ustroja države najavio je nadolazeći fašizam, predstavljajući „plač tek rođenog nakaznog djeteta.“⁶¹ Iako se, u osnovi, ne može tvrditi da je D'Annunzio sam bio fašist, ipak je govorio kako će „svezati čvrsti snop (fascio) borbene energije“⁶² te je izvjesno da je okupacijom Rijeke i provođenjem svoje politike u ovom gradu postavio temelje nadolazećem fašizmu.

Sljedeći veliki povijesni korak, koji je ujedno označio kraj D'Annunzijeve vladavine, bio je potpisivanje Rapallskog ugovora 12. studenog 1920. godine između Kraljevina SHS i Italije. Temeljem ovog ugovora Italija i Kraljevina SHS priznale su nezavisnost Slobodne Države Rijeka i obvezale su se tu odluku poštovati. Državu Rijeka tako je sačinjavao *corpus separatum* i njegovo šire područje „omeđeno na sjeveru linijom koja je bila određena južno od Kastva, ostavljajući mjesta Srdoči i Hosti Kraljevini SHS, a Državi Rijeci cio kolni put, koji sjeverno od Kastva vodi prema Rupini. Na zapadu granica ide linijom koja od Matulja silazi na more kod Preluka, ostavljajući Italiji željezničku stanicu i mjesto Matulji.“⁶³

Ovakav razvoj događaja D'Annunziju nije odgovarao jer je bio protivan njegovim planovima. K tome, napustio ga je i njegov pristaša Benito Mussolini koji je otvoreno pozdravio Rapallski ugovor smatrajući da D'Annunzio više ne uživa podršku građana Rijeke te mu nije niti obećao nikakvu vojnu pomoć. Mussoliniju je, doduše, odgovarao D'Annunzijevo pad jer mu je on ujedno bio najveći politički takmac koji bi u slučaju uspjeha na području Rijeke mogao pretendirati na talijansku vlast.⁶⁴ Tadašnja talijanska vlada ga je, također, nastojala što prije istjerati iz grada. Međutim, D'Annunzio nije htio poštovati odredbe Rapallskog ugovora i odstupiti sa svoje pozicije. S obzirom na tenzije koje su se podizale, 21. prosinca 1920. godine u Rijeci je proglašeno ratno stanje. Time su započela nepotrebna ratna razaranja tijekom tzv. krvavog Božića od 24. do 29. prosinca 1920. godine sukobom talijanske regularne vojske i D'Annunzijeve paravojnih jedinica.⁶⁵ Sukob je napokon okončan dolaskom bojnog broda *Andrea Doria* u Riječki zaljev i bombardiranjem Guvernerove palače. Već slijedećeg dana potpisan je Opatijski pakt kojim je Riječka država priznala Rapallski ugovor. Na taj način okončana je D'Annunzijeva *riječka avantura*, a za njega je Rijeka postala *grad istrošene ljubavi* kojeg napušta 3. siječnja 1921. godine.

⁶¹ I. ŽIC, 2003., 301.

⁶² G. MORAVČEK, 2006., 30.

⁶³ G. MORAVČEK, 2006., 74.

⁶⁴ G. MORAVČEK, 2006., 66.

⁶⁵ I. ŽIC, 2006., 138.

4.3. Slobodna Država Rijeka (1921.-1924.)

Potpisivanjem Opatijskog pakta i D'Annunzijevim odlaskom iz Rijeke završeno je jedno vremenski kratko, ali sadržajno veoma burno razdoblje. Novu povijesnu etapu predstavljalo je provođenje odredbi Rapallskog ugovora i stvaranje Slobodne Države Rijeka koja je prema tom istom Ugovoru trebala biti neovisna od jugoslavenskih i talijanskih utjecaja, što je bilo teško izvedivo. Trebalo je što prije pristupiti uspostavi privremene vlade, dok se ne raspišu izbori za Ustavotvornu skupštinu tj. Konstituantu. Za predsjednika te privremene vlade, već 1. siječnja 1921. godine, izabran je Antonio Grossich, poznati zagovaratelj aneksije. Aneksionisti su, uoči izbora koji su se imali održati 24. travnja 1921. godine, smatrali da imaju veoma dobre izgleda za pobjedu. Međutim, na izbore su osim aneksionista koje je okupljao *Blocco Nazionale* s A. Grossichem na čelu, izašli i autonomaši koje je predvodio R. Zanella te se situacija nije odigrala kako su to aneksionisti zamišljali. Naime, na izborima, na kojima su sudjelovale i žene, pobjedu odnose autonomaši na čelu sa Zanellom koji dobivaju 57 mandata, dok aneksionisti odnose tek 19.⁶⁶ Takvi rezultati izbora proizašli su iz činjenice da je D'Annunzio izgubio mnogo sljedbenika koji su prešli u tabor autonomaša, a naposljetku takav ishod izbora s pobjedom Zanelle koji se vodio uzrečicom *Rijeka Riječanima!*, bio je i najviše u skladu s odredbama Rapallskog ugovora jer su autonomaši htjeli obnoviti riječki *corpus separatum*, odvojeno od suvereniteta Italije i Kraljevine SHS.

Aneksionisti se nisu mirili sa ovakvim ishodom izbora te su, uz pomoć riječkih i tršćanskih fašista, izveli prepad na Izorno povjerenstvo. U gradu ponovno nastaje kaos jer vlast preuzimaju talijanski izvanredni komesari. Na taj način fašisti su započeli s progonima svih koji su bili protiv aneksije. Situaciju je napokon riješila talijanska vlada poslavši u u Rijeku novog komesara Luigija Amantea koji saziva Konstituantu koja izabire novu vladu na čelu sa R. Zanellom. Podrška službene talijanske vlade ide Zanelli jer u to vrijeme dolazi do znatnog uzleta fašizma u Italiji, zbog čega je premijer I. Bonomi, socijalističkog nazora, nastojao na sve moguće načine oslabiti desnicu.⁶⁷ Međutim, odlaskom Bonomijeve vlade nestaje i oslonca za Zanellu od strane Italije. „Postavši predsjednik Zanella se našao pred nepremostivim teškoćama. Grad je bio pun ološa, privredni život je zamro, trgovina je gotovo nestala, luka je bila prazna. Svi

⁶⁶ G. MORAVČEK, 2006., 90.

⁶⁷ G. MORAVČEK, 2006., 92.

njegovi napori da sredi stanje ostali su bezuspješni.⁶⁸ U takvim uvjetima velike političke i ekonomske nestabilnosti, izbio je fašistički puč na Guvernerovu palaču 3. ožujka 1922. godine te su Zanella i autonomaši bili primorani napustiti Rijeku pred fašistima, moleći kod svjetskih sila pomoć oko provođenja odredbi Rapallskog ugovora, međutim odjeka nije bilo. Vlast u gradu tada preuzima *Comitato di Difesa Nazionale* (Odbor za narodnu obranu) što je omogućilo Italiji da uvodi svoje izvanredne komesare u Rijeku. Naposljetku, uz podršku Rima, Attilio Depolli useljava u Guvernerovu palaču 17. ožujka 1922. godine, a zadržava se do 18. rujna 1923. godine.

Nakon Marša na Rim kojeg Mussolini izvršava 1922. godine, riječko pitanje postaje važnom vanjskopolitičkom stavkom nove fašističke vlade, čime su ohrabrene iredentističke i fašističke struje u Rijeci. Stoga, sam Mussolini, Depollija kojeg je smatrao nepodobnim, mijenja svojim pristašom Gaetanom Giardino. Već s prvim aktima koje donosi novi *vojni guverner grada Rijeke*, kako se Giardino nazvao, postaje jasno da fašistička Italija nema namjeru slijediti odredbe Rapallskog ugovora, već svojata Rijeku kao sastavni dio Italije. Tim aktima Giardino nastoji umanjiti, što je više moguće, granice Rijeke i Italije pozivajući u službu talijanske državne službenike, uvodeći talijanske državne praznike, osiguravajući fašističkim elementima pravo zavičajnosti u gradu, koje se istovremeno oduzima Riječanima koji su napustili grad i sl.⁶⁹ Svim tim odredbama išlo se prema konačnom cilju anektiranja Rijeke Italiji, što se napokon i dogodilo potpisivanjem Rimskog ugovora 27. siječnja 1924. godine između Kraljevina Italije i SHS.

4.4. Rijeka od aneksije Italiji do početka Drugog svjetskog rata (1924.-1939.)

Rimskim ugovorom formalno prestaje postojati Riječka država, iako se zapravo samo nastavilo stanje koje se postepeno preko raznih izvanrednih komesara uvodilo, a gasi se i poseban državnopravni status Rijeke. Sporazum koji su potpisale Kraljevine SHS i Italija sada je konačno razjasnio granice ove dvije zemlje na širem riječkom području, koje su još od završetka Prvog svjetskog rata bile nejasne. „Beogradska vlada priznala je punu i cjelokupnu suverenost Kraljevine Italije nad gradom i lukom Rijeka, a za uzvrat je talijanska vlada priznala punu i cjelokupnu suverenost Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca nad pristaništem Baroš i Deltom. Cesta Kastav-Rijeka pripala je

⁶⁸ I. ŽIC, 2006., 139.

⁶⁹ F. ČULINOVIĆ, 1953., 228.

jugoslavenskoj državi, kojoj je pripao i dio teritorija bivše Riječke države sjeverno od Tometića, Brguda, Drenove, kao i naselje Pehlin, te čitav tok Rječine. Mjesta Tometići, Brgud i Drenova pripali su Italiji.⁷⁰ Rijeka je tako bila žrtvovana za poboljšanje jugoslavensko-talijanskih odnosa te očuvanje unutrašnje stabilnosti Kraljevine SHS. S druge je, pak, strane Italija postigla svoj cilj – aneksiju Rijeke koja će ostati u sastavu Italije do konca Drugog svjetskog rata 1945. godine. U sastavu Italije, Rijeka kao luka, više nije bila ekonomski konkurent Trstu, dok se održavala preko nekih poduzeća koja su još opstala, poput Rafinerije nafte, brodogradilišta i Tvornice torpeda.⁷¹ Dakle, ono što je obilježilo fašističku vladavinu na ovom prostoru je propadanje gospodarstva. Naime, pred Drugi svjetski rat Rijeka je ostvarivala samo 23% prometa od onog što je dosegla pred Prvi svjetski rat,⁷² a centralne vlasti u Rimu nisu činile ništa za poboljšanje tog stanja ostavljajući tako zapuštena skladišta i gradsku infrastrukturu. Na taj način, nekada dobro razvijeni industrijski i trgovački grad postaje nevažni provincijski talijanski gradić. Na političkom planu, aneksijom je grad izgubio sav svoj značaj koji je imao prije kao pokretač nacionalnih osjećaja u Italiji. Sada je Rijeka postala zaboravljena i nevažna luka koja je gospodarski samo nastavila trend propadanja, započet još s dolaskom D'Annunzija. 22. veljače 1924. godine osnovana je *Provincia del Carnaro* (Kvarnerska provincija) sa sjedištem u Rijeci, a obuhvaćala je i liburnijski dio Istre, dio Kastavštine i susjedno područje Slovenije te se sastojala od tri kotara: Rijeka, Volosko-Opatija i Ilirska Bistrica.⁷³ Ta su područja tako uključena u administrativno-pravni sistem Italije čije se ustrojstvo prenijelo i na ove prostore te Rijeka postaje i središte prefektura pod nazivom *Prefettura di Fiume* (Prefektura Rijeka).

Iako je u Rijeci fašistička organizacija osnovana relativno kasno, u odnosu na Istru i Slovensko primorje, ipak je ostvarila svoje čvrsto uporište. Okosnica fašističke organizacije bila je Riječka dobrovoljačka legija pod vodstvom G. Host-Venturija, a već 1926. godine zabranjene su sve druge stranke osim fašističke, da bi od 1930-ih članstvo u stranci postalo obavezno za sve zaposlene, čime se uveo totalitarni režim.⁷⁴ Također, osnivaju se i fašističke organizacije mladih, poput *Balilla*, *Avanguardia*, *Giovani fascisti*, *Sindacati fascisti* i dr. Naravno, simpatizeri fašističke stranke zauzeli su vodeće

⁷⁰ G. MORAVČEK, 2006., 95.

⁷¹ I. ŽIC, 2006., 152.

⁷² I. ŽIC, 2006., 152.

⁷³ D. DUKOVSKI, 2010., 42-43.

⁷⁴ I. ŽIC, 2006., 152.

funkcije u gradu, od kojih su najznačajniji trag dekadencije grada ostavili Giovanni Host-Venturi i Riccardo Gigante, obavljajući najvažnije funkcije u pokrajini – one konzula zapovjednika legije fašističke milicije te gradonačelnika Rijeke.

5. Umjetnička zbivanja Rijeke u međuratnom razdoblju (1919.-1939.)

5.1. *Specifičnost riječkog područja*

Govoreći o likovnosti međuratne Rijeke ne može se zanemariti njezina teritorijalna i etnička posebnost. Sam njezin teritorij koji predstavlja sjecište različitih kultura, poput riječke, fijumanske, hrvatske, jugoslavenske, slovenske, talijanske, mađarske, austrijske, romske itd., odredio je njezinu etničku raznolikost. Takvo stanje u kojem Rijeka predstavlja svojevrsni kulturni *melting pot*, nesumnjivo stvara antiesencijalističko poimanje identiteta. Naime, kada je riječ o fijumanstvu (ako tu riječ smijemo upotrijebiti kao sinonim za riječki identitet), govorimo o stanju duha koje je „odraz složenih i vrlo kompleksnih etničkih, društvenih, psiholoških i političkih odnosa koji su u dugom povijesnom trajanju utjecali na mjesne građanske običaje i tradicije, na mehanizme ponašanja i kolektivnog djelovanja.“⁷⁵

Činjenica je da međuratnu Rijeku možemo okarakterizirati kao periferiju u odnosu na veće državne, kulturne i etničke cjeline, pa stoga i njezini umjetnici često ostaju zatvoreni i gotovo nepoznati u širim umjetničkim krugovima. K tome, često pod izvanjskim utjecajem, prisvajaju pojave glavnih umjetničkih tokova središta, ali ne bezrezervno. Naime, upravo periferije često postaju produktivni prostori dijaloga u kulturi te stvaraju „neobične, 'iščašene' pojave,“⁷⁶ ali ipak originalne, koje se uspijevaju istaknuti svojom posebnosti i eksperimentalnosti što proizlazi iz veće slobode bez jake kontrole centra. Stoga se fijumanstvo (u svim kulturnim aspektima, pa tako i u umjetnosti) može opisati sintagmom teoretičara kulture Homija K. Bhabhe *treći prostor*, kako to i navodi Nikola Petković u svojem tekstu *Svijet, Rijeka/ Fiume, un mondo*.⁷⁷ Upravo *treći prostor* je mjesto dvosmislenosti koje odolijeva svrstavanju u fiksne granice kakve zahtijevaju nacionalni i nacionalistički koncepti. To je pronalaženje trećeg puta izvan koncepta binarnih opozicija gdje pripadnost nečemu, automatski isključuje pripadnost nečemu drugom. Suprotno tome, *treći prostor* se ne želi

⁷⁵ N. PETKOVIĆ, 2006., 10., poziva se na neobjavljeni tekst autora I. LUKEŽIĆ

⁷⁶ D. GLAVIČIĆ, 2006., 53.

⁷⁷ N. PETKOVIĆ, 2006., 11.

jasno definirati, već slobodno putuje i tu i tamo, stalno radeći na intersubjektivnom zbližavanju razlika. Zaključno, izrastajući u takvom okruženju na periferiji utjecajnijih kulturnih središta, marginalni likovni izričaji, kakav je i onaj međuratni riječki, imaju potencijal postati jedan novi, eksperimentalni i originalni likovni svijet.

5.2. Umjetnički utjecaji prijelaza iz 19. u 20. st.

Rijeka je već od druge polovice 19. st. bila odvojena od svog prirodnog zemljopisnog zaleđa, što je utjecalo na sve aspekte života stanovnika, pa tako i onaj umjetnički, a odrazilo se u školovanju likovnih umjetnika u većim centrima, pod čijim su utjecajem potom i stvarali. Posebice, razdoblje između 1840. i 1860. godine vrijeme je pojave nadarenih slikara i kipara, poput Francesca Colomba, Alberta Angelovicha, Pietra Simonettija, Rose Leard te Francesca Pauera koji se služe stilom neoklasicizma, romantizma te bečkog bidermajera. Oni su činili neformalnu *riječku školu* koja je ulijevala nadu za bogatim gradskim likovnim izričajem, a bili su i poticani gradskim stipendijama za studij u Veneciji, koja je bila tadašnje središte obrazovanja i umjetničkih zbivanja. Međutim, Rijeku je zadesila ta nesreća da su ovi perspektivni umjetnici ili umrli mladi ili su pak djelovali većinu svog života izvan Rijeke. Potonje je proizašlo iz situacije u kojoj je grad mogao davati umjetničke potpore i stipendije, ali ne i podnositi stalan teret domaćih umjetnika brinući se o njihovim narudžbama kojima bi se mogli uzdržavati.⁷⁸ K tome, grad je, sa svojih petnaestak tisuća stanovnika, bio premalen da bi umjetnici mogli živjeti od narudžbi građanstva, a bez mecena i pokrovitelja te velikih javnih narudžbi. „Riječanima je bilo jednostavnije, kada je zatrebalo, naprosto obratiti se kojemu od već slavni ili pomodnih umjetnika u inozemstvu, negoli ustrajati na odgajanju domaćih mladih umjetnika. Bilo je zanimljivije – i statusno uglednije – pronalaziti slike na razvijenijem, uvoznom tržištu u Beču, Trstu i Veneciji...”⁷⁹ Stoga se tek krajem stoljeća formiraju važniji umjetnici, većinom slikari – Giovanni Fumi, Francesco Pavačić te Giuseppe Moretti-Zajc. Oni su se istaknuli svojom kreativnošću, uglavnom u portretima i pejzažima. Ipak je možda najznačajnije ime Moretti-Zajca koji djeluje i početkom 20. st., pred Prvi svjetski rat kada se pod geslom *In arte libertas* okupljaju prvi domaći slikari uz priređivanje i prvih

⁷⁸ E. DUBROVIĆ, 1996., 59.

⁷⁹ E. DUBROVIĆ, 1996., 60.

izložbi. On je, naime, predstavljao prvu vezu između umjetnika 19. i 20. st., tj. slikara akademskog te modernog i avangardnog stila.⁸⁰

Krajem 19., a posebice početkom 20. st. počinje jačati druga struja utjecaja. Priljevom novih stanovnika, Mađarska je htjela učvrstiti svoju kulturu u ovom gradu. Umjetnici takva porijekla, kao što su Ladislao de Gauss, Romolo Venucci te Bruno Angheben odlaze studirati na Likovnu akademiju u Budimpeštu, ali ne samo zbog svog mađarskog porijekla, već i zbog kvalitete samog studija. Naime, 1920-ih sama Budimpešta, kao i spomenuta Akademija bile su „centar plodne razmjene kulturnih tijekova i umjetničkih utjecaja u smjeru Zapad - Istok, iz Francuske prema Rusiji, ali i u smjeru središnja Europa - Jug: Njemačka (Berlin, München) - Italija (Rim, Milano, Venecija),“⁸¹ što je rezultiralo miješanjem suvremenih avangardnih utjecaja francuskog kubizma, talijanskog futurizma, njemačkog ekspresionizma, te ruskog suprematizma i konstruktivizma. „Od samog pojavljivanja niza avangardnih umjetnika u zapadnoj Europi ne bi prošlo mnogo vremena, a već bi se njihove izložbe održavale u Budimpešti, nerijetko uz prisutnost autora, uz predavanja, diskusije u umjetničkim i intelektualnim klubovima ili pak uz napise i reprodukcije (...) u internacionalnim časopisima 'Ma' (Danas) ili 'Tett' (Akcija).“⁸² Na taj način su mladi umjetnici oblikovali svoje umjetničke vidike koji će se odraziti u njihovom daljnjem likovnom stvaralaštvu.

Ratne i prve poratne godine nisu bile naročito plodonosne te nikako nisu pogodovale umjetničkoj produkciji, pa stoga u razdoblju *interregnuma* – D'Annunzijeve okupacije i Slobodne Države Rijeka do aneksije Italiji – nemamo gotovo nikakvih istaknutijih umjetničkih pothvata što se najviše može zahvaliti bezvlašću, nasilju te stalnim nesigurnostima i prevratima kojima je to razdoblje obilježeno. Sva kulturna događanja uključujući D'Annunzijeve domoljubne parade u slavu Italije te futurističke avangardne predstave koje su bile zastupljene među legionarima, a ne toliko među lokalnim stanovništvom, bile su uglavnom političko-ideološkog, ali ne i umjetničkog karaktera.⁸³ Opisani uvjeti nisu stvorili pogodno tlo za umjetničko stvaralaštvo, pa iako se 1920. godine, u D'Annunzijevo doba, osniva *Circolo artistico fiumano*, ne donosi velikih rezultata. Aneksijom Italiji situacija se ipak

⁸⁰ E. DUBROVIĆ, 1996., 63.

⁸¹ D. GLAVOČIĆ, 1996., 15.

⁸² D. GLAVOČIĆ, 1996., 15.

⁸³ D. GLAVOČIĆ, 2016., 30.

mijenja. Iako i za to razdoblje vrijedi činjenica da politički život diktira onaj kulturni, ipak se primjećuje određeni poticaj i podupiranje umjetničke i izlagačke djelatnosti.

Zbog veoma turbulentnog povijesnog razdoblja kraja 19. i početka 20. st. kada Rijeka prvo pripada Austro-Ugarskoj, a nakon kratke D'Annunzijeve vlasti i Riječke države, Italiji, bila je pretežno i pod utjecajima tih velikih europskih centara. S druge strane, treba naglasiti činjenicu da je zbog takve fizičke odvojenosti od slavenske (hrvatske) teritorijalne cjeline, bila odvojena i od one likovne i kulture. Naime, riječki umjetnici nisu se poistovjećivali, niti su imali potrebe prelaziti granicu pa ih niti umjetnička događanja Zagreba nisu zanimala, zbog čega ih u potpunosti zaobilazi, primjerice, češki kubizam koji je tamošnjim umjetnicima koji su studirali u Pragu, bio itekako poznat.⁸⁴

Naposlijetku, smatram bitnim naglasiti kako mnoge riječke, odnosno fijumanske autore međuratnog razdoblja, tako definiramo premda nisu svi rođeni, niti su živjeli cijelo međuratno razdoblje u Rijeci. „Ipak ih uključujemo u ovu specifičnu kategoriju jer su se uklopili u gradsko ozračje, prihvatili politiku i običaje, a izlažući gotovo svake godine na skupnim sindikalnim izložbama kao članovi riječkog sindikata, danas su dio posebno promatrane grupe.“⁸⁵ Tako, počevši još od godina prije Prvog svjetskog rata te s D'Annunzijem, dolaze brojni Talijani kao što su Umberto Gnata i Ugo Terzoli, a nakon aneksije Italiji i tijekom 1930-ih tzv. *regnicoli*, odnosno stanovnici južnih krajeva Italije koji su imali veliku potporu gradonačelnika Riccarda Gigantea. Među njima se mogu istaknuti: Clemente Tafuri, Vincenzo Colucci, Urbano Bottasso te Edoardo Trevese.

5.3. D'Annunzio u Rijeci (1919.-1921.)

5.3.1. Društvena zbivanja

Kako je već prije navedeno, D'Annunzio se rado koristio idejama i mitovima želeći na taj način *podići moral* svojim sljedbenicima. Gradeći mit oko Italije inspirirao se Nietzscheovom filozofskom teorijom o nadčovjeku u kojem je, naravno, prepoznao sebe kao velikog spasioca i vođu talijanskog naroda. D'Annunzijevo herojstvo je uzdizano do te razine da je u to vrijeme postao jedna od najutjecajnijih osoba Italije

⁸⁴ D. GLAVOČIĆ, 2016., 58.

⁸⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 24.

preko raznih časopisa, u njegovim vlastitim književnim djelima,⁸⁶ kao i nizom promidžbeno-herojskih akcija. Stoga ne čudi da su njegovi prvi i najvjerniji sljedbenici iz vojnih krugova bili ardimi koji su se nakon Prvog svjetskog rata osjećali odbačeno od vlastite države za koju su riskirali život jer su vrijednosti za kojima su se vodili – snaga, hrabrost, prkošenje smrti – u miru postale nepoželjne.⁸⁷ Često su se nalazili na marginama društva još uvijek noseći svoje vojne uniforme, odavali se alkoholu i ostali zarobljeni u ratnom vremenu, kada su se osjećali korisno. Takve ljude nije trebalo puno poticati na vojni podvig kakav je bio D'Annunzijevo pohod na Rijeku.

Dolazak D'Annunzija u Rijeku popratile su svakojake nove slobode i prepuštanje zabavi i užicima, glorificiranje hedonizma i strasti koje on propagira u svom literarnom radu, ali i u svakodnevnom životu grada, gdje je već i prije njegova dolaska zavladao svojevrsni anarhizam, koji se sada pretvara u neprekidna slavlja ispunjena osjećajem zajedničkog emocionalnog sudjelovanja.⁸⁸ D'Annunzio vodi populistički pristup oslobođenja stega morala i crkve što je posebice marginaliziranim slojevima društva ponudilo lažni dojam pripadništva. Na taj način prikrivali su se nedostaci vođenja politike i gospodarstva o kojima je D'Annunzio znao vrlo malo ili ništa. Međutim, bez obzira na nedostatak znanja i sposobnosti u politici, ipak je bio dobar demagog te ne čudi da ga je velik broj ljudi nastojao i imitirati na sve moguće načine, kroz govor i ponašanje, kako bi i u sebi ostvarili barem mali dio one neobjašnjive karizmatičnosti koju je imao *Comandante*.

Upravo Rijeka je, stoga, bila plodno tlo za dolazak ljudi raznih profila, željnih pustolovina i zabave u poratnom razdoblju. Rijeka na taj način postaje centar najrazličitijih političkih pobornika koji se kreću od nacionalista, monarhista, republikanaca, anarhista do komunista.⁸⁹ Takva raznovrsnost usko je povezana i uz novi životni stil koji je nastao kao posljedica dugog i iscrpljujućeg rata, a uključivao je: „individualizam protiv discipline, gusarstvo kao sistem preživljavanja, originalnost u odijevanju i kreiranju vojnih odora, (...) ali i korištenje droga, seksualna sloboda, homoseksualnost, stvari koje skandaliziraju tisak i političare.“⁹⁰ Taj nekonformizam postao je glavna odrednica riječkog života koja se mogla vidjeti na svakom koraku, a

⁸⁶ U svojim djelima kroz svoje heroje prenosi propagandu Italije kao velike i moćne sile

⁸⁷ T. PERINČIĆ, 2019., 95.

⁸⁸ T. PERINČIĆ, 2019., 107.

⁸⁹ C. SALARIS, 2011., 138-139.

⁹⁰ C. SALARIS, 2011., 138.

bila je obilježena izjavom koju su još arditi koristili u ratu, *Me ne frego!* (Baš me briga!).

Između ostalog došlo je do novih i velikih seksualnih sloboda, nerijetko pretvorenih u razvrate koji su vodili i veneričnim bolestima tako da je broj oboljelih stalno rastao. Interesantna je činjenica da su jednake slobode uživali i homoseksualci i biseksualci koji to nisu imali potrebu tajiti. Uz omogućene seksualne slobode, na brojnim zabavama došlo je i do konzumacije droga, posebice kokaina koji je koristio i sam D'Annunzio. Slobode su se ostvarivale na svim mogućim poljima i u svim oblicima što je vidljivo i u glavnom dokumentu Talijanske regencije Kvarnera – *Carta del Carnaro*. Naime, u njemu su iznesena prava i obaveze, iako nikada provedene u praksu, koje odskaču od svog vremena te donose „opće pravo na školovanje i obrazovanje, fizički odgoj, pravo na nagradu za rad čiji je minimalni iznos dovoljan za kvalitetan život, pravo na socijalnu i zdravstvenu zaštitu, pravo na privatno vlasništvo koje je zakonito stečeno, nepovredivost doma i nadoknadu u slučaju pogrešnog suđenja ili zlouporabe vlasti.“⁹¹

Za vrijeme D'Annunzijeva boravka u Rijeci, grad postaje sjedište velikog broja talijanskih vojnika, ardita, delegacija talijanskih gradova, buntovničke mladeži te žena koje su htjele ostvariti svoju emancipaciju. Razne delegacije koje su dolazile D'Annunziju u posjetu, osim riječi podrške, donosile su i opskrbu odjećom, hranom i ostalim potrepštinama za stanovnike jer se grad nalazio pod blokadom službene talijanske vlade koja je prestala isporučivati pomoć.⁹² Također, u Rijeku dolazi velik broj talijanskih vojnika, naročito ardita, koji su stigli s D'Annunzijem poneseni idejom nove avanture i osvajanja. Vidjevši da se Rijeka pretvara u središte velikih sloboda stiže i velik broj buntovnika i revolucionarnih mladih ljudi često bez jasno definiranih ili pak kontradiktornih ciljeva i političkih opredjeljenja, oslanjajući se na vodstvo *Komandanta*. Sve to se spaja pod jedinstveni pojam *fiumanesimo* koji možda najbolje opisuju riječi Leona Kochnitzkyja, zaduženog za međunarodne odnose u D'Annunzijevoj administraciji: „Potpuno sam fįjumaniziran, kako kažu. Već živim grubi život legionara: trudim se da im sličim koliko je više moguće. Poslovi i dani se izmjenjuju, ostatak svijeta čini nam se kao nešto sivo i slabo izvjesno kao da će nestati u zraku. Udišem svjetlost koju zrači Gabriele D'Annunzio i od tog svjetla živim: zapravo više nisam ništa osim nekog instrumenta bez vlastite volje, neka sprava koja ne osjeća i ne vidi u

⁹¹ T. PERINČIĆ, 2019., 165., poziva se na autora W. KLINGER, 2003.

⁹² T. PERINČIĆ, 2019., 117.

rukama čudesnog umjetnika. (...) Točna i precizna vizija stvari je u njemu koji najviše iznenađuje; D'Annunzio nadvisuje mišlju, djelom i onim što je stvorio. (...) Zapovjednik Rijeke, najveći pjesnik našeg doba je istovremeno ratnik i državnik.⁹³ U Rijeku pristižu i žene koje ovaj grad vide kao mjesto vlastite emancipacije. Te su žene često bile već aktivno angažirane u Prvom svjetskom ratu te su sada htjele nastaviti tu svoju djelatnost u okviru političkog i javnog djelovanja, često i nacionalizma.⁹⁴ Takve su bile primjerice: Lisetta Andrioli, koja je, između ostalog, učila siromašnu djecu talijanski jezik što je bilo izuzetno važno u širenju talijanskog identiteta te Margherita Incisa Camerama, koja je bila jedina legionarka toga vremena. Svi ti došljaci koji su stizali u Rijeku, bili su pogodni za stvaranje etničke strukture grada kako bi se prikazalo da je grad uistinu *talijanski*. Međutim, uz život koji je pretvoren u neprekidno slavlje, rastrošnost samog D'Annunzija i veliku nezaposlenost cijela situacija prerasta u pravi gospodarski problem koji se nije uspio riješiti te Rijeka nakon D'Annunzijeve odlaska uistinu postaje *cittá olocausta*.

5.3.2. *Futurička avantura*

Uz razne grupacije ljudi koje su stigle za D'Annunzijem u Rijeku, bili su tu i mnogobrojni futuristi. „Opčinjeni budućnošću, strojno-tehnološkim invencijama, brzinom, bukom, razvojem zrakoplova, automobilizma, željni intenzivnijeg i bržeg životnog tempa, futuristi su upravo u političkom i životnom kaosu riječke države koju je, prvi put u svijetu, predvodio jedan umjetnik pjesnik, naišli idealan prostor za promicanje svojih liberalnih futurističkih ideja o ratu kao tzv. higijeni društva, revolucionarnom obračunu s *pasatističkim* nasljeđem preživjele akademske umjetnosti i zastarjelog društva.“⁹⁵ Kako je i ranije bilo napomenuto D'Annunzijevo dolazak bio je gotovo poput performativnog umjetničkog čina, te tako shvaćen, kao dolazak umjetnika na vlast, dobiva podršku tri člana berlinskih dadaista „smatrajući D'Annunzijevo osvajanje Rijeke veličanstvenom akcijom kojom Svjetski atlas dadaista DADAKO priznaje Rijeku kao talijanski grad.“⁹⁶ Međutim, kasnije su zažalili shvativši D'Annunzijevo podržavanje desničarskih i fašističkih ideja, dok su oni bili ljevičari.

⁹³ T. PERINČIĆ, 2019., 121.

⁹⁴ T. PERINČIĆ, 2019., 123.

⁹⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 49.

⁹⁶ D. GLAVOČIĆ, 2016., 50.

Aljoša Pužar⁹⁷ to razdoblje 1919. godine označava kao prvo od tri navrata u kojima se futurizam ostvaruje u Rijeci, a predstavlja čisti uvezeni talijanski proizvod koji odgovara razdoblju *drugog futurizma* u Italiji. U takvom ozračju upravo je karizmatička osobnost D'Annunzija privlačila futuriste pretvarajući grad u središte tzv. *revolucionarnog turizma*.⁹⁸ No, oni ne dolaze zbog umjetničkih, već političkih pobuda. Neki od značajnijih ličnosti koje pristižu za D'Annunzijem su: Léon Kochnitzky – danski glazbenik i filozof zadužen za međunarodne odnose, Henry Furst – američki predstavnik tiska, Ludovico Toeplitz – koji postaje ministar vanjskih poslova, Mario Carli – pisac i ekstremni ardit, te Giovanni Comisso i Guido Keller – pokretači časopisa *Yoga*, među kojima je potonji bio i najbizarniji među svima (aviopilot, naturist, vegetarijanac i nepredvidljivi čudak).⁹⁹ Za futuriste Rijeka postaje utjelovljenje pravog futurističkog grada koji je „obilježen političkim i kulturnim dinamizmom – prvi pravi eksperiment novog poretka.“¹⁰⁰

Prvi u Rijeku ipak dolazi, odmah nakon Marša iz Ronchija, glavni predstavnik futurista Filippo Tommaso Marinetti. Iako u početku D'Annunzijeve kritičar u pogledu njegovog literarnog stvaralaštva, Marinetti sada hvali njegov pothvat smatrajući ga pravim „futurističkim čovjekom.“¹⁰¹ Kao i većina futurista i Marinetti ne djeluje umjetnički, već politički na području Rijeke, u vrijeme kada u Italiji vlada nacionalna euforija te kada i sam stvara svoju futurističku stranku koja se svojim programom nije bitno razlikovala od fašističkih ideja. Stoga on drži svoje agitatorske govore u *Teatru Fenice*, kavani *Budäi* te hotelu *Lloyd*. Povratkom u Italiju objavljuje tekst za *Giornale d'Italia* pišući: „Proveo sam u Rijeci dvadesetak divnih dana u atmosferi uzvišenog i herojskog patriotizma. Moji prvi govori trupama i svima onima koji su ih pratili, na trgovima i po različitim menzama grenadira i ardita, bijahu primljeni s vatrenim oduševljenjem.“¹⁰²

Nakon Marinettijevog odlaska iz Rijeke, pristiže i drugo futuričko ime – pjesnik Mario Carli, jedan od potpisnika *Manifesta futurističke znanosti*. On odmah osniva *Fascio futurista fiumano*, a njegovo djelovanje se može okarakterizirati i kao političko i kao umjetničko. Osim *Fascia*, on okuplja *Teatro futurista sintetico* kojeg čine družina

⁹⁷ A. PUŽAR, 1995.

⁹⁸ Termim koji uvodi C. Salaris

⁹⁹ D. GLAVOČIĆ, 2012., 73.

¹⁰⁰ A. PUŽAR, 1995., 3.

¹⁰¹ A. PUŽAR, 1995., 3.

¹⁰² E. DUBROVIĆ, 1996., 33.

legionara-ardita te organizira futurističke večeri tzv. *sistesi teatrali* u *Teatro Verdi* i *Teatro Fenice*. Njegovo kazalište nije bilo blagonaklono prihvaćeno od strane publike, o čemu obavještava *La Vedetta d'Italia* svojim člankom koji progovara o protivljenju publike takvim neobuzdanim predstavama koje su osudili i publika i gradska uprava.¹⁰³ Carliju se u Rijeci pridružuje i Cesare Cerati s kojim osniva tjedni časopis *La Testa di Ferro* (*Željezna glava*) kojeg financira i sam D'Annunzio. Oni su se, kroz časopis, zalagali za oslobođenje svih potlačenih u bilo kojem smislu, imajući velika očekivanja od zauzeća Rijeke za koje su mislili da će se preslikati na Italiju, ali i na svijet u smislu prisutnosti sveopćih sloboda.¹⁰⁴ To dokazuje i podnaslov koji kaže da je to *slobodan glas riječkih legionara*, dok se iznad naslova nalazio crni otisak bojnog vozila uz natpis *Me ne frego!*, poznati arditiski uzvik. Značenje časopisa je bilo veliko što dokazuje i činjenica da ga povjesničari futurizma smatraju najvažnijim izrazom futurističke ideologije. „Riječki futuristi djeluju i na ulicama, katkada dočekivani s porugom. Prema sjećanju G. Comissa, futuristi su imali običaj penjati se na kavanske stolove i uzdignutim slikama slaviti Italiju i D'Annunzija.“¹⁰⁵ Prema tome se može zaključiti da je tijekom 1919. godine tj. u Pužarovom prvom razdoblju futurizma u Rijeci značajna povezanost arditizma, ranog fašizma i futurizma.

Kao najznačajniji, i gotovo obavezni, futuristički element ističe se *Manifest riječkih futurista*, odnosno *Manifesto degli artisti futuristi qui convenuti per illuminare l'imbecillità dei podragrosi passatisti che sbavano in questa città* (*Manifest umjetnika futurista pridošlih da prosvijetle slaboumnost kostobolnih pasatista koji sline u ovom gradu*). Iako nije datiran pa postoje i različita gledišta na njegovu dataciju – D. Glavan ga smješta u 1914., a A. Pužar i D. Glavočić u 1919. godinu – sklonija sam složiti se s Pužarom i Glavočić kao logičnijim rješenjem s obzirom da upravo u to vrijeme dolazi do priliva talijanskih futurista i njihovih utjecaja na ovaj teritorij, što se samo pojačalo prisustvom Marinettija za čijeg je boravka ili njegovim neposrednim odlaskom, prema Patriziji Celestini Hansen, *Manifest* i nastao. Sukladno tome, ovaj *Manifest* čini polaznu i uporišnu točku riječkog futurizma te je najznačajniji plod riječke futurističke djelatnosti. Tiskan je na sedam stranica u riječkom tiskarskom zavodu *Minerva*, dok se danas čuva u rimskom *Archivio Museo Storico di Fiume*. Iako konvencionalne naslovne stranice, *Manifest* je svu svoju nekonvencionalnost izrazio svojim sadržajem –

¹⁰³ D. GLAVOČIĆ, 2012., 74.

¹⁰⁴ T. PERINČIĆ, 2019., 149.

¹⁰⁵ A. PUŽAR, 1995., 4.

izostankom interpunkcija te zaokruženim rečenicama čime jasno dolazi do izražaja futuristički stil i retorika.¹⁰⁶ Stoga, on predstavlja ogledni primjer sadržaja ranog futurizma obilježenog odbacivanjem tradicionalnih vrijednosti – „palež knjižnica, uništenje melodije i wagnerijanskih simfonija te njihovo zamjenjivanje šumovima, oslobođenje riječi (paroliberismo),“¹⁰⁷ kao i pozivanje na umjetničku revoluciju uz odbacivanje lažne umjetničke uzvišenosti, smatrajući kao zakone futurističkog svijeta užitak, zabavu, galamu, smijeh i vječni karneval. Nadalje, kao jedan od ključnih zahtjeva apostrofiraju „kremiranje svih riječkih pisaca“¹⁰⁸ ne dajući dodatna pojašnjenja, već samo popis *osuđenika*, odnosno onih s drugačijim umjetničkim pristupom, među kojima je bio i Bruno Neri (pravim imenom Francesco Drenig) kojeg osuđuju zbog njegova *pasatizma*, a koji će nakon odlaska futurista postati pokretačka figura riječke avangardne scene. Taj zahtjev za *kremiranjem* se proširio i na Gradsku knjižnicu (*Biblioteca civica*), Književni klub (*Circolo letterario*) te knjižnicu *Manzoni*. Stoga se može zaključiti da je *Manifest* sadržajno vezan uz tadašnju gradsku kulturnu i književnu zbilju, što bi moglo upućivati da njegovi autori nisu izravni Marinettijevi sljedbenici, već domaći *mladi* protivnici ustajale riječke kulturne scene, iako za to nema konkretnih dokaza.¹⁰⁹

Pužar kao drugo razdoblje futurizma u Rijeci uzima 1920. godinu u sklopu pokreta *Yoga* u kojem futurizam predstavlja ključnu i provodnu ideju. Tom pokretu središte je upravo tjednik *Yoga* koji se bavio kulturnim, političkim i umjetničkim pitanjima, a kojeg pokreću Guido Keller i Giovanni Comisso. Pojavom umjerenijih i kompromisnih umjetničkih izričaja, kao odraz njihova nezadovoljstva stišavanjem futurističke energije na kraju D'Annunzijevog boravka u gradu, pokreće se ovaj tjednik. Temeljne ideje pokreta počivale su na futurističkim načelima borbe protiv građanskog života, uz zagovaranje dinamizma i revolucije kojima će se ostvariti napredak društva. K tome, iako se javno zagovarao individualizam i neovisnost umjetnika, u pravilu sljedbenici pokreta podržavaju stavove „italske rasne emanacije“¹¹⁰ koju nastoje nametnuti. „Teorijski ciljevi pokreta, iskazivani na stranicama časopisa, čiji je prvi broj objavljen 13. studenog 1920., bili su ovi: (1) razvoj i veličanje individualnosti, (2) razvoj i veličanje osjećaja rase, te (3) uzdizanje rase same. Praktični su pak zadaci *Yoge*

¹⁰⁶ E. DUBROVIĆ, 2015., 121.

¹⁰⁷ C. SALARIS, 2011., 22.

¹⁰⁸ E. DUBROVIĆ, 2015., 121.

¹⁰⁹ A. PUŽAR, 1995., 4.

¹¹⁰ A. PUŽAR, 1995., 5.

definirani dvjema točkama: A) djelatnošću časopisa trebalo je razviti kritiku svih *italskih* stranaka i tendencija, te B) oživotvoriti prvi i drugi teorijski cilj organiziranjem pučkih akademija u talijanskim gradovima, narodnih kuća i sl.“¹¹¹ Ako *Manifest riječkih futurista* predstavlja prvi i temeljni odraz futurizma, njegov vrhunac je svakako pojava *Yoge* koja je stvorila čvrsti savez futurističko-arditskih te talijanskih nacionalističkih ideja.

Posljednja etapa pojave futurizma u Rijeci, prema Pužaru, odnosi se na vrijeme 1930-ih, nakon nastupa određene vremenske stanke koja je uslijedila nakon D'Annunzijeve odlaska, a uključivala je razdoblje Slobodne Države Rijeka i prve godine talijanske vlasti.¹¹² U tom međurazdoblju Rijeka je bila obilježena bitno drugačijim kulturnim inicijativama, što i ne čudi s obzirom na uspostavljenje kratkotrajne Zanelline autonomaške vlasti i povratka multikulturalnom karakteru grada kao mjesta prožimanja i miješanja različitih kulturnih utjecaja. Tada se događa preokret „u kojem istaknuti intelektualni krugovi u gradu i oko njega, pa i pridošli pojedinci (primjerice Arturo Marpicati) Rijeci s pravom pridaju ulogu specifična medijatora na razmeđu civilizacijskih krugova. Vrijeme je to aktivna prevodilaštva, te komparatističkih časopisa zavidne razine“¹¹³ kakvi su bili Drenigovi časopisi, poput *La Fiumanella*, *Delte* i *Termina*. Prema Pužaru, dolaskom Mussolinijevog režima, futurizam dobiva još jedan svoj uzlet, ovog puta potaknut jasnim fašističkim idejama, što znači stvaranje oslabljene i akademizirane verzije futurizma,¹¹⁴ za razliku od one za vrijeme D'Annunzija. Međutim, ovu tvrdnju smatram tek djelomično točnom. Naime, dok uvijek postoji umjetnika koji se priklanjaju režimu i stvaranju prema svojim ideološkim nahođenjima (ili prisilno), u Rijeci se upravo u ovom vremenskom periodu pojavljuje umjetnička skupina – *riječka avangardna grupa*,¹¹⁵ koja djeluje pod utjecajem futurizma (i drugih avangardnih -izama), ali se nipošto ne može reći da je priklonjena fašističkom režimu, već ideološki neopterećena.

Govoriti o futurizmu u Rijeci neraskidivo je od priče o D'Annunziju kada grad postaje epicentar futurističke aktivnosti tj. pravi *futuristički grad* ili *Città di vita* (Grad života) sa svim mogućim slobodama koje su gradu dale gotovo karnevalski karakter.

¹¹¹ A. PUŽAR, 1995., 5.

¹¹² A. PUŽAR, 1995., 6.

¹¹³ A. PUŽAR, 1995., 6.

¹¹⁴ A. PUŽAR, 1995., 6-7.

¹¹⁵ Naziv kojim se autorica, a ujedno i jedna od članica iste umjetničke skupine, Anita Antoniazzi koristi u svojoj knjizi *Arte e artisti figurative a Fiume dal 1900 al 1945.*, Taj termin potom upotrebljava i D. Glavočić u svojim djelima.

Međutim, futurizam, uz ostale avangardne tokove, svoj likovni oblik postiže upravo u vrijeme *riječke avangardne grupe*, o čemu će više biti riječ u daljnjem tekstu.

5.4. *Rijeka od odlaska D'Annunzija do početka Drugog svjetskog rata (1921.-1939.)*

5.4.1. *Društvena zbivanja*

Razdoblje nakon odlaska D'Annunzija koje se kronološki može podijeliti u dva dijela – Riječku državu i aneksiju Italiji, na društveno-kulturnom planu može se objediniti. Naime, iako je Riječka država bila formalno samostalna, ona je u praksi bila neprestano *bombardirana* raznim pokušajima, tada već fašističke Italije, da manipulira situacijom koliko god je to bilo moguće. Upravo dolaskom fašista na vlast u Italiji, riječki fašisti i iredentisti će dobiti dodatni poticaj, da bi se naposljetku trend talijanizacije samo nastavio i pojačao konačnom aneksijom 1924. godine.

Kategorija koja je ključna za proučavanje kulturnog i društvenog djelovanja u međuraću je politika, odnosno ideologija koju politika širi. Naime, pokušavajući prodrti u sve kategorije društvenog života, provodila se ideja o danu ispunjenom društveno korisnim aktivnostima, tj. organizacije u posebne udruge *dopolavoro*. Na taj način se provodio nadzor nad građanima, tj. njihovim slobodnim vremenom. Tako je primjerice pod upravom *Organizzazione Nazionale Dopoloavoro* djelovala sindikalna likovna udruga *Sindacato Artistico* koja slijedi „volju Vođe i zakone Režima.“¹¹⁶ Nadalje, već 1920-ih, u Italiji se želi stvoriti dojam kolektivnog političkog i socijalnog života koji se zasniva na sindikatima kao osnovnim jedinicama udruženja svakojakih djelatnosti, koje se potom združuju u korporacije.¹¹⁷ Naravno, između ostalih postojala je i korporacija koja se odnosila na umjetnike – *Corporazione degli professionisti e delle arti*. Članstvo u sindikatima donosilo je umjetnicima određene povlastice, npr. „redovito, bar jednom u godini, izlaganje radova, mogućnost nagrade ili otkupa s izložaba, državne narudžbe itd.“¹¹⁸ S druge strane, na taj je način fašistički sustav istovremeno lako disciplinirao i kontrolirao umjetničku produkciju. Ispočetka članstvo u sindikatima nije bilo jasno određeno, međutim sve se ubrzo regulira preko raznih propisa, uključujući i rad fašističkih umjetničkih sindikata, radi lakše kontrole izlagača i javnih manifestacija. Kontrola se provodila i preko državnih delegata u svim izložbenim komisijama (odabir,

¹¹⁶ D. GLAVOČIĆ, 2016., 239., poziva se na novine LA VEDETTA D'ITALIA, 1928.

¹¹⁷ Korporacije uvodi još D'Annunzio za vrijeme svoje kratke vladavine u Rijeci

¹¹⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 15.

prihvatanje, otkup i nagrada) te na svim razinama organizacije izložbi.¹¹⁹ Naravno, postojao je posebni sindikat za područje Rijeke – Sindikat stručnjaka i umjetnika Kvarnerske provincije. Na taj način fašistička je politika jačala svoje korijenje u društvenom i kulturnom životu grada, ali i cijele Italije.

U gradu je postojala i literarna djelatnost, a zanimljivost je da upravo u ovom razdoblju u Rijeci djeluju tri književnika slovenskog porijekla: Osvaldo Ramous, Antonio Widmar i, možda najznačajniji među njima, Francesco Drenig. Oni se uglavnom bave prevodilačkim radom, bez neke konkretne i snažno razvijene svijesti o vlastitoj nacionalnosti, iako se služe isključivo talijanskim jezikom.¹²⁰ Upravo je F. Drenig zaslužan za povezivanje i bolje razumijevanje slavenske i talijanske kulture koje su se miješale na tako malom području, prevodeći mlade hrvatske pjesnike, poput Vladimira Nazora, Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže, na talijanski jezik. Istovremeno bio je i poticatelj te promotor modernih riječkih slikara, okupljajući ih u knjižari Ruth Hromatke na Korzu, čijem su krugu pripadali: Ladislao De Gauss, Romolo Venucci, Miranda Raicich, Maria Arnold, Anita Antoniazzi...¹²¹ Drenig je upravo bitan jer je kao ljubitelj moderne umjetnosti prepoznao važnost ovih mladih autora te svojim djelovanjem nastojao formirati likovnu publiku i konzumente nove i moderne umjetnosti. Svoju privrženost riječkim umjetnicima odražava i u tekstu koji piše za riječki dnevnik *La Vedetta d'Italia* pod nazivom *Stare i nove tendencije u djelima riječkih umjetnika* „u kojem kaže da se među mladim riječkim umjetnicima pojavljuju nove, moderne tendencije do tada nepoznate, iako žive i rade daleko od inovatorskih središta, u okolini koja baš i nije poticajna za umjetnički rad,“¹²² što i ne čudi s obzirom da su Riječani/Fijumani „uvijek bili jedini i jedinstveni preteče novih ideja.“¹²³ Također ga možemo povezati s tri riječka glasila: *La Fiumanella*, *Delta* i *Termini*, koja je ili pokrenuo ili je bio jedan od glavnih urednika. *La Fiumanella* je svojim podnaslovom *mjesečnik za književnost i umjetnosti (rivista mensile di lettere e d'arti)* označila svoju misiju, a to je uz predstavljanje talijanske i strane književnosti, predstavljanje i riječkog umjetničkog i književnog kruga. Ne zaboravljajući na taj svoj cilj, u *La Fiumanelli* se mogu naći tekstovi Janka Polića Kamova i Miroslava Krleže. „Unatoč velikim ambicijama, časopis je umjetničkim koncepcijama natražnjački više

¹¹⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 16.

¹²⁰ E. DUBROVIĆ, 2015., 102.

¹²¹ I. ŽIC, 2006., 154.

¹²² D. GLAVOČIĆ, 2010., 34.

¹²³ J. LOZZI-BARKOVIĆ, 2007., 59.

nego što bi se moglo očekivati. I vanjski izgled, zastarjelo secesijsko oblikovanje i ilustracije, upućuje na konvencionalnost i predratni ukus.¹²⁴ Međutim, iako ovaj časopis ne prednjači umjetničkim koncepcijama i ukusom, on ipak predstavlja sponu dvije kulture koja je tada strašno nedostajala. *Delta* će, nakon gašenja *La Fiumanelle*, nastaviti propagirati iste ciljeve, dok su teme u mjesečniku za kulturu *Termini* varirale, pa se uz prijevode V. Nazora, M. Krleže i dr., moglo naći i tema posvećenih talijanskom iredentizmu vezanom za Rijeku. Glavno glasilo u Rijeci, ipak je bila *La Vedetta d'Italia*.

Osim bavljenja književnošću i prevodilaštvom, kulturni život Rijeke se oslanjao i na bavljenje zavičajnim i povijesnim temama u kojima je prednjačilo Društvo za riječke studije koje je izdavalo časopis *Fiume*, čiju su redakciju sačinjavali Arturo Chiopris, Attilio Depoli, Guido Depoli, Silvino Gigante, Belario Lengyel i Luigi Maria Torcoletti, koji su uz Edoarda Susmela i Riccarda Gigantea koji je do 1939. godine bio i voditelj Gradskog muzej, činili društvenu elitu grada. Kako je već spomenuto, Rijeka je pod talijanskom vlasti sve više gospodarski i politički propadala, a ulaže se jedino u podizanja ponekih režimskih zdanja, poput Votivnog hrama na Kozali, nove Osnovne škole *Nicolo Tommaseo* te Riječkog nebodera kako bi se proslavila desetgodišnjica priključenja Rijeke Italiji. Naime, „Rijeka je ujedno bila od Rima najudaljeniji ‘talijanski’ grad, čak raspolovljen državnom granicom, u neprestanu izravnom dodiru s ‘opasnošću’ s Istoka. Stoga je u to područje Mussolini rado ulagao, a odana mu riječka gradska vlast rado primala kako bi dokazala svoju italianitá, tj. privrženost ‘Majci Domovini’ (*Madre Patria*).“¹²⁵ Votivni hram projektirao je Bruno Angheben na način da ga obilježavaju minimalizam u dekoraciji, pročišćene linije te šiljasta forma koja se na zdanju višestruko ponavlja. Crkva sv. Romualda i Svih Svetih se, tako, podiže u čast desete godišnjice aneksije, 1934. godine. Riječki neboder, se pak gradi između 1939. i 1942. godine prema projektu Umberta Nordija. Interesantno je da on nastaje kao talijanski odgovor na Sušački neboder tj. Hrvatski kulturni dom, tako da se unutar grada može primijetiti natjecanje dva režima koji supostoje na ovom malom teritoriju.

Kulturna djelatnost u gradu odnosila se i na kazališta *Giuseppe Verdi* (danas *Ivan pl. Zajc*) te *Fenice* koja su predstavljala centar društvenog života. *Teatro Fenice*, iako kazalište, služilo je i svrhu kina, a veliki prostor ispod glavne dvorane – *Sala bianca*, koristio se u višestruke svrhe, kao: mala scena, plesna dvorana, izložbeni

¹²⁴ E. DUBROVIĆ, 2015., 102.

¹²⁵ D. GLAVOČIĆ, 2010., 122.

prostor ili pak mjesto nedjeljnog okupljanja.¹²⁶ Grad je brojao i šest kinematografa, Gradsku knjižnicu i Gradski muzej koji je bio smješten u *Villi Margheriti* (današnji Državni arhiv).

Bez obzira na nedostatak prave potpore koju kulturni život zahtjeva „bolji riječki umjetnici, kao i oni privrženi režimu, pronalaze svoje mjesto i u tim vremenima bilo kao sposobni i nadareni likovni umjetnici ili kao djelatni aktivisti – pripadnici čvrste fašističke organizacije umjetničkih sindikata, čime im je bio omogućen rad, izlaganje, otkup djela i stručni opstanak.“¹²⁷

5.4.2. Likovna scena (slikarstvo, skulptura, grafika, fotografija)

Prilikom određivanja umjetničkih tokova Rijeke u razdoblju nakon odlaska D'Annunzija pa do početka Drugog svjetskog rata možemo uočiti supostojanje dvije stilski suprotstavljene skupine umjetnika.¹²⁸ Naime, nakon kratke futurističke epizode koju je donio D'Annunzio, život u gradu se polako smiruje što je i omogućilo supostojanje ova dva različita pristupa. Te dvije skupine samo se neformalno mogu tako označiti jer službeno nisu unutar sebe bile povezane zajedničkim programom, ali su se autori međusobno poznavali i često izlagali zajedno.

Prvu grupu čine umjetnici starije generacije, koji djeluju već krajem 19. i u prvim godinama 20. st., dakle prije početka Prvog svjetskog rata, a svoj rad nastavljaju i u međuraću. Riječ je o umjetnicima školovanim u germanskim centrima, poput Graza, Beča ili Münchena, ili pak o amaterima i autodidaktima koji su obrazovani tek kratkim tečajevima.¹²⁹ O kojem god da je slučaju riječ radi se o autorima građanskih, konzervativnih shvaćanja koji su htjeli zadržati *status quo* u umjetnosti, tj. tradicionalistima. Njihov začetak se vidi već s početkom djelovanja umjetnika kao što su Francesco Pavačić i Giuseppe Moretti-Zajc, te kasnije Carla i Marcella Ostrogovicha, Lucia Susmela, Federice Blande, Marija de Hajnala, Umberta Gnate, Carmina Butcovicha Visintinija, Oscara Knollseisena, Uga Terzolja, Johna Learda. Slikarski izričaj ove skupine je klasičan, tradicionalan te odgovara akademizmu. „U nekih autora to slikarstvo naginje romantičarskom, impresionističkom izrazu ili je realistično,

¹²⁶ I. ŽIC, 2006., 156.

¹²⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 20.

¹²⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 20.

¹²⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 55.

neinventivno, a tek katkad vodi nadolazećoj secesiji.“¹³⁰ Takav umjetnički pristup, s temama poput portreta (obiteljskih ili istaknutih političara), veduta, marina ili pejzaža, izvedenim skladnim kompozicijama te dobrom tehničkom izvedbom, upravo odgovara prosječnom građanskom ukusu stanovnika Rijeke.

Drugu skupinu čini mlađa generacija umjetnika, koja se svojom inovativnošću, originalnošću i kvalitetom istakla s obzirom na prethodno opisane tradicionaliste. Ključni umjetnici ove skupine su upravo u najturbulentnijem i kaotičnom razdoblju 1920-ih bili na školovanju u Budimpešti i drugim srednjoeuropskim centrima, te ostaju nezahvaćeni tim političkim događanjima. Njihov povratak slijedi, pak, krajem dvadesetih godina, nakon konačnog razrješenja riječke političke situacije. Tada se u Rijeku prvi vraćaju Romolo Venucci i Ladislao de Gauss koji će prodrmati cjelokupnu riječku likovnu scenu. S obzirom na pripadnost Rijeke Austro-Ugarskoj prije Prvog svjetskog rata, kao i njihovo školovanje u Budimpešti postoje i određeni mađarski utjecaji na ova dva autora, posebice utjecaj budimpeštanske grupe *Osmorice* te časopisa *Ma* i *Tett*.¹³¹ Kako je i prije navedeno, studij u Budimpešti je predstavljao sjecište umjetničkih utjecaja Zapada i Istoka, što je omogućilo ovim umjetnicima pristup saznanjima koja bi im bila strana da su ostali u Rijeci. Osim Venuccija i de Gausa, najistaknutiji članovi ove male skupine činili su i Bruno Angheben te Tassilo de Gyujto, također školovani u Budimpešti, Maria Arnold školovana u Firenci, Miranda Raicich u Münchenu, Anita Antoniazio Bocchina i Odino Saftich u Veneciji te osebujni Sigfid Pfau školovan u Beču i Stockholmu.¹³² Maria Arnold i Miranda Raicich priključile su se ovoj skupini privučene novim modernističkim stilom, iako su već i prije umjetnički djelovale. Upravo njih dvije, uz Venuccija i de Gausa čine *veliku avangardnu četvorku*, koja u početku koristi jednostavniji likovni izraz, da bi krajem tridesetih godina podjednako napredovali i jasnije se pojedinačno profilirali.¹³³

Karizmatička osoba oko koje se ova skupina umjetnika, spontano prozvana *riječkom avangardnom grupom*, okuplja je Francesco Drenig. Njihovo okupljalište je bilo u riječkoj knjižari Adolfa i Ruth Hromatke „uz najnoviju stručnu literaturu, razgovor o modernoj umjetnosti i novinske natpise (...) ti su autori bili upućeni i na zajedničko izlaganje, dijeleći i u umjetničkom opredjeljenju slične stavove i iskaze.“¹³⁴

¹³⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016., 55.

¹³¹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 57.

¹³² D. GLAVOČIĆ, 2016., 56.

¹³³ D. GLAVOČIĆ, 2010., 70-72.

¹³⁴ D. GLAVOČIĆ, 2010., 26.

Njihov je umjetnički stil bio modernistički obilježen „snažnim, ekspresivnim bojama i kubiziranomu stilskom izrazu, uz natruhe nekih drugih, indirektno usvojenih strujanja srednjoeuropskog podrijetla (iz Njemačke, Rusije, preko Češke ili Pariza, npr.).“¹³⁵ „Bili su željni novih ideja i novog izraza koji ih je sve zanimao, a koji se može podvesti (pozivajući se na V. Malekovića) pod lokalnu inačicu odjeka kubokonstruktivističkih (i futurističkih) težnji zemljopisno najbližeg područja utjecaja: sjevernotalijanske futurističke umjetnosti Venezije-Giulije i Frijulija.“¹³⁶ Utjecaji na ovaj likovni krug stižu upravo iz navedenih talijanskih područja od autora tzv. *drugog futurizma* poput Umberta Boccionija, Giacoma Balle, Fortunata Depera, Enrica Prampolinija, Luigija Russola te nekih tršćanskih autora. Taj novi i neuobičajeni pristup, izazvao je brojne kritike i prosvjede kako likovnih kritičara, tako i publike, a potporu im među rijetkima daje upravo Drenig koji je preko svojih časopisa nastojao približiti njihov rad riječkoj publici, ali i likovnim kritičarima koji su bili više skloni umjetnicima-tradicionalistima. Također, interesi riječkih autora su bili raznovrsni te su osim slikarstva uključivali i grafički dizajn, dekoraterski rad, fotografiju, umjetnički obrt, scenografiju i sl. *Riječka avangardna grupa* nije ostvarila dulje trajanje na likovnoj sceni. Ono se može odrediti u periodu od samog kraja dvadesetih godina (1929.) do sredine tridesetih (1935.). Naime, već se tada počinje osjećati blizina Drugog svjetskog rata koji zaustavlja kreativni rad.

Iako se prethodna podjela najviše odnosi na slikarstvo, može se primijeniti i na skulpturu. Međutim, treba i reći da je u riječkom međuratnom razdoblju upravo slikarstvo bila dominantna grana umjetnosti, dok su skulptura i grafika bile u drugom planu, a fotografija tek u svojim začetcima. Skulpturom su se uglavnom bavili slikari kojima je kiparenje bilo tek usputno, kao što je primjer s Venuccijem i de Gaussonom. No, bilo je onih umjetnika kojima je dominantni umjetnički izričaj bila upravo skulptura. Njih možemo prvenstveno pronaći u redovima poklonika fašističkog režima. To im je i omogućilo velike narudžbe, ali, kako je to obično i slučaj, takvi realistično deskriptivni i politikom opterećeni radovi nisu postigli znatnije umjetničke rezultate, za razliku od onih politički nemotiviranih. Takav je slučaj kod Uga Terzolja i Edoarda Trevesea kojima kvaliteta opusa varira upravo s obzirom na to. Naravno, bez obzira na režimska ograničenja, nadgrobna plastika je ostala aktualni izvor narudžbi, čemu je svjedok Gradsko groblje Kozala, na kojem se mogu naći brojni primjeri rada međuratnih autora

¹³⁵ D. GLAVOČIĆ, 2010., 26.

¹³⁶ D. GLAVOČIĆ, 2003.

kao što su Mauzolej Berti, autora Bruna Anghebena ili pak nadgrobna skulptura obitelji Kucich, autora Uga Terzolja.

U međuratnoj Rijeci je i bavljenje grafikom, kako umjetničkom tako i primijenjenom, bilo tek usputno većinom zbog problema posjedovanja tehnološke opreme.¹³⁷ Stoga, ponovno imamo slučaj, kao i u kiparstvu, da se njome usputno bave neki riječki slikari. Jedini na riječkoj likovnoj sceni koji se aktivnije bavio grafikom bio je Cornelio Zustovich koji je najčešće izrađivao bakropise i bakroreze s motivima Rijeke i okolice.¹³⁸ Upravo zbog toga nije bilo niti mnogo izložbi grafike, već su se one izlagale s crtežima u sklopu sekcija *bianco-nero*. Važno je reći da je možda popularnije, ili barem unosnije, bilo bavljenje primijenjenom grafikom, iako je ono bilo u svojim začetcima. Među važnijima u toj domeni bio je Ugo Terzoli sa svojim naslovnicama Prve i Druge međunarodne riječke umjetničke izložbe, izvedenim zakašnjelim secesijskim pristupom. No, kada je riječ o izradi grafičkih rješenja reklama ili plakata, najznačajniji autori u Rijeci su ipak bili Bruno Angheben i Ladislao de Gauss.

Naposljetku, treba izdvojiti i nekoliko riječi o fotografiji. Uslijed velikog gospodarskog rasta koji je postignut u 19. st., obogaćene građanske obitelji htjele su imati vlastite portrete kao stvar prestiža, što je omogućilo fotografskim studijima da se razviju. K tome, dolaskom D'Annunzija pojavljuju se prvi oblici reportažne fotografije, što se očitovalo u praćenju i dokumentiranju njegovih pojavljivanja, govora i pothvata. Na taj način stvarala se posebna aura *Vode* koja će postati još popularnija za vrijeme Drugog svjetskog rata i jačanja fašizma i nacizma.¹³⁹ Međutim, obje spomenute kategorije fotografije nisu umjetničke, već samo dokumentarne. Pojava umjetničke fotografije počela je s razvojem amaterske fotografije još na samom početku 20. st., koja se osim portretima, bavila pretežno prirodom i pejzažima. Posebnost pristupa tih fotografa bila je u činjenici da im motiv nije služio u dekorativne svrhe, već su ga fotografskim postupkom proučavali. Naročito su im bili zanimljivi motivi Rijeke i njene okolice, Učke, Snježnika, Risnjaka, mora i barki.¹⁴⁰ Takvim su se pristupom vodili *Club Alpino Fiumano* (Riječki alpinistički klub) te *Club di scienze naturali Fiume* (Prirodoznanstveni klub Rijeka).

Velika prekretnica u umjetničkoj fotografiji događa se 1930-ih kada se fotografima-amaterima priključuju umjetnici poput L. de Gausa i Anite Antoniazza, te

¹³⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 66.

¹³⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 67.

¹³⁹ E. DUBROVIĆ, 1996., 39-40.

¹⁴⁰ A. ANTONIAZZO-BOCCHINA, 1995., 181.

njeni poticatelji poput Francesca Dreniga. Time bavljenje fotografijom prestaje biti isključivo područje zanatlija ili amatera, već i likovnih umjetnika. Upravo uključivanjem ovih, već u slikarstvu poznatih, modernista u fotografsku sferu došlo je do prodiranja novih ideja i praćenja novih tokova. Stoga, se već sredinom tridesetih godina velik dio riječkih avangardista bavio i novim modernim fotografskim medijem, odlučivši svoje radove i izložiti.¹⁴¹ Tako i u polju fotografije, kao i slikarstva imamo borbu *starih* i *mladih*, koja je postala očita na Trećoj fotografskoj izložbi Dopolavora (*Mostra fotografica del Dopolavoro Provinciale*) 1933. godine. Tada se uz intimističke sadržaje, verističke izraze i mrtve prirode pojavljuju i novi načini kadriranja, istraživanje estetskog oblikovanja te posebni efekti dvostrukih ekspozicija.¹⁴² Posljednji izraz likovnosti pred Drugi svjetski rat ipak je označila jedna izložba, i to Prva međugradska izložba umjetničke fotografije u sušačkoj Pučkoj školi održana 1940. godine kada izlažu fotografi Rijeke i Sušaka „u znak približavanja dviju nacionalnih kulturnih sredina podijeljenog grada.“¹⁴³ Naime, ova dva grada su zbog različite etničke strukture te pripadnosti različitim državama imali i različite likovne izraze. Međutim, to ih ipak nije spriječilo u ovom pokušaju približavanja dvije kulturne cjeline kroz uvažavanje obje narodnosti i jezika. Na toj izložbi bili su izloženi vrlo kvalitetni radovi osamdesetak fotografa sa Sušaka te Kvarnerske provincije za koju izlažu Ladislao de Gauss, Anita Antoniazzo, Francesco Drenig, Amedeo Pata i Mario Valich.¹⁴⁴ Sudjelovalo je mnogo fotografa modernista, čiji su radovi temeljeni ponekad i na neprepoznatljivim motivima, ali uglavnom na eksperimentu i krupnim planovima kakvi su primjerice *Vijci* Giovannija Balbija (**slika 1**).

Kada je riječ o fotografiji trebalo bi izdvojiti nekoliko riječi o Francescu Drenigu i Aniti Antoniazzo koji su se svojom inovativnošću istaknuli upravo u ovom području. Iako Drenig nije bio umjetnik *per se*, ipak je pratio suvremene umjetničke tokove i vodio malu avangardnu riječku skupinu, te se i sam okušao u mediju fotografije. Isprva on radi, kako ih E. Dubrović naziva, „slikarske fotografije“¹⁴⁵ već zastarjelom impresionističkom manirom s naglašenim magličastim atmosferama lučkih motiva, kao što su *Jutarnja magla*, 1933. (**slika 2**) ili *Prva večernja svijetla*, 1933. (**slika 3**). Međutim, ubrzo se priključuje *mladima* i njihovom umjetničkom pristupu, već

¹⁴¹ A. ANTONIAZZO-BOCCHINA, 1995., 181-183.

¹⁴² A. ANTONIAZZO-BOCCHINA, 1995., 181.

¹⁴³ D. GLAVOČIĆ, 2010., 120.

¹⁴⁴ D. GLAVOČIĆ, 2010., 120., poziva se na novine LA VEDETTA D'ITALIA, 1940.

¹⁴⁵ E. DUBROVIĆ, 1996., 85.

na spomenutoj izložbi 1933. godine. Od tada pristup mu je moderan te snima „naturalističke i ‘sirove’ prizore, konopce na brodu, dizalice i posve trivijalne i ‘neumjetničke’ scene.“¹⁴⁶ Primjerice, na fotografiji *Konopci*, 1934. (**slika 4**) on oštro reže kadar iz kojeg naprosto ispadaju dijelovi broda, brodskih instrumenata i konopa, bez velike posvećenosti kompozicijskom skladu, kao ni formalnoj raspoređenosti motiva. Dakle, vidljivo je njegovo udaljavanje od traženja slikarskog u mediju fotografije, već se budi zanimanje za dokumentarnim aspektom koji i jest originalna bit ovog medija. Osim Dreniga, u ovom mediju se istaknula i Anita Antoniazzo, koja je u svom umjetničkom stvaralaštvu najveći uspjeh postigla upravo u fotografiji. Nakon završetka studija u Veneciji, vraća se u Rijeku 1933. godine i priključuje se avangardnoj skupini oko Dreniga. No, za razliku od njega, koji se ne upušta u eksperimentalne aspekte fotografije, Antoniazzo se upravo time bavi. Moguće je da je veliki oslonac i utjecaj na nju postigao opatijski fotograf Anton Gnezda s njegovim „neuobičajenim kadrovima, detaljima, krupnim planovima, dvostrukim ekspozicijama.“¹⁴⁷ Njezina se fotografija definira kao avangardna, eksperimentalna i futuristička. To ne čudi s obzirom na činjenicu da je upravo futurizam taj koji je nastojao otvoriti nove mogućnosti u umjetnosti, naročito novim tehnologijama i inovacijama. Korištenjem svakodnevnih, banalnih motiva, poput stubišta, gitare, vala, šetnice i sl. i njihovim stavljanjem u dvostruke ekspozicije ona stvara jedan novi likovni izraz. Takav je primjerice njezin *Ušpon*, 1939. (**slika 5**) gdje uz dominantni prizor stepenica Kapucinske crkve na Žabici, vidimo preklapanje s prizorom šetnice uz te iste stube, kojom se ljudi kreću, stvarajući na taj način dojam dinamičnosti i kretnje stepenicama koje su zapravo puste. Uz to, njezina *Dvostruka ekspozicija s gitarom*, 1939. (**slika 6**) predstavlja odvajanje objekta od njegovog konteksta stvarajući tako apstraktni suodnos gitare i prozora kroz koji dopire svjetlost, što odaje dojam kolažnosti nepovezanih elemenata.

¹⁴⁶ E. DUBROVIĆ, 1996., 86.

¹⁴⁷ E. DUBROVIĆ, 1996., 102.

5.4.3. Istaknuti umjetnici

5.4.3.1. Giuseppe (Josip) Moretti-Zajc (1882.-1933.)

Giuseppe Moretti-Zajc rođen je 1882. godine u gradu Bakru, kao najstarije od četvero djece oca Antonija Morettija iz Cormonsa i majke Antonije Zaitz iz Bakra.¹⁴⁸ Kako je već rano pokazao afinitet prema slikanju, školuje se uz Carla Ostrogovicha u *Scuola serale-domenicale* u Rijeci, koju upisuje 1893. godine.¹⁴⁹ U tome ga podržava i riječki slikar Giovanni Fumi, u čijem ateljeu nakon školovanja šegrtuje. Nakon Fumijeve smrti, Moretti upisuje Akademiju u Veneciji 1902. na kojoj ostaje dvije godine. S obzirom na tamošnje učitelje, kao što su Luigi Nono koji slika melankolične pejzaže ili pak, dekoratere i pejzažiste Antonija Dal Zotta i Augusta Sezannea te vedutiste Angela Alessandrija i Manfreda Manfredija,¹⁵⁰ razumno je zaključiti da je školovanje imalo utjecaja na njegovo daljnje stvaralaštvo. Nakon njegovih venecijanskih godina, koje je osim na studiju proveo i u društvu Riječana koji su tamo boravili, poput braće Polić, odlazi u Trst gdje radi na dekoraciji dvorca *Miramare*. Potom se vraća i djeluje u Rijeci.

Moretti je, valja ponoviti, bio prva veza između umjetnika 19. i 20. st., tj. slikara akademskog te modernog i avangardnog stila, kao i najznačajniji među prvim domaćim izlagačima, koji djeluju već pred Prvi svjetski rat pod geslom *In arte libertas*. Upravo stoga ga se može svrstati u novo doba koje već ostavlja 19. st. za sobom. Tome u prilog ide i činjenica da je „već od početka XX. stoljeća bio dobro obaviješten o suvremenim tokovima umjetnosti, osobito nakon izložbe 1901. održane u hotelu *Sušak* kada je Hrvatsko društvo likovnih umjetnika izložilo 103 slike najboljih predstavnika hrvatske moderne (Bukovac, Čikoš-Sesija, Crnčić, Tišov, Auer...). Konačno, i u Veneciji je mogao vidjeti što se i kako radi u to vrijeme jer su se venecijanska bijenala tada već održavala.“¹⁵¹ On prvi među tadašnjim riječkim umjetnicima slika uglavnom impresionistički i pleneristički, izraženog kolorita i atmosfere, kakav je primjerice prizor *Bakarskog zaljeva* iz 1917. godine (**slika 7**). Stoga ne čudi da je malo slika naslikao u ateljeu, već je volio „lutati gradskim i prigradskim uličicama, pogotovu Mrtvim kanalom u kojemu su se prsile bracerne nabreklih oblika i boja, a još je više volio

¹⁴⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 219.

¹⁴⁹ B. VIŽINTIN, 1994., 15.

¹⁵⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016., 219.

¹⁵¹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 223.

nepreglednu širinu polja, livada i mora.¹⁵² Teme njegovih slika, tako i odgovaraju njegovim *lutanjima*, a to su: vedute Rijeke ili Bakra – *Ulica u Bakru*, 1921. (**slika 8**), pejzaža – *Školj Sv. Marko*, 1930. (**slika 9**) te marina – *Marina*, 1929. (**slika 10**). Moretti se cijeli svoj opus nije zamarao grandioznim motivima, već se zadovoljio onim jednostavnima, uz iznimku akademističkog zastora pozornice Narodne čitaonice na Trsatu (**slika 11**) s alegorijskim prizorima, očito po uzoru na *Ilirski preporod* Vlahe Bukovca. Međutim, on je ipak uglavnom slikao manje formate, tehnikama akvarela, ulja i pastela, a u njegova najbolja djela ubrajamo: *Portret Bakranke*, 1909. (**slika 12**), njegov jedini portret, naglašene igre intenzivno obojenih bijelih, crvenih i plavih površina, *Malo brodogradilište na Kantridi* (**slika 13**), tamnih tonova te *Na izletu* (**slika 14**) plenerističko djelo naglašene svijetlosti.

Njegov likovni krug bio je uglavnom na relaciji Venecija – Trst – Rijeka, uz povremeno posjećivanje Zagreba.¹⁵³ Naime, Moretti je slikao pod utjecajem svojih venecijanskih učitelja, što se očituje u njegovim melankoličnim prizorima, ali se zahvaljujući svojoj vezi sa Zagrebom, tematski i stilski približio i nekim hrvatskim umjetnicima, poput M. C. Crnčića koji također slika vjetar na moru, bonacu i obalu te F. Kovačevića s njegovim prizorima vrba.¹⁵⁴ Moretti je također djelovao bez težnje za prihvaćanjem, već tada primjetnih, novih umjetničkih tendencija, zbog čega je i dobio naziv „provincijskog slikara primorja.“¹⁵⁵ „Pejzaž i motivi Hrvatskog primorja osnovna su zaokupljenost ovog slikara. (...) Želio je kistom, akvarelom i pastelom zabilježiti izgled ovoga kraja, bakarske i sušačke vedute, u širokoj je panorami nastojao otkriti njegovu materijalnu opstojnost, duh i sudbinu čovjeka u njemu stasala, često u vedutama Kvarnera ponavljajući jednoličnost obzorja i ustreptalu površinu mora.“¹⁵⁶ Interesantna je i činjenica da su njegove slike mnogobrojne, ali međusobno variraju u kvaliteti, što potvrđuje činjenicu da je Moretti bio u procjepu između vlastite inspiracije i naručitelja „velike platne moći, ali skromna likovnog ukusa.“¹⁵⁷

Izlagao je na mnogim samostalnim i grupnim izložbama. Iako je prvu izložbu održao već 1910. godine u riječkoj Narodnoj čitaonici, ostaje nezamijećen do 1913. godine, kada izlaže u izložima riječke trgovine *Rosenberg*. Iste godine izlaže i u *Casino*

¹⁵² B. FUČIĆ, u: B. VIŽINTIN, 1994., 5.

¹⁵³ B. VIŽINTIN, 1994., 16.

¹⁵⁴ D. GLAVOČIĆ, 2016., 221.

¹⁵⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 223-224.

¹⁵⁶ B. VIŽINTIN, 1994., 19-21.

¹⁵⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 223.

Patriottico koju organiziraju umjetnici pod geslom *In arte libertas*, gdje se prikazuje njegovih 38 slika Rijeke i okolice.¹⁵⁸ Ova izložba je ujedno i označila početak novog, modernog doba na riječkoj likovnoj sceni. Uslijedile su dvije grupne izložbe, godine 1917. u *Villi Arciducal*e, s njegova četiri djela – *Luci sinistre*, *Ultimo raggio*, *Marina* i *Scogliera* te 1918. godine u *Scuola Cittadina Maschile*.¹⁵⁹ Osim dvije samostalne izložbe koje se prikazuju u Velikoj dvorani hotela *Sušak*, 1920. i 1921., izlaže na grupnoj izložbi 1925. godine u talijanskoj Rijeci na *Prima esposizione fiumana internazionale di Belle Arti* tj. Prvoj riječkoj međunarodnoj izložbi lijepih umjetnosti, međutim ne s Riječanima već Jugoslavenima s obzirom na činjenicu da je u to vrijeme živio na Sušaku. Naposljetku, treba i napomenuti jednu interesantnu činjenicu, a ta je da je upravo Moretti jedan od rijetkih umjetnika međuratnog razdoblja koji je ostvario kontakt s jugoslavenskom likovnom scenom, posebice Zagrebom kao likovnim središtem, što se najviše može zahvaliti njegovoj sušačkoj adresi. Naime, upravo u Zagrebu, u Salonu *Ulrich* on ostvaruje dvije samostalne izložbe, 1920. i 1926. godine.

5.4.3.2. Carlo Ostrogovich (1884.-1962.)

Carlo Ostrogovich je, može se reći, najznačajniji i jedan od najkvalitetnijih predstavnika tradicionalista riječkog međuraća. Rođen je 1884. godine u gradu Krku kao drugo od četvero djece oca Enrica i majke Francesce Ostrogovich.¹⁶⁰ Iako se ne zna točno kada, njegova obitelj i on sele u Rijeku, moguće u potrazi za poslom. S Morettijem polazi gradski tečaj *Scuola serale-domenicale*, a s obzirom na siromaštvo njegove obitelji, Ostrogovich si nije mogao priuštiti daljnje formalno likovno obrazovanje. Stoga, može ga se označiti kao autodidakta koji je svoje vještine usavršavao šegrtovanjem kod gradskih dekoratera ili slikara – Giovannija Fumija¹⁶¹ kod kojeg uči „tek osnove umjetnosti boja“¹⁶² te slijedeći savjete jednog profesora slikanja koji je možda bio Francesco Pavačić.¹⁶³ Osim toga, a možda i značajnije, Ostrogovich je razvijao svoje vještine metodom kopiranja poznatih slika drugih, posebice talijanskih, umjetnika što je vidljivo iz velikog razlikovanja njegova opusa u stilu i sadržaju.¹⁶⁴

¹⁵⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 221.

¹⁵⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 221.

¹⁶⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016., 225.

¹⁶¹ Kod G. Fumija je šegrtovao i G. Moretti

¹⁶² D. GLAVOČIĆ, 2002., 8.

¹⁶³ D. GLAVOČIĆ, 2002., 8.

¹⁶⁴ D. GLAVOČIĆ, 2002., 8.

Odabrane slike i njihove autore Ostrogovich je nalazio najviše na venecijanskim bijenalima koje je pohodio godinama. Primjere njegova kopiranja, nalazimo i u fundusu Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci, kao što je *Portret starca* (1925.-1929.) (slika 15) koji stilom i tehnikom odgovara *Portretu Giosuèa Carduccija* slikara Giuseppea Amisanija, ili pak djelo *Slikar i njegova muza* (1925.-1928.) (slika 16) koje je kopija djela *Carezza buona* Antonija Piattija.

Ostrogovichev opus može se podijeliti u četiri faze. Njegova prva faza obuhvaća razdoblje samog početka 20. st. kada nije bio osobito popularan među sugrađanima koji su ga smatrali „grubim zbog nagle, robusne fakture, što im baš nije bilo po ukusu“,¹⁶⁵ iako je dobivao određen broj narudžbi među kojima su *Doprsje starca s kačketom*, 1914. (slika 17) te *Sv. Ana*, 1914. (slika 18).

Njegova druga faza počinje po završetku Prvog svjetskog rata 1918. godine, kada izlaže na samostalnoj izložbi koja je postigla veliki uspjeh kod kritike, ali i publike koja otkupljuje velik broj izloženih slika. O ovoj izložbi najviše se doznaje iz lokalnog tiska *La Bilanca* za koju piše A. de Schlemmer koji govori o „neobičnoj tehnici ovog umjetnika čija je umjetnost sam sjaj jer znalački kombinira i sjedinjuje, amalgamira boje koje inače zajedno djeluju neobično, neskladno, nezamislivo (ružičastu, kontrastira sa zlatnožutom, zelenu s tirkiznom, skarlatnom i sl.). Na kraju *od sve te oluje boja, posebno u marinama i njegovim gorskim pejzažima, proizide šarmanтна skladna cjelina.*“¹⁶⁶ Iako se o ovoj fazi malo zna, činjenica je da ga je upravo ona pogurala u vidu prepoznatljivosti među kritikom i naručiteljima, što potvrđuje činjenica da počinje dobivati narudžbe za portrete, kako građana, tako i političara i institucija. Također, pružena mu je odskočna daska za njegovu treću ili zrelu fazu u kojoj je i ostvario svoj puni potencijal.

Ona pak počinje 1920-ih godina, kada umjetnik umjesto debelih i širokih plošnih namaza, sve češće upotrebljava sitne poteze. Također, mijenja se njegov kolorit, u prethodnim fazama povremeno tamniji, koji se sada rasvjetljava. Njegove teme slične su onima G. Morettija, dakle gradske vedute, pejzaži, marine, žanr, uz jednu razliku. Naime, u navedenim temama pojavljuje se i ljudski lik koji je, iako u drugom planu, ipak prisutan, što kod Morettija izostaje, kao i bavljenje portretima. Kritika ga često naziva slikarom „kvarnerskih marina“¹⁶⁷ te „zrelim i osobitim, gospodarom boje, čime

¹⁶⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 230.

¹⁶⁶ D. GLAVOČIĆ, 2002., 12., poziva se na autora A. DE SCHLEMMER, 1918.

¹⁶⁷ E. DUBROVIĆ, 1996., 71.

gotovo zadivljuje.¹⁶⁸ Upravo u ovo vrijeme od 1920. do 1928. godine, nastaju djela velikog kolorističkog zamaha u kojima svjetlost i boja imaju ključnu ulogu. To je vidljivo iz njegovih ulja, kao što su *Bez naziva (Put uz obalu)* (**slika 19**) ili pak *Venecija, toranj Carine* (**slika 20**). Spomenutim sredstvima umjetnik gradi dubinu slike, dok su mu crtež, perspektiva i anatomska vjernost slabe točke.¹⁶⁹ Stoga se može i reći da u njegovim slikama ima „mnogo određena ‘sezanzima’, sklonosti redukciji na jednostavne oblike, određenoj plošnosti, ‘tehnicističke’ krutosti i nedostatka prave perspektive.“¹⁷⁰ Osim izrazitog kolorizma, osobitost Ostrogovichevog slikarstva očituje se i u hijerarhiji motiva izražene osobitim, gotovo fotografskim kadrom čime je ostvario novi pogled na svakodnevne prizore. Time je, u odnosu na Morettija, napravio još jedan korak prema 20. st. Taj tehnicistički aspekt njegova rada očituje se u kompozicijama njegovih slika koje se koriste fotografskim pristupom odvajanja krupnog plana i detalja, što je u to vrijeme jedva bilo prisutno kod fotografa, a kod slikara nikako.¹⁷¹ Za svoj krupni plan on odabire motive koji zauzimaju gotovo cijelu sliku, a vezani su uz lučki i priobalni život, poput lanaca, barki, bova i sidra. S druge strane, njegov drugi plan zauzimaju detalji okoline, brodova, rive ili luke, koji samo pridaju kontekst glavnim motivima. Upravo su slike ovakvog tipa obilježene narančastim i crvenkastim tonovima, boje hrđe. Možda najbolji primjer takvog njegovog pristupa je slika *Iz riječke luke*, 1925. (**slika 21**) koja se nalazi u fundusu Muzeja moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci gdje do izražaja dolazi sve prethodno spomenuto – krupni plan s motivima sidra, lanaca i bova koloristički naglašenih narančastim i crvenkastim tonovima boje hrđe izvedenih kratkim potezima, ali gustim, reljefnim nanosom, dok u drugom planu zamjećujemo detalje mora i broda koji nam daju do znanja da je riječ o luci. Slične su i slike *Bez naziva (Bitva i bove)* (**slika 22**) te *Bez naziva (Bove i sidro)* (**slika 23**).

Međutim, s obzirom na Ostrogovichevju političku neopredijeljenost, koju je pokazao još za vrijeme D’Annunzija kada izlaže i prodaje svoje radove čak u Zagrebu, a sve većim jačanjem fašizma u gradu, on odlazi 1928. godine u Milano. Njegovim odlaskom iz Rijeke mijenja se i njegov slikarski pristup, te tada ulazi u svoju četvrtu ili milansku fazu, kada iz repertoara svojih tema isključuje žanr prizore brodova, luka, bova, a usmjerava se na cvijeće, pejzaže, te posebice milanske vedute i lombardijske maglovite močvarne pejzaže, da bi se na samom kraju svojeg života bavio uglavnom

¹⁶⁸ E. DUBROVIĆ, 1996., 71.

¹⁶⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 234-235.

¹⁷⁰ E. DUBROVIĆ, 1996., 74.

¹⁷¹ E. DUBROVIĆ, 1996., 72.

portretima, autoportretima i mrtvom prirodom. Osim promjena motiva, mijenja mu se i paleta boja koja sada gotovo zalazi u monokromiju, poput slike *Bez naziva (Gradska veduta – 2 kuće uz kanal)* (slika 24). Uz to koristi i prigušenu svjetlost te minimalne kontraste koji, zapravo i odgovaraju novim prizorima maglovitih, oblačnih i vlažnih močvarnih pejzaža,¹⁷² kakvi su primjerice *Bez naziva (Lokva)* (slika 25) i *Ljeto* (slika 26). Taj njegov novi pristup bio je obilježen i određenim psihologizmom i povlačenjem u sebe što je možda najbolje vidljivo iz njegovih brojnih autoportreta.¹⁷³ Uglavnom, u njegovoj milanskoj fazi primjećuje se opadanje u kvaliteti umjetničkih dosega jer njegove slike, koje su bile veoma hvaljene od strane kritike i popularne među publikom, ne donose nove umjetničke pomake.

Ostrogovich je iza sebe ostavio mnogo izložbi, samostalnih i grupnih, od kojih treba spomenuti one važnije. Osim njegove samostalne izložbe u Rijeci 1918. godine na kojoj je prvi put prepoznat, izlaže i 1925. godine na *Prima Esposizione Fiumana Internazionale di Belle Arti* (Prvoj riječkoj međunarodnoj izložbi lijepih umjetnosti) u sklopu Riječke sekcije¹⁷⁴ kada postaje naveliko hvaljen u lokalnom tisku dobivajući nadimak *il pittore del Carnaro* (kvarnerski slikar), a proslavio se, između ostalog, spomenutom slikom *Iz riječke luke*. Značajna je i činjenica da se o Ostrogovichu čulo i izvan Rijeke, pa se 1928. godine, dakle malo prije njegova odlaska iz grada, organizirala njegova samostalna izložba u Trstu „gdje njegovu umjetnost nesumnjiva kolorista tamošnja publika poznaje i prihvaća.“¹⁷⁵ On izlaže i u Milanu, ali je možda najinteresantnija činjenica da je riječko društvo *Società filarmonico-drammatica* organiziralo 1939. godine, dakle jedanaest godina od njegova odlaska iz grada, prijenos njegove samostalne milanske izložbe u prostor *Circolo Savoia* (danas *Palazzo Modello*) što dokazuje veliko poštovanje koje je ovaj grad imao prema umjetniku.

5.4.3.3. Ugo Terzoli (1875.-1961.)

Ugo Terzoli rođen je 1875. godine u Viterbu u Italiji, ali ga bez obzira na to možemo svrstati među riječke/fijumanske autore međuratnog razdoblja zbog njegovog dugog boravka i stvaralaštva u Rijeci koje se protezalo od 1910. do 1948. godine kada,

¹⁷² D. GLAVOČIĆ, 2016., 242.

¹⁷³ D. GLAVOČIĆ, 2016., 243.

¹⁷⁴ Dok na istoj izložbi G. Moretti izlaže s Jugoslavenima

¹⁷⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 239.

za vrijeme velikog egzodusa, optira za Italiju.¹⁷⁶ Prije njegova dolaska u Rijeku likovno se obrazovao u Rimu, gdje su njegovi učitelji bili poznati umjetnici poput Pietra Vannija, Leonarda Bistolfija, te Raffaella Ojettija, nakon čega, na samom početku stoljeća, odlazi u Pariz gdje se suočava s utjecajima impresionizma, divizionizma te realizma.¹⁷⁷ Terzoli je za svog boravka u Rijeci bio direktor riječkog umjetničkog amaterskog društva *Casa d'Arte Italica*, tajnik Umjetničkog sindikata, jedan od osnivača, uz Marcella Ostrogovicha i Marija de Hajnala, besplatne umjetničke škole *Michelangelo Buonarotti* te linotipist (grafičar) u tiskari glasila *La Vedetta d'Italia*. Uz to, bio je simpatizer Mussolinijeve politike fašističkog režima, što upravo i potvrđuje njegova participacija u Umjetničkom sindikatu, ali i neka njegova djela koja se mogu okarakterizirati kao politička propaganda.

Njegov umjetnički opus uključuje djela slikarstva, skulpture te grafike, iako mu je dominantno područje ipak skulptura. Ono što je karakteristično za njegov cjelokupni opus je secesijski pristup djelu te pokoji izraz moderne, „iako se umjetnik nije trudio slijediti trendove ako nisu bili bliski njegovu uobičajenu razmišljanju i usvojenim vrijednostima na zacrtanom umjetničkom putu.“¹⁷⁸ Njegova skulptorska djela riječkog stvaralaštva počivaju na ideji junaštva, što ne čudi s obzirom na činjenicu da je bio sklon tadašnjem režimu. U njegove politički motivirane radove možemo ubrojiti tri modela za spomenik riječkom legionaru, model za spomenik poginulim Fijumanima te spomenik vatrogascima i kip *Il Vincitore (Pobjednik)*. To su redom realistički deskriptivna djela u kojima Terzoli ne postiže svoj puni potencijal, upravo zbog opterećenosti ideologijom. Na Izložbi modela za spomenik riječkom legionaru (*Mostra per il bozzeto per il monumento al Legionario fiumano*) pojavljuju se i Terzolijevi modeli od kojih su dva prihvaćena (**slika 27**) oblikovani kao „figurativna realistična rješenja uniformiranog riječkog legionara u egzaltiranoj pozi, u snažnom iskoraku s oružjem (kamom) u uzdignutoj ruci“¹⁷⁹ na visokom postamentu. Međutim, u njegovom opusu imamo i djela izrađena za privatne narudžbe, koje su najčešće u oblicima bisti, reljefa ili nadgrobnih spomenika za obitelji Tommasini-Luksich, Leonesse i Kucich na groblju Kozala. Među njima se ističe nadgrobnni spomenik obitelji Kucich (**slika 28**) građen masivnim blokovima s velikom brončanom figurom *Andela smrti* s trubom ukomponiranim u središnji otvor u obliku križa, inače velikog kamenog okvira. Riječ je

¹⁷⁶ D. GLAVOČIĆ, 2016., 281.

¹⁷⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 281.

¹⁷⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 283.

¹⁷⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 66.

o secesijskoj skulpturi u obliku stojećeg ženskog lika obavijenog teškom draperijom koju lijevom rukom pridržava iznad glave, dok u desnoj drži trubu.

Terzoli se bavio i slikarstvom uglavnom koristeći pastel i ulje, dok su mu se teme odnosile na portrete, uključujući i portret D'Annunzija, pejzaže, marine, mrtve prirode te vedute Rijeke, Opatije, Poreča, Beča, Pariza, Rima i Čehoslovačke.¹⁸⁰ I u svom slikarskom opusu vezan je za secesijsku tradiciju, primjerice pri stvaranju kompozicije melankoličnog ugođaja u djelu *Le madri (Majke)* (**slika 29**). Interesantna je i činjenica da se njegova djela, osim u Muzeju moderne i suvremene umjetnosti u Rijeci i Muzeju grada Rijeke, nalaze po čitavom svijetu: Rimu, Genovi, Beču, Berlinu, Parizu, Pragu, Budimpešti pa čak i u New Jerseyju.

Naposljetku, Terzoli se bavio i grafikom koju je usavršio zahvaljujući njegovom poslu linotipista u *La Vedetta d'Italia*. Uglavnom je izrađivao drvoreze i linoreze, i to upravo u *Vedetti*. Kako je već rečeno, secesija je obilježila njegov umjetnički pristup, pa tako i grafiku. Među njegovim grafičkim djelima koja su uključivala naslovna i ilustracijska rješenja za razne tiskovine, pa tako i *Deltu*, ipak je najvažnije spomenuti secesijske naslovnice kataloga riječkih međunarodnih izložbi (*Esposizioni fiumani internazionali di Belle Arti*) 1925. i 1927. godine. Za Prvu međunarodnu riječku izložbu 1925. godine on izrađuje naslovnice s prevladavajućim crvenim tonovima na kojoj dominira antikizirana krilata muška bista na visokom postolju ili možda stupu, okružena lovorikom i uljanicom, dok je za Drugu izložbu 1927. godine dominantna boja zelena s kvadratnim oltarom nad kojim se vije plamen, dok se u podnožju nalazi amfora iz koje se lije voda, a cijeli prizor je ovjenčan girlandom (**slika 30**). U obje je verzije vidljiva režimska retorika, tada već talijanske Rijeke, koja voli posezati za tradicijom antičkih motiva i temata koji bi trebali opravdati imperijalističke težnje te ujedno i riječku pripadnost talijanskoj tradiciji.

Terzoli je izlagao na mnogobrojnim izložbama, među kojima su i četiri samostalne. Međutim, najvažnije su za naglasiti upravo spomenute Prva i Druga međunarodna umjetnička izložba, za koje ne izrađuje samo naslovnice kataloga, već i sudjeluje kao izlagač. Na Prvoj izložbi tako s riječkim autorima izlaže četiri slikarska djela, dok na Drugoj izlaže tri. Pošto je bio član Umjetničkog sindikata izlaže na gotovo svim sindikalnim izložbama kvarnerske provincije, s time da je na Desetoj sindikalnoj izložbi, osim izlagača, i član žirija. Bitna je bila i Izložba modela za spomenik riječkom

¹⁸⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016., 283-284.

legionaru, na kojoj sudjeluju osim Terzolja, još dva riječka kipara – Nino Marussi i Edoardo Trevese, iako natječaj na kraju nije uspio pa nije niti došlo do gradnje spomenika.

5.4.3.4. Edoardo Trevese (1905.-1946.)

Edoardo Trevese rođen je 1905. godine u Bassano del Grappa u Italiji kao drugo od troje djece oca Dina Trevesea i majke Anne Francischini.¹⁸¹ Svoje je školovanje proveo u Veneciji na *Liceo Aristico* te Akademiji. U Rijeci je živio, odnosno umjetnički stvarao od 1934. do 1938. godine kada napušta grad, a 1941. godine optira u Italiju. On je, kao i Terzoli, bio odan fašističkom režimu te se odmah pri dolasku u Rijeku priključuje Sindikatu umjetnika Rijeke, u kojem postaje i tajnik umjetničkog povjerenstva. Trevese je bio kipar te se bavio skulpturom „specifične, modernistički zaobljene forme, reduciranih detalja ponešto izduženih oblika lica.“¹⁸²

Za obljetnicu desetgodišnjice aneksije, prilikom gradnje Votivnog hrama na Kozali dobiva razne narudžbe, među kojima radi sljedeće: model *Arhandela* (**slika 31**), sličan Venuccijevom koji je naposljetku i izveden za pročelje hrama, *Sacro cuore* (*Sveto srce*) tj. metalni kip Krista, koji je nažalost ukraden 1980-ih, te brončani kip raspetog *Krista* koji je postavljen na oltarno raspelo.¹⁸³ Za zgradu riječke Provincije izrađuje, pak, gipsani kip *Curija Dentantea*, a realistična brončana *Bista maršala Giardina* napravljena je kao riječki javni spomenik. Trevese je bio i jedan od trojice riječkih umjetnika koji je sudjelovao na Izložbi modela za spomenik riječkom legionaru gdje se njegov rad (**slika 32**) predstavlja kao „miran, uspravni vojnik u iskoraku, ruku prekrivenih na trbuhu, postavljen na visok valjkasti postament s figuralnim reljefima.“¹⁸⁴ Osim ovih radova postoje i oni ideološki neopterećeni, poput modernističke skulpture mitološke tematike *Bacio di Fauno* (*Faunov poljubac*) (**slika 33**) gdje se primjećuje redukcija detalja, kao i izduženi oblici lica. U ovu skupinu spadaju i brončana *Glava žene* (**slika 34**) te tri figurativna mramorna reljefa kojima je ukrasio grobnice obitelji Målusa i Wottawa na groblju Kozala.

Kao član Umjetničkog sindikata, bio je i aktivni izlagač sindikalnih izložbi. Za najvažnije izložbe treba spomenuti Šestu sindikalnu umjetničku izložbu 1934. godine

¹⁸¹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 290.

¹⁸² D. GLAVOČIĆ, 2016., 290.

¹⁸³ D. GLAVOČIĆ, 2016., 290.

¹⁸⁴ D. GLAVOČIĆ, 2016., 291.

posvećenu desetgodišnjici aneksije, kada osim što djeluje kao tajnik Organizacijskog odbora i član žirija, izlaže, između ostalog, i prethodno spomenuti model *Arhandela*. U svojem radu dobio je i pohvalu Francesca Dreniga koji piše da se „mlad i velike budućnosti, konačno pokazao kipar Edoardo Trevese koji je svojom izravnom i iskrenom umjetnošću uspio za kratko vrijeme zauzeti zavidno mjesto među talijanskim kiparima.“¹⁸⁵

5.4.3.5. *Romolo Venucci (1903.-1976.)*

Romolo Venucci rođen je 1903. godine, uz brata blizanca Rema, u obitelji oca Čeha iz Mađarske Antonija Francesca Wnouceka i majke Slovenke Marije Rostand.¹⁸⁶ Iako mu je pravo ime Romulusz Wnoucek, ono se zakonom iz 1936. godine, uslijed fašističkog preinačavanja imena koja nisu bila talijanska, mijenja u Romolo Venucci. Venuccijevo odrastanje, život i djelovanje obilježeni su velikim prožimanjem različitih kulturnih krugova, počevši od njegova porijekla, preko školovanja u Rijeci i Budimpešti do života u mađarskoj, talijanskoj i jugoslavenskoj Rijeci. Kao i drugi glavni predstavnik *riječke avangardne grupe* – L. de Gauss, školovao se na Akademiji likovnih umjetnosti u Budimpešti koja je glasila kao moderni studij koji je predstavljao interakciju umjetničkih strujanja Istoka i Zapada. Venucci dolazi u Budimpeštu točno u vrijeme velikih avangardnih gibanja, poput pokreta književnika i umjetnika kubističko-ekspresionističkog likovnog izraza – aktivizma, te budimpeštanske grupe *Osmorice* te ljevičarskih časopisa *Ma (Danas)* i *Tett (Akcija)* borbenog programa prema kojem „umjetnost mora postati kreativna i konstruktivna i mora prestati biti kontemplativni promatrač.“¹⁸⁷

Za vrijeme njegovih studentskih dana (1920-ih) provedenih u Budimpešti u više navrata mijenja svoj likovni izričaj koji prolazi kroz nekoliko faza. Tako razlikujemo: akademsku realističnu fazu (*Portret starca, Portret majke, Portret mladića*, muški i ženski aktovi (**slika 35**)...), secesijsku fazu (*Ženski portret, Bakanalije (slika 36)*)... te (post)impresionističku fazu (*Portret starca (slika 37), Portret dječaka, Portret djevojke*).¹⁸⁸ U kasnim 1920-ima Venucci počinje djelovati ekspresionistički „u dramatsko-ekspresivnom izrazu i širokim, pastoznim namazom dvije-tri teške

¹⁸⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 294., poziva se na autora F. DRENIG, 1935.

¹⁸⁶ D. GLAVOČIĆ, 2016., 295.

¹⁸⁷ E. DUBROVIĆ, 1996., 88.

¹⁸⁸ D. GLAVOČIĆ, 1996., 20.

komplementarne boje.“¹⁸⁹ Ekspresionizam je upravo onaj stil koji mu je odgovarao i koji se neprestano pojavljuje u suodnosu s drugim stilovima zbog njegove moćne dramatičnosti i psihičkog učinka nemira i tjeskobe što je vidljivo iz njegovih prizora *Straha*, *Križnog puta*, slika *Pogreb* (slika 38) i *Izbjeglice* izvedenih strogom stilizacijom, kao i kubističkih slika ekspresionističkog ugođaja „snažnih kobaltnoplavih i narančasto-žutih boja u kontrastu s obilnim crnilom,“¹⁹⁰ kao što su *Portret djevojke* i *Adolescent* (slika 39). No, njegov ekspresionistički duh je možda najočitiiji u njegovim crtežima punima uznemirenosti i pesimizma s prikazima teških tema i snažne gestualnosti, kao što je slučaj s tužnim klonulim kolonama ljudskih figura u mračnom nedefiniranom prostoru, poput djela *Raja*, 1929. (slika 40), *Pogreb*, 1933. ili *Povorka gladi*, 1931. (slika 41). Venucci stvara i značajan broj futurističkih crteža gdje je pojačavao „oštrinu linije, umnožavao paralelno crtovlje ističući time zatamnjenja, udubine i sjene, granice volumena, oblikujući novu realnost i prostor tamnijim i svjetlijim nedefiniranim plohama.“¹⁹¹ Tu se mogu ubrojiti sljedeći crteži: *Oblaci* 1929. (slika 42), *Futuristička kompozicija* 1929., te *Urbani pejzaži: Tvornički dimnjaci s krovovima* 1927., *Podmurvice* 1928. (slika 43), koji odsutnošću ljudskog lika stvaraju dojam osamljenih gradskih prostora.

Ključna godina u njegovom stvaralaštvu je 1927. kada se vraća sa studija u Rijeku te kada ujedno započinje njegova najznačajnija, kubokonstruktivistička i futuristička faza stvaralaštva u kojoj će djelovati do polovine 1930-ih. Ovo, iako vremenski kratko razdoblje, obilježeno je bujnim umjetničkim radom kada na vidjelo izlaze svi avangardni utjecaji kojima je bio izložen na studiju u Budimpešti, koje sada izražava vođen revoltom spram provincijskog ukusa riječke publike kojoj su standard umjetnosti bile realistične marine i vedute. Za razliku od toga Venuccijev rad obilježili su „slike, crteži i skulpture – koje [iako] izgledaju najudaljenije od realnosti – zapravo [su] poetsko tumačenje realnosti, izraz psihičkog odraza i subjektivnog doživljaja realnosti“¹⁹² što predstavlja odraz njegovog sveprisutnog tjeskobnog stanja. Njegov pristup označava, također, supostojanje različitih avangardnih stilova – ekspresionizma, kubizma, futurizma i konstruktivizma, koji se izmjenjuju unutar opusa ovog umjetnika sa željom oslobođenja i rastavljanja formi, uz naglašeni dinamizam. Taj pristup možemo opisati kao *hibridni* izraz, koji je posljedica njegovog obrazovanja u

¹⁸⁹ B. VIŽINTIN, 1987., 165.

¹⁹⁰ D. GLAVOČIĆ, 1996., 20.

¹⁹¹ D. GLAVOČIĆ, 2003.

¹⁹² B. VIŽINTIN, 1987., 166.

Budimpešti gdje se s heterogenošću stilova i susreće, njegove osobne odluke da se ne drži striktno niti jednog te provincijske sredine (Rijeke) u kojoj živi, a koja stvara plodno tlo za pojavu takvih marginalnih pojava u umjetnosti, za razliku od velikih središta.

U njegovom opusu koji su obilježila neprestana traganja i eksperimenti mogu se izdvojiti dva smjera.¹⁹³ Prvi je smjer kubističko-konstruktivistički temeljen na ljudskom liku koji je, međutim, analitičkim postupkom dehumaniziran i nečovječan, sveden na geometrične, anorganske elemente. Primjere ovog pristupa predstavljaju *Autoportret* 1929., *Figura cubista (Dekomponirani akt)*, 1927. (**slika 44**) te *Testa architetonica (Portret F. Dreniga)*, 1930. (**slika 45**). Drugi je, pak, smjer inspiriran djelima talijanskih futurista. No, iako su tad već aktualni umjetnici tzv. *drugog futurizma*, Venucci se oslanja na prijeratne futurističke izvore prihvaćajući neke njihove težnje „u prvom redu one o svjetlosti koja razara volumene i titravošću lomljenih, raznoliko usmjerenih površina ostvaruje dojam transparentnosti, lakoće, ali i dinamizma pokreta, kretanja.“¹⁹⁴ Primjer takvog pristupa je njegov crtež *Velegrad* 1932., (**slika 46**) u svijetlim, jarkim žutim i narančastim tonovima s neboderima koji donose dojam tjeskobe zbog neravnoteže koja proizlazi iz devijacija volumena kako bi se pojačao dojam visine i dinamike.¹⁹⁵ Nasuprot tome, već nakon 1930. godine možemo primijetiti da mu likovni izraz postaje zreliji te da počinje težiti mirnoći i stilskoj ujednačenosti.¹⁹⁶ Primjerice, u urbanim krajolicima kakva je slika *Podmurvice*, 1931. (**slika 47**) stvara skladne kubuse kućica, iako i dalje koristi ekspresionistički pastozni debeli nanos jakim, živim bojama. Nakon ove Venuccijeve faze, a posebice nakon Drugog svjetskog rata primjećuje se stagnacija kod ovog autora koji gubi na svojoj inovativnosti i žaru, prelazeći u konformizam i okrećući se žanrovskim motivima prirode, gradskih krajolika te portreta.

Venucci je dobivao i gradske narudžbe, te ubrzo nakon povratka u Rijeku po završetku studija, preuzima zadatak skulpturne dekoracije glavnog pročelja *Tempio votivo* na Kozali u povodu desete godišnjice aneksije. Venucci za tu prigodu izrađuje skulpture dva anđela (**slika 48**) koji svojim oštrim bridovima stvaraju dojam stepeničastog geometrijskog reljefa, tako se uklopivši u uglate formame arhitekture. Također, dobiva narudžbu za osmišljavanje fresaka ulaznog atrija Crkve Gospe Lourdske. Njegovo idejno rješenje vidljivo je i danas na četiri jedra križnog svoda gdje

¹⁹³ D. GLAVOČIĆ, 2016., 300.

¹⁹⁴ D. GLAVOČIĆ, 1996., 42.

¹⁹⁵ D. GLAVOČIĆ, 1996., 42.

¹⁹⁶ E. DUBROVIĆ, 1996., 92.

se na plavoj pozadini nalazi po jedna figura izduženih likova anđela kao personifikacija Oprosta, Nevinosti, Milosrđa i Pokore (**slika 49**), uokolo kojih se nalaze tri lunete s freskama (**slika 50**) rađenima *a secco*, pojednostavljenih, ali čvrstih formi u stilu *novocenta*, izvedenih crnim konturama i blijedim tonovima, na kojima su prikazi lurdске legende o Bernardetti Soubirous.¹⁹⁷

Naposljetku, treba spomenuti i njegov skulptorski rad koji uključuje gipsani model za futurističku skulpturu *Forza della volontà (Snaga volje)* (1932./33.) (**slika 51**). To je ljudska figura u raskoraku, glatke površine, podignute ruke te zaobljenih formi i reduciranih detalja.¹⁹⁸ Skulptura je vjerojatno bila model za spomenik riječkom legionaru, ali ga Venucci nije predao za izložbu modela. Uz to, u njegovu opusu nalazimo i portretne glave članova njegove obitelji: *Glavu majke*, 1932. (**slika 52**), *Glavu žene* te *Ženski akt*, još nazvan *Kupačica* (**slika 53**). Venuccijeve su skulpture nastale pod talijanskim utjecajima „zatvorenog volumena, nabreklih formi, glatkog napetog oplošja, kako su to tražili ‘nuovi valori plastici’ u Italiji,“¹⁹⁹ što govori o utjecajima *drugog futurizma* na njegove skulptorske radove, za razliku od slikarskog opusa.

Za Venuccijevu izlagačku djelatnost bitno je napomenuti da se ovaj umjetnik priključio Umjetničkom sindikatu 1926. godine, dakle prije povratka u Rijeku sa studija, a čije je pogodnosti u potpunosti iskoristio. On izlaže na mnogim, uglavnom grupnim sindiklanim izložbama, ali s obzirom na iskazani talent polazi mu za rukom izlagati svoje radove i na višim instancama. Među važnijim izložbama treba istaknuti Drugu međunarodnu umjetničku izložbu, održanu 1927. godine, dakle odmah po njegovom povratku u Rijeku. U posebnoj sekciji s ostalim Fijumanima, on tada izlaže portret, mrtvu prirodu te crtež ugljenom – skicu za monumentalni triptih figuralne kompozicije – *Talijanska renesansa*. Na Petoj sindikalnoj izložbi, pak, osim portreta, mrtvih priroda i pejzaža izlaže i dvije skulpture: *Portret sestre* i *Portret majke*. Napokon je, 1944. godine izlagao na samostalnoj izložbi koju je organizirao riječki fotograf Emiro Fantini u svom fotografskom studiju *Modernissima*. Povodom ove izložbe Venucci odabire 19 djela, većinom gradskih veduta, koja ipak nisu bila jedna od njegovih najboljih radova.

¹⁹⁷ D. GLAVOČIĆ, 1996., 32.

¹⁹⁸ D. GLAVOČIĆ, 1996., 76.

¹⁹⁹ D. GLAVOČIĆ, 1996., 76.

5.4.3.6. *Ladislao de Gauss (1901.-1970.)*

Ladislao de Gauss ili Laszlo Garady rođen je 1901. godine u Budimpešti kao najmlađe od četvero djece u obitelji oca Viktora de Gausa i majke Ernestine Tenus.²⁰⁰ Ubrzo se cijela obitelj iz Mađarske seli u Rijeku, ali o de Gaussovom obrazovanju u gradu ne zna se ništa. Ono što je poznato je činjenica da 1922. godine, kada je protalijanska politika u Rijeci ojačala, odlazi na studij u Budimpeštu, jednako kao i Romolo Venucci. Razlozi njegova odlaska u Mađarsku bili su istovjetni Veuccijevim, a to je napredni pristup ovog studija koji im je pružio doticaj s brojnim, tada aktualnim, avangardnim tendencijama. De Gauss je nakon završene Akademije, završio još godinu dana specijalizacije na Akademiji u Firenci gdje se posebno proučavalo slikanje akta prema živom modelu.²⁰¹ Nakon studija vraća se u Rijeku oko 1928. godine te se aktivno uključuje u likovni i izlagački život grada.

De Gauss je, uz Venuccija, najistaknutiji predstavnik riječke međuratne likovne scene, ali i jedan od *riječke velike avangardne četvorke* koju osim njega i Venuccija čine, i Maria Arnold te Miranda Raicich. Poput Venuccija, i on je veoma plodan stvaraoc, koji se okušao u različitim umjetničkim sferama, od slika, crteža, zidnih kompozicija, scenografija, ilustracija i grafika, do fotografije. Time on „prestaje biti slikar na isključivo tradicionalan način, koji prema primijenjenim oblicima umjetnosti pokazuje previše sumnjičavosti i nepovjerenja.“²⁰² Baš naprotiv u tim područjima on pokazuje svo svoje umijeće dovodeći ih na novu, modernu razvojnu razinu. De Gauss se savršeno uklopio u likovno stvaralaštvo 1930-ih kada modernizam postaje potpuno prihvaćen te više ne izaziva društveno negodovanje. Ono što je uspio postići u svojem slikarstvu je jedna ležernost i vedrina svijetlog kolorita te uravnoteženost i harmonija, što ga ujedno razlikuje od Venuccijevog subverzivnog i borbenog likovnog izraza te tamnih, tmurnih tonova. Stoga njegove slike, iako možda ne toliko odvažne kao Venuccijeve, „u smišljenoj jednostavnosti linija i boja, svježije su i sugestivne, pune bujnog unutarnjeg života.“²⁰³ Zbog toga F. Drenig u potpunosti razdvaja stilove ova dva vodeća slikara riječkog međuraća, nazivajući Venuccija „konstruktivističkim ekspresionistom“,²⁰⁴ a de Gausa „neorealismom“.²⁰⁵ On izrađuje svoje slike najčešće

²⁰⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016., 159.

²⁰¹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 155.

²⁰² E. DUBROVIĆ, 1996., 96.

²⁰³ E. DUBROVIĆ, 1996., 94.

²⁰⁴ E. DUBROVIĆ, 1996., 99.

²⁰⁵ E. DUBROVIĆ, 1996., 99.

uljem i akvarelom, a može ih se podijeliti u sljedeće tematske cjeline: pejzaže Istre – *Borovi Rovinja, Istarska marina (slika 54)*, vedute Rovinja i Rijeke – *Rovinj, gradska ura; Veduta Rijeke (slika 55)*, portrete obitelji, prijatelja i kolega – *Moja mama, Portret žene (M. Arnold) (1932.) (slika 56)*, *Portret Francesca Dreniga (1928.)*, *Djevojče, Crveni džemper (slikarica A. Antoniazzo)* te mrtve prirode – *Mrtva priroda (slika 57)*. Posebnu je pažnju posvećivao portretu, „koji je isprva skicozan i kubičan, ali ubrzo postaje sve realističniji.“²⁰⁶ Tako, u kubizirajućoj maniri on portretira Drenigovu kći Lodolette u svom djelu *Djevojče (Giovinetta) (slika 58)*, prikazujući ju „cilindrična vrata, senzualnih usana, tamnih očiju.“²⁰⁷ S druge strane, primjer njegovih realističnijih portreta nalazimo u njegovom *Portretu žene (M. Arnold)* gdje primjećujemo de Gaussovu sposobnost da jezgorvitošću likovnog izraza u nekoliko linija i boja stvori izražajnost i živost prizora, tj. ženu koja predstavlja odlučni moderni stav sve veće ženske emancipacije, kako Dreing kaže „tip djevojke 1930.“²⁰⁸ Važno je spomenuti i njegov *Autoportret (slika 59)* iz 1933. godine koji svojom kompozicijom i koloritom spada, kao i spomenuti portret Marije Arnold, u period 1932.-1935. godine kada autor dostiže „zvjezdane trenutke (...) u uljanim portretima čiji izraz dobrano zadire u art deco.“²⁰⁹ Kada je, pak, riječ o krajolicima u kojima uprizoruje grad Rijeku ili riječko predgrađe, Kvarner te istarske pejzaže i gradove, on rabi „daleke odjeke recikliranog kubizma, no uglavnom vedrih, jarkih boja, čvrstih volumena“²¹⁰ gdje se mogu vidjeti „posve pojednostavljeni kubusi kućica, izduljenih primorskih prizemnica ili jednokatnica, poput igračkaka posloženih u nizovima ili razbacanih u krajoliku, na obroncima i u priobalju, a uz njih poneko stablo, često bor ili neki drugi, iz kompozicijskih razloga nužni kuglasti oblici raslinja.“²¹¹ Ono što se također može primijetiti u de Gaussovima krajolicima je gotovo potpuna oslobođenost od ljudskog prisustva što stvara određen dojam pustoši koja pomalo podsjeća na metafizičko slikarstvo de Chirica, iako ni u kojem slučaju tjeskobno ili zloslutno. Takve su njegove slike poput, *Rovinj, gradska ura*, 1934., *Gradska veduta*, 1930., *Veduta Rijeke*, 1930-e, *Rovinj, prozor*, 1934. (**slika 60**). Vremenom se još više približava tim metafizičkim i nadrealnim atmosferama pustoši i tišine, što čini „redukcijom forme i eliminacijom

²⁰⁶ D. GLAVOČIĆ, 1999., 5.

²⁰⁷ D. GLAVOČIĆ, 2010., 34.

²⁰⁸ E. DUBROVIĆ, 1996., 94.

²⁰⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 163.

²¹⁰ D. GLAVOČIĆ, 1999., 5.

²¹¹ E. DUBROVIĆ, 1996., 94.

detalja²¹² dobivajući ogoljele motive „zaobljenih formi, većih jednolično obojenih ploha.“²¹³ Takva su primjerice djela *Mrtva priroda s paprikama*, 1946. (**slika 61**), *Mulić*, 1946. te *Brežuljak kod Rosazza*, 1946. Taj će trend sve veće redukcije formi tijekom 1950-ih rezultirati kratkom apstraktnom umjetničkom fazom, kada nastaju *Solana*, 1950., *Kompozicija*, 1950. te *Ugašeni svjetionik*, 1949. (**slika 62**).

De Gauss se bavi i izradom raznih zidnih dekoracija – državnih narudžbi, te zajedno s Venuccijem oslikava dvoranu *Casa del Fascio* (danas zgrada Radio Rijeke), o čijem se izgledu može samo nagađati zbog naknadnih rekonstrukcija prostora. Također, restaurira vijećnicu Municipija, o čemu isto nema daljnjih podataka, ali se zato zna da je, u istom prostoru, bio zadužen za izradu velikog triptiha *Riječkih patrona* (**slika 63**) – realističnim izrazom prikazanih sv. Vida i sv. Modesta u linearnoj perspektivi i prostornoj trodimenzionalnosti neorenesanse. Triptih je dovršen 1932. godine, ali što se s njime dogodilo dalje se ne zna. „Sastojao se od dva kvadratna bočna krila i jednoga užeg srednjeg, u kojem je veduta srednjovjekovne, zidinama opasane, s mora gledane Rijeke, pred brdovitim zaleđem s trsatskom kulom,“²¹⁴ prizorom nad kojim se nalazilo platno s gradskim grbom. U lijevom polju triptiha nalazi se velik lik mladolikog, dugokosog sv. Vida s aureolom svetca i metalnim oklopom poput kakvog viteza. U desnoj ruci drži zastavu na koplju, a u lijevoj mu je kula i palmina grana. Desno, pak, polje triptiha obilježava prikaz sv. Modesta, također velik lik, ali starijeg muškarca duge kose i brade s palminom granom u desnoj ruci, zaogrnut antičkom odjećom. Valja spomenuti i da se uz lijevi bočni rub slike sv. Vida, „zid naslikane prostorije otvara [se] u vedutu brdovitog pejzaža s dvorcem na vrhu brežuljka,“²¹⁵ dok se uz desni rub slike sv. Modesta prostor „otvara u pastoralni prikaz brdovita pejzaža s djevojkom i ležećim govedom.“²¹⁶ Naposljetku, de Gaussovom opusu pripadaju i dva mozaikalna ureda/triptiha (**slika 64**) u Votivnom hramu na Kozali. Mozaici su smješteni iznad ciborija u oltarnoj apsidi, a svojim šiljastim oblikom ponavljaju oblik prozora zdanja. Izvedeni su plošno, tako da su prikazani likovi smješteni na apastraktnu zlatnu pozadinu. Na zapadnom se, tako, zidu nalazi triptih s prikazima: sv. Elizabete u bijeloj halji s ružičastim plaštem i cvijećem u rukama, sv. Nikole, bradatog starca u ornatu, koji u rukama drži knjigu i pastoral te sv. Ane u ružičastoj halji i plavom plaštu s malom

²¹² D. GLAVOČIĆ, 1999., 5.

²¹³ D. GLAVOČIĆ, 1999., 5.

²¹⁴ D. GLAVOČIĆ, 2010., 124.

²¹⁵ D. GLAVOČIĆ, 2010., 124.

²¹⁶ D. GLAVOČIĆ, 2010., 126.

Marijom koju drži za ruku. Na istočnom se, pak, zidu nalaze prikazi: sv. Katarine Sijenske u bijeloj halji i plavom plaštu te ljiljanom u ruci, sv. Sebastijana ogoljelog mladića, privezanog i probodenog strijelama te sv. Barbare, mlade žene u narančastoj halji, s palminom grančicom u desnoj ruci te topom pod nogama. U sakristiji iste crkve čuva, pak de Gaussovo djelo *Skidanje s križa*, 1929. (**slika 65**) „vrlo dobro izvedeno u neutralnom, znalački osvjetljenom pejzažu Golgote, pojednostavljenih obliha i napetih formi, reduciranog izbora boja,²¹⁷ svojim stilom podsjećajući na talijanski *novecento*.

De Gauss se bavi i grafičkim rješenjima, među kojima treba istaknuti propagandnu publikaciju za *Società Anonima di Navigazione Tirrenia* (Anonimno pomorsko društvo Tirrenia), brodarsko društvo *Adria*, lječilišno-kozmetički laboratorij *Alga*, te specijalna izdanja riječkog glasila *La Vedetta d'Italia*, primjerice za izložbene kataloge ili za turističku mjesečnu reviju *Abbazia e la riviera del Carnaro*, kao službeno glasilo Turističkog ureda Kvarnerske provincije. Za potonju on, između ostalih izrađuje naslovnice za broj 1/2 iz 1934. godine (**slika 66**) u stilu *art decoa* s dominantnom plavom bojom te motivom palme i modernog hotelskog kompleksa. De Gaussove vinjete su „izrazito grafički mišljene, dinamične, jednostavne, prepune modernog duha tridesetih godina, kada ono što je nekoć pripadalo avangardi postaje posve uobičajeno i najlakše prihvatljivo upravo na plakatima i ilustracijama, pa je zapravo i osnova modernog grafičkog oblikovanja.“²¹⁸ Stoga se može zaključiti da se de Gaussov, inače moderan i jezgrovit duh likovnog izraza, posebno ističe u njegovim vinjetama i ilustracijama, savladavanjem problema u nekoliko odrješitih poteza koji cijelom prizoru daju futuristički polet i brzinu u efektnim prizorima sa simbolikom djelatnosti naručitelja. Takvi su i njegovi reklamni postereri za brodarsko društvo *Adria* (1933.) te lječarično-kozmetički laboratorij *Alga* (1935.) izrađeni sitotiskom. Oba prizora oblikovana su u stilu *art decoa* jednostavnim i čistim formama te stiliziranim oblicima. U reklami za *Adriju* (**slika 67**) vidimo prikladni prizor broda uz stilizirano stablo palme i raslinje. Međutim, možda njegov najzanimljiviji grafički rad je duhovita reklama za *Algu* (**slika 68**) koja prikazuje bijelog ronioca sa svjetiljkom u ruci „više nalik na Marsovca“,²¹⁹ na tamnoplavoj podlozi, koji na dnu mora skuplja alge za *Algu*, dok na dnu reklamnog postera stoji kratki tekst *Alga – za masažu*. Također, de Gauss daje likovno rješenje naslovnice kataloga za Šestu i Sedmu izložbu kvarnerskog sindikata.

²¹⁷ D. GLAVOČIĆ, 2010., 128.

²¹⁸ E. DUBROVIĆ, 1996., 95.

²¹⁹ E. DUBROVIĆ, 2008., 10.

Povodom Šeste izložbe kvarnerskog sindikata, koja je bila posvećena desetgodišnjici aneksije Rijeke Italiji, on za naslovnicu kataloga osmišljava „crno-bijeli crtež golemo liktorskog znamenja [kojeg] natkriljuje motiv plave slikarske palete.“²²⁰ Za prigodu Sedme izložbe kvarnerskog sindikata on, pak, osmišljava motiv slikarske palete i klesarskog bata te dva velika programska dekorativna panoa u tehnici intarzirano linoleuma za bočne zidove atrija škole, koji su bili prvi takve vrste u Rijeci.²²¹ Pošto se svugdje trebao širiti duh fašističkog režima prikazan u najboljem svjetlu, de Gauss za spomenute panoe slika pedagoško-obrazovne aktivnosti u okviru prizora *Škola* te one rekreativne pod temom *Poslije škole*, izvedene reduciranim, pojednostavljenim modernim stilom. De Gauss se zasigurno istaknuo svojim grafičkim rješenjima u kojima se može primijetiti veliki skok u odnosu na samo nekoliko godina starija simbolistička i secesijska grafička rješenja Uga Terzolija za naslovnice kataloga Prve i Druge međunarodne izložbe 1925. i 1927. godine.

U njegovom opusu treba spomenuti i bavljenje fotografijom, iako se njome bavio tek sekundarno pod okriljem *Dopolavora*. On je među prvima koji se počinje baviti fotografijom te se uglavnom predstavlja svojim mrtvim prirodama. Iako se ne može reći da su u Rijeci bila naročito poznata trenutna europska kretanja, mala skupina oko F. Dreniga, koja uključuje i de Gaussa, ipak je nastojala držati korak s njima. No, kako je i fotografija tada bila u svojim začetcima umjetnici joj pristupaju eksperimentalno, a područje koje je de Gaussa naročito interesiralo su istraživanja posebnih efekata te slaganja dvostrukih ekspozicija, slično kao i Anitu Antoniazzo. Možda najvažnija izložba fotografija na kojoj je sudjelovao je Fotografiska izložba Desetgodišnjice, na kojoj izlaže svojih pet radova, među kojima je i *Let jedrilice (slika 69)*. Važno je za reći i činjenicu da je tijekom niza godina napravio stotinjak fotografija najznačajnijih spomenika tako da je 1941. godine imenovan za počasnog inspektora za spomeničku baštinu na području Sušaka i Bakra u Riječkoj provinciji.²²² Ubrzo nakon toga, 1943. godine, optirao je u Italiju te se nastanjuje u Trstu gdje se uključuje u umjetnički život grada, ali se bavi i prosvjetom.

De Gauss se počinje baviti izlagačkom djelatnošću još za vrijeme njegovog studija u Budimpešti, kada se odaziva na neke tada aktualne izložbe u Rijeci, primjerice na *Mostra Fiumana d'Arte* 1924. godine u povodu pripojenja Rijeke Italiji. Tada, u

²²⁰ D. GLAVOČIĆ, 2010., 110.

²²¹ D. GLAVOČIĆ, 2010., 50.

²²² D. GLAVOČIĆ, 2016., 174.

njegovoj najranijoj fazi stvaralaštva on uglavnom „crta i slika realističke, akademske crteže solidne forme i kompozicije.“²²³ Međutim, tek svojim povratkom postaje značajnim sudionikom kulturnih zbivanja. Sveukupno, de Gauss je sudjelovao na šezdesetak grupnih te jednoj samostalnoj izložbi tj. zajedno s Marijom Arnold u Trstu 1941. godine. Interesantna je činjanica da su se u katalogu izložbe našle izjave samih autora, pa tako i doznajemo nešto o njihovim likovnim stavovima. Primjerice, de Gauss kaže: „Djela su rađena u religioznom dodiru s prirodom – inspirateljicom. (...) Volim postojeću prirodu, živ sam, a lirskom natruhom izražavam iskreno i sponatano ganuće, neke trenutke svoga duhovnog života.“²²⁴ Njegov prvi uspjeh, kada biva zapažen i od strane riječkog tiska, događa se na *Prima mostra d'arte Fiumana* (Prvoj izložbi riječke umjetnosti) 1927. godine, na čije otvaranje dolaze svi važni državni dužnosnici, uključujući Mussolinija te samog kralja i njegovu suprugu. Zadovljstvo riječkim umjetnicima rezultiralo je otkupima slika. Tako je za kraljevsku zbirku otkupljen de Gaussov crtež *Vigilia di San Giovanni (Predvečerje Ivandana)*, a njegovu sliku *Cvijeće* otkupljuje tadašnji državni ministar i sakupljač umjetnina S. E. Conte Giuseppe Volpi Di Misurata.²²⁵ Osim u ulozi izlagača, kada prvi put izlaže i svoje umjetničke fotografije, de Gauss djeluje i kao član Organizacijskog odbora, primjerice na Petoj sindikalnoj izložbi Kvarnera 1933. godine, uz istaknutog riječkog političara Nina Fatovicha na čelu, te Felicea Fabra De Santija, Clementea Tafurija, Romola Venuccija i Cornelija Zustovicha.²²⁶ Važna je bila i iduća 1934. godina, kada povodom desetgodišnjice aneksije Rijeke Italiji de Gauss, zajedno s Venuccijem, sudjeluje u ukrašavanju novoizgrađenog *Tempio votivo* na Kozali. Osim izlaganja vlastitih djela, on sve više sudjeluje u administrativno-organizacijskim poslovima izložbi kao član žirija za odabir radova iste 1934. godine povodom Šeste izložbe kvarnerskog sindikata te u Izvršnom odboru sljedeće godine za Sedmu izložbu kvarnerskog sindikata. Za potonju izložbu pripremio se sa čak 24 djela, među kojima je 8 ulja (*Lučka kapetanija, Moja mama, Gat, Istarski trgić* itd.) te jedna tempera i 15 akavarela „uzmorskih motiva s ribarima, kupači(ca)ma, veslačima i barkama“²²⁷ (*Žene na kupanju, Odmor ribara, Jutro u luci, Krpanje mreža* itd.). Potonje su zapravo „nepretenciozne, brze zabilješke

²²³ D. GLAVOČIĆ, 1999., 5.

²²⁴ D. GLAVOČIĆ, 2010., 72., poziva se na Catalogo della Mostra di pittura Maria Arnold e Ladislao di Gauss, 1941.

²²⁵ D. GLAVOČIĆ, 2010., 32.

²²⁶ D. GLAVOČIĆ, 2010., 40.

²²⁷ D. GLAVOČIĆ, 2010., 50.

koje su slikaru poslužile kao studije za daljnji slikarski rad.“²²⁸ Vrhunac njegova djelovanja bila je 1936. godina kada je postao, osim Enrica Fonde, jedini riječki slikar koji je izlagao na Venecijanskom bijenalu što je bilo popraćeno i u riječkim tiskovinama. Od četiri poslane slike, žiri je prihvatio jednu, i to upravo onu koja je jedina imala političko-propagandni naboj – *Zbor (Adunata)* (**slika 70**), koja je s prikazom „masovnih okupljanja fašističkih trupa na rimskom Trgu Venecija, uz istaknute zastave i transparente, odražavala duh kolektivizma i zanosa jednog doba i odozgo, s prozora *duceova* sjedišta, dirigiranoga talijanskog fašističkog režima.“²²⁹ To puno govori o tadašnjim utjecajima koji su se uplitali u umjetničku produkciju stavljajući često politički sadržaj ispred likovne izvedbe. Naime, u cijelom de Gaussovom opusu *Adunata* nema većeg značaja, ali je zbog svoje jasne poruke podržavanja kolektivističkog duha fašističkog režima bila vrlo rado prihvaćena.

5.4.3.7. Maria Arnold (1898.-1990-ih)

Maria Arnold rođena je u Rijeci 1898. godine u obitelji oca Eugenija Arnolda i majke Giovanne Padoani.²³⁰ Kao i Miranda Raicich, malo je starija od svojih kolega umjetnika iz *riječke avangardne grupe*, te stoga njih dvije i počinju djelovati nešto ranije. Međutim, dolaskom R. Venuccija i L. de Gausa brzo im se priključuju u njihovim modernim likovnim tokovima. Ne zna se mnogo o njezinom ranom školovanju u Rijeci, ali se zna da odlazi u Firencu gdje su joj profesori bili slikari Franco Dani i Llewelyn Lloyd. Nakon završenog studija vraća se u rodni grad gdje se priključuje riječkom Sindikatu umjetnika pod okriljem kojeg izlaže. Nakon Drugog svjetskog rata Arnold, uz Venuccija, jedina je koja ostaje u Rijeci pokušavajući se prilagoditi novoj političkoj klimi. O tom njezinom periodu govori slika *Iz luke* (1947.) u duhu socrealizma.²³¹ Ipak, Arnold 1949. godine optira za Italiju te od tada izostaju bilo kakvi podaci o njezinom životu i djelovanju.

O njezinom umjetničkom stvaralaštvu i danas se vrlo malo zna, najviše preko sekundarnih izvora, poput reprodukcija u časopisima (npr. *Termini*) i izložbenim katalozima, preko čega se teško može dobiti potpuni dojam njezinog slikarstva. Radovi koji su ipak dostupni u originalu, djela su riječkog Muzeja moderne i suvremene

²²⁸ D. GLAVOČIĆ, 2010., 52.

²²⁹ D. GLAVOČIĆ, 2010., 56.

²³⁰ D. GLAVOČIĆ, 2016., 99.

²³¹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 104.

umjetnosti: *Portret djevojke*, 1933. (slika 71) i *Iz luke*, 1947., zatim *Planinski pejzaž*, 1930-e (slika 72) u vlasništvu riječke Gradske knjižnice, te djela koja se čuvaju u *Archivio-Museo Storico di Fiume* u Rimu: *Gradska veduta* te nekoliko aktova i autoportreta izvedenih olovkom i ugljenom. Kako je i prije rečeno Arnold je djelovala na riječkoj likovnoj sceni i prije pojave avangardne skupine, kojoj se potom priključila. To rano razdoblje, ranih 1920-ih rabi tradicionalni pristup motiva slikajući pretežno mrtve prirode i figure. Takva djela izlaže i na izložbi riječkog Umjetničkog društva 1924. godine za koju slika mrtvu prirodu *Pierrot*, te na riječkoj Drugoj međunarodnoj umjetničkoj izložbi 1927. godine za koju ponovno slika *Mrtvu prirodu*. Ta njezina djela su u riječkom tisku ocjenjena kao „nedovoljno profilirana u stilu i izrazu.“²³² Međutim, krajem 1920-ih kada sve aktivniji postaju Venucci i de Gauss, i njezin stil se mijenja te prelazi u zrelu fazu stvaralaštva koja je obilježila 1930-e. Njezino slikarstvo, kao i ono Mirande Raicich, F. Drenig smješta između Venuccijevog avangardnog „konstruktivističkog ekspresionizma“²³³ i de Gaussovog umjerenog „neorealizma.“²³⁴ Arnold svoj stil usmjerava prema umjerenom kubističkom prikazu koji je uvijek sintetički, oštar i čvrst u gradnji prizora. Uz to koristi se odrješitim i širokim potezom zbog čega ju Ervin Dubrović naziva „slikarica odrješite ruke.“²³⁵ Možda najbolji primjer njezina stvaralaštva je *Portret djevojke* (1933.) gdje do izražaja dolaze odlike modernosti 1930-ih, posebice u odmaku od impresionističkih raspršenih atmosfera, stvaranjem čvrstih formi. Portretirana djevojka nalazi se u pozi nagnute glave i oborena pogleda. U općenito stišanom koloritu, vidljiva je upečatljiva upotreba crne boje, kojom je izvedena njezina kratka kosa i odjeća, a koja je u suprotnosti s njezinom bijelom puti. Pozadina slike je apstraktna, neodređena, možda daleka naznaka zidova nekog prostora uprizorena kubusima žuto-smeđih tonova koji „pridaju ponešto topline slici blijede djevojke naslikane hladnim bijelim, sivkastim i plavičastim bojama.“²³⁶ Ista čvrstina oblika vidljiva je i u djelu *Planinski pejzaž*, izvedenom širokim potezima i prigušenim, hladnim koloritom.

Nakon izložbi iz 1924. i 1927. godine na kojima nije ostvarila najpovoljnije kritike, veliku prekretnicu predstavlja Izložba za riječki dispanzer za tuberkulozu organizirana godine 1930. na kojoj izlaže zajedno s M. Raicich, R. Venuccijem i L. de

²³² D. GLAVOČIĆ, 2016., 99.

²³³ E. DUBROVIĆ, 1996., 99.

²³⁴ E. DUBROVIĆ, 1996., 99.

²³⁵ E. DUBROVIĆ, 1996., 99.

²³⁶ E. DUBROVIĆ, 1996., 100.

Gaussom koji su u novinskom osvrtu na izložbu prepoznati kao nova umjetnička struja u gradu. Za Arnold se navodi da se pojavljuje „preobražena, u samo nekoliko mjeseci nakon prethodnog izlaganja. Ide čvrsto svojim putem koji karakteriziraju *impasto* i harmonični tonovi, plastičnost, živost izraza koju iskazuju ulje *Ragazzi* (Mladići) i crtež *Donna che si pettina* (Žena koja se češlja).“²³⁷ Godine 1935. na Sedmoj umjetničkoj izložbi sindikata Kvarnera izlaže čak 32 djela, zbog čega ju Drenig, uz de Gausa, smatra najproduktivnijom predstavnicom *novecenta*. Kao članica riječkog Sindikata umjetnika, Arnold je osim svojim izlaganjem, sudjelovala i u organizaciji i žiriju za izbor radova, što je bio slučaj na Desetoj umjetničkoj sindikalnoj izložbi Kvarnera. Naposljetku, treba spomenuti i njezinu veliku suradnju s de Gausom koja je vidljiva iz njihovih uzajamnih portreta, kao i činjenici da su često izlagali zajedno. No, njihova možda najznačajnija samostalna izložba bila je 1941. godine u *Galleria d'arte Trieste*.

5.4.3.8. *Miranda Raicich (1897.-1990-ih)*

Miranda Raicich rođena je u Rijeci 1897. godine u obitelji oca Senneua i majke Alberte Sorlini.²³⁸ Svoje slikarsko obrazovanje započinje u Münchenu, a nastavlja u Firenci kod istih profesora kao i Maria Arnold. Povratkom u Rijeku odmah se priključuje riječkom Sindikatu umjetnika, a samim time i gradskom likovnom i izlagačkom životu. Raicich, odlazi iz Rijeke nakon završetka Drugog svjetskog rata, 1949. godine, nastanivši se u Firenci.

Kao i Arnold, i ona se pojavljuje na riječkoj likovnoj sceni nekoliko godina prije njihovih mlađih umjetničkih istomišljenika. Također, kao i njena kolegica, prije pojave Venuccija i de Gausa slika tradicionalno, najčešće mrtvu prirodu i pejzaže. One se istovremeno i mijenjaju u svom likovnom izričaju, što se događa na samom kraju 1920-ih. Francesco Drenig, kao Mariju Arnold, i Mirandu Raicich po likovnosti smješta između Venuccija i de Gausa, iako je ove dvije umjetnice smatrao izrazito različitima.²³⁹ To i ne čudi s obzirom da su slike Mirande Raicich, kojoj god fazi pripadaju, slikane pomno, promišljeno i odmjereno te se odlikuju izvjesnom životnošću i harmonijom koja ih možda više povezuje s francuskim, nego talijanskim slikarstvom. Taj ju pristup umjerenosti i harmonije znatno razlikuje od Marije Arnold i njezine

²³⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 100.

²³⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 264.

²³⁹ E. DUBROVIĆ, 1996., 99.

odriješite ruke. Njezinoj prvoj fazi odgovara slika *Marina*, 1929. (**slika 73**) s prikazom mora te stijena u koje se valovi blago razbijaju, koju Ervin Dubrović opisuje kao „nezanimljivu te pomalo nevještu i posve starinsku.“²⁴⁰ Pored nje možemo uvrstiti i *Mrtvu prirodu s jastogom* (**slika 74**) iz 1928. godine gdje se prizor jastoga na tanjuru, uz limun i bocu vina odlikuje čvrstom figuracijom. Velika promjena u njezinu stvaralaštvu vidljiva je već 1930. godine kada nastaje njezin *Alpski pejzaž* (**slika 75**) – čvrsto moduliran planinski krajolik s jasnim naznakama kubizma koji se najviše očituju u kućicama-kubusima, iako ona nikada ne rabi pretjerane kubističke lomove, za razliku od ostalih riječkih avangardista. Možda upravo gledano iz tog kuta *modernosti*, Drenig ju *najlošije* ocjenjuje smatrajući da je „najmanje revolucionarna među mladim umjetničkim snagama Rijeke.“²⁴¹

Kako je već i rečeno Raicich se po dolasku u Rijeku uključila u riječki Sindikat umjetnika, pa sudjeluje i na brojnim sindikalnim i grupnim izložbama. Prvi put izlaže u sklopu Druge međunarodne umjetničke izložbe grada Rijeke za koju radi sliku *Nipponica (Japanka)*.²⁴² Također je važno spomenuti Šestu sindikalnu izložbu Kvarnera 1934. godine na kojoj izlaže zajedno sa svim članovima Sindikata s tri crteža i sedam ulja te Sedmu sindikalnu izložbu Kvarnera gdje osim izloženih slika, sudjeluje i kao član Organizacijskog odbora.

6. Izlagačka djelatnost međuratne Rijeke (1919.-1939.)

6.1. Organizatori i izložbeni prostori

Već je bilo riječi o likovnoj djelatnosti prije Prvog svjetskog rata te u prvim poratnim godinama za vrijeme *interregnuma* tj. D'Annunzijeve okupacije i Slobodne Države Rijeka. Iako je prijeratno razdoblje pokazivalo naznake bujanja likovnosti, taj trend se brzo gasi uslijed nemogućnosti grada da ga održi. U izlagačkom smislu, svijetle točke predstavljaju tri izložbe održane na samom kraju 19. st. – 1891. i dvije 1893. godine, od kojih je zasigurno važnija *Esposizione del millennio* na kojoj se izlažu djela tadašnjih aktualnih riječkih slikara, poput G. Simonettija, F. Colomba, G. Fumija, F. Pavačića te Rose Leard. Tome treba pridodati i okupljanje domaćih slikara uz priređivanje izložbi pod geslom *In arte libertas*. Uslijedile su ratne godine i poraće

²⁴⁰ E. DUBROVIĆ, 1996., 97.

²⁴¹ E. DUBROVIĆ, 1996., 98.

²⁴² D. GLAVOČIĆ, 2016., 264.

popraćeno neprekidnim prevratima i nesigurnostima. U takvim uvjetima grad nije davao znatnijih poticaja izlagačkoj djelatnosti, pa se nije niti mogla razviti povoljna klima, kako za likovnu, tako ni za izlagačku djelatnost. U to vrijeme se organiziraju tek poneka udruženja u kojima se miješaju akademski slikari i amateri-ljubitelji umjetnosti koji zajednički izlažu. Takav je primjerice bio *Circolo artistico fiumano* osnovan 1920. godine pod okriljem kojeg se organizira pokoja izložba, ali bez određenog koncepta te bez stručnog žirija ili kriterija kojima bi se vršila selekcija radova. Sve je to rezultiralo malim i nereprezentativnim izlozbama koje su uglavnom podrazumijevale prikaz nekoliko najnovijih radova određenog umjetnika. K tome, grad nije imao organizirani i stalni izložbeni prostor u kojem bi se iste mogle održavati, već je bio običaj izlagati u izlozima trgovina, fotografskih studija, knjižara, ljekarni ili, spletom sretnih okolnosti, u dvoranama gradskih palača.

Aneksijom Italiji 1924. godine situacija se mijenja jer, iako se cjelokupni kulturni život podređuje političkom programu, stanje se smiruje i više se ne događaju gotovo svakodnevne promjene, a primjećuje se i određeni poticaj i podupiranje umjetničke djelatnosti. Istovremeno, to je vrijeme kada umjetnici usvajaju nove tekovine moderne umjetnosti na stranim studijima. To je naročito vidljivo kod mlađe generacije avangardnih umjetnika koji, osim što sa sobom u Rijeku donose suvremene umjetničke izričaje, donose i kategoriju kvalitete, odnosno umjetničke vrijednosti koja postaje ključni kriterij u izlagačkoj djelatnosti. Međutim, ove dobre strane procvata likovne i izlagačke djelatnosti bile su posljedica uvođenja sustava korporativizma kao ustroja talijanske države koja je na taj način organizirala sve sfere javnog života. Temelj takvog ustroja bili su sindikati kao udruženja raznih djelatnosti, pod nadzorom odgovarajuće korporacije. Između ostalih postojala je i korporacija koja se odnosila na umjetnike – *Corporazione degli professionisti e delle arti*. Rad i članstvo u sindikatima bilo je jasno usustavljeno donošenjem niza odredbi za rad čime su se stvorili kriteriji valorizacije umjetnosti. Na taj način vršila se selekcija umjetničkih radova koji su se izlagali na sindikalnim izlozbama jednom godišnje. Te su izložbe uglavnom bile organizirane na razini provincija, pa je tako postojao posebni sindikat za područje Rijeke – Sindikat stručnjaka i umjetnika Kvarnerske provincije osnovan 1928. godine da bi okupljao sve akademski obrazovane umjetnike tog područja, što je bila zamjena za dotadašnji *Circolo artistico fiumano*, koji je u svoje redove puštao i amatere. Tom je prigodom Sindikat Kvarnera „istaknuo kako se svi životni i stvaralački ciljevi umjetnika, u rasponu od kulture, domoljublja i politike pa do ekonomskoga napretka i

sigurnosti mogu na najbolji način ostvariti upisom u tu fašističku stručnu organizaciju. U vrlo složenoj, strogo strukturiranoj i neupitno efikasnoj organizaciji tadašnje talijanske države, a koja se osim klasičnih upravljačkih struktura temeljila i na čitavom nizu pomno isplaniranih, usmjerenih i kontroliranih fašističkih korporacija, posebnim se isticala briga za punu integraciju anektiranih područja te sama djelatnost umjetnosti koja je bila simbol i stup kontinuiteta tadašnje države, fašizma i Rimskog carstva.²⁴³ I doista, s obzirom da je članstvo u Sindikatu donosilo redovno izlaganje radova, mogućnost njihova otkupa, državnih narudžbi, kao i mogućnost sudjelovanja na međunarodnim izložbama, umjetnici su se redovito u njega učlanjivali jer im je pružao ravnopravni društveni status s ostalim intelektualcima, kao i materijalnu sigurnost. No, s druge strane, osnivanje Sindikata zapravo je bio sistem fašističke vlasti da održi kontrolu nad cijelim kulturnim, pa tako i umjetničkim djelovanjem svoje države, kontrolirajući preko administrativnog aparata Sindikata (u kojem su redovito sjedili poklonici režima) umjetničku produkciju, što se posebno odnosilo na anektirana područja, poput Rijeke u kojima se morala istaknuti pripadnost Italiji.

Kako je i ranije navedeno, Rijeka nije imala svoj izložbeni prostor, što se nije promijenilo niti aneksijom Italiji, osnivanjem Umjetničkog sindikata i sve većim brojem izložbi. Međutim, u talijanskoj Rijeci barem se zaustavio trend izlaganja u izlozima trgovina, te se značajnije izložbe predstavljaju u dvoranama riječkih palača i javnih zgrada ili pak u prostorijama nekog udruženja ili privatnika. Takvi su prostori bili primjerice, *Villa Margherita* (današnja zgrada Državnog arhiva u Rijeci), Guvernerova palača, *Filodrammatica*, Narodna čitaonica, *Circolo Savoia*, *Circolo Patriottico* (danas *Palazzo Modello*), prostorije u *Scuola Elementare Emma Brentari* (danas Sveučilišna knjižnica), *Sala Bianca* u *Teatro Fenice*, prostorije novoizgrađene Osnovne škole *N. Tommaseo* (danas OŠ *Nikola Tesla*) te izložbeni prostor fotografske radnje Emira Fantinija – *Permanente*, odnosno *La Modernissima* na Korzui sl.²⁴⁴ No, svi ti prostori nisu mogli zamijeniti pravi izložbeni prostor koji bi odgovarao upravo potrebama izlaganja, dok je sve navedeno predstavljalo jedno *surogat* rješenje. Problem nedostatka izložbenog prostora bila je česta tema i novina prilikom osvrta na izložbe, kao i samih izložbenih kataloga, a isticao ju je Francesco Drenig koji je neumorno zagovarao izgradnju umjetničkog paviljona kojeg je trebao osigurati Sindikat. Međutim, i Sindikat se također našao u problemima upravo zbog nedostatka izložbenog prostora što je

²⁴³ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 394.

²⁴⁴ D. GLAVOČIĆ, 2016., 28-29.

tvorilo *začarani krug* nemogućnosti konačnog rješenja. Naime, zbog nedostatka vlastitog prostora, trebalo je platiti najam za smještaj izložbi, kao i preinake prostora radi njegove prilagodbe, što bi ispraznilo sindikalnu blagajnu. Stoga su članovi Sindikata i njihovi predstavnici upućivali mnogobrojne apele prema gradskim vlastima kako bi se napokon izgradio riječki izložbeni prostor te istovremeno postigla financijska stabilnost Sindikata.

6.2. *Istaknute izložbe*

Već je napomenuto da period koji obuhvaća vrijeme prije Prvog svjetskog rata pa sve do aneksije Italiji nije bio pogodan za likovnu, a samim time niti izlagačku djelatnost. To je vrijeme velikih turbulencija i promjena dominacije nad ovim prostorom koja se od Mađarske seli u Italiju. D'Annunzijevim dolaskom i vladavinom kaosa, kao i osnivanjem Slobodne Države Rijeka nije se moglo puno toga postići, s obzirom da su se lokalne vlasti primarno bavile isključivo političkim pitanjima, zanemarujući kulturni život grada. Priključenjem Italiji 1924., a pogotovo osnivanjem Umjetničkog sindikata 1928. godine, situacija se mijenja jer izlagačka djelatnost postaje organizirana i promišljena, za razliku od dotadašnjeg kaotičnog i nesustavnog pristupa. Rezultat toga bila je veoma bujna i životna likovna i izlagačka djelatnost na području Kvarnerske provincije. Važno je naglasiti činjenicu da je riječka međuratna likovno-izlagačka scena izrasla iz strateških interesa fašističke Italije koja je financijskom i političkom podrškom htjela dokazati pripadnost i ravnopravnost ovih područja *majci domovini*. Tako se vršila kontrola preko državnih delegata, uglavnom talijanskog porijekla ili barem poklonika režima, koji su djelovali u izložbenim komisijama i na svim razinama organizacije izložbi. No, bilo bi pogrešno iz toga razloga odbaciti sveukupnu tadašnju djelatnost okarakterizirajući ju kao ideološki opterećenu, već sagledati i pozitivne utjecaje koji su stvorili uvjete za procvat i kvalitetnost likovnosti riječke regije, kao i mogućnosti umjetnika za njihovo internacionalno prepoznavanje i stupanje na europsku umjetničku scenu zahvaljujući velikim internacionalnim izložbama. Naime, stupanjem u riječki Umjetnički sindikat istaknuti umjetnici imali su zagwarantirano izlaganje barem jedanput godišnje – na sindikalnim izložbama, a ako su se pokazali doraslima zadatku imali su mogućnost sudjelovati i na onim međusindikalnim, međuprovincijalnim, državnim te međunarodnim. Sagledavajući izložbe organizirane u samom gradu smatram bitnim izdvojiti sindikalne izložbe koje

preko umjetnika-izlagača ocrtavaju tadašnju likovnu scenu same Kvarnerske provincije, te izlagačke kapacitete organizatora. Također, osim sindikalnih, u Rijeci se organiziraju i izložbe na višoj instanci, među kojima su možda najvažnije Prva i Druga međunarodna izložba te Umjetnička izložba pripojenja.

6.2.1. *Mostra dell' Annessione (Umjetnička izložba pripojenja), 1924.*

Već na samu godinu pripojenja Italiji, u razdoblju od 16. do 23. ožujka 1924. godine, *Circolo Artistico di Fiume* organizira *Mostra dell' Annessione* (Umjetnička izložba pripojenja) u prostoru *Circolo Patriottico* (danas *Palazzo Modello*). Za ovu prigodu tiskan je i katalog čiju je naslovnicu u obliku secesijskog crteža izradio Ugo Terzoli, u kojem je predstavljeno 96 izložaka koje je prezentiralo 33 izlagača.²⁴⁵ Ova izložba, osim što je predstavljala prvu izložbu talijanske Rijeke, imala je i filantropski karakter tako da je polovica zarade od prodaje slika bila namijenjena ratnim invalidima Prvog svjetskog rata. Važnost takvog događaja potvrđuje i dolazak samog kralja Vittoria Emanuela III. i njegove supruge, kao i brojnih provincijskih uglednika na dan otvaranja, koji su ujedno dali „obol njenom dobrotvornom karakteru.“²⁴⁶ Izložba je označila početak novog načina organiziranja, kao i stručne valorizacije radova što potvrđuje činjenica da je za tu prigodu po prvi puta organiziran i stručni žiri za odabir radova. Odaziv riječkih umjetnika, kao i prisustvo stručnog žirija rezultiralo je okupljanjem svih generacija riječkih umjetnika. To uključuje stariju generaciju koja je djelovala još krajem 19.st. (G. Simonetti, F. Colombo, G. Fumi te N. Lotzniker), srednju generaciju – tradicionaliste (F. Blanda, O. Knollseisen, F. de Santi, U. Terzoli, U. Gnata, M. de Hajnal, braća Ostrogovich i dr.) te mlađu generaciju – avangardiste, a u to vrijeme još uvijek studente (L. de Gauss, M. Arnold i dr.).²⁴⁷ Treba naglasiti i važnost tiska koji je često izvještavao o događajima vezanim uz izložbu – o posjetiteljima, izloženim radovima i sl. Nadalje, izložba je definirana kao najvažniji kulturni događaj godine, a organizatori su indirektno iskazali i nadu da će ovakve izložbe prijeći u tradiciju, što je ujedno trebalo potaknuti i razmišljanje o rješavanju problema prikladnog izložbenog prostora.²⁴⁸

²⁴⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 31.

²⁴⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 90.

²⁴⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 31.

²⁴⁸ D. GLAVOČIĆ, 2016., 31.

6.2.2. *Prima esposizione fiamana internazionale di Belle Arti (Prva međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti), 1925.*

Prva međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti važna je iz razloga što se odvija unutar godine doista bogate kulturnim zbivanjima – uključujući Prvu izložbu industrije, poljoprivrede i trgovine te niza drugih manifestacija – sportskih igara, zabava, operne sezone u Kazalištu *Verdi* što je odrazilo opće stanje kako među organizatorima, tako i među riječkom publikom koje se odlikovalo velikim entuzijazmom i poletom.²⁴⁹ Izložba je otvorena u prostorima ugaonog historicističkog zdanja *Licea Scientifica* (današnja talijanska gimnazija) te se održavala u razdoblju od 25. kolovoza do 4. listopada 1925. godine, kada se morala zatvoriti zbog početka školske nastave. Organizacija se vršila na inicijativu riječkog Municipija čime su se htjela izložiti najbolja umjetnička djela s Trećeg rimskog bijenala. „Predsjedništvo Rimskog bijenala uključuje se u njezino planiranje predlažući da bi ovu riječku umjetničku izložbu trebalo organizirati bijenalno jer bi se takvim ritmom pratilo njihov Rimski bijenale, a čime bi riječka izložba postala njihovom umanjenom reprizom.“²⁵⁰ Ova ideja je bila je oduševljeno prihvaćena od strane tisaka brojnim pohvalama naglašavajući „podršku koju je ova izložba uživala od strane rimske umjetničke, financijske i političke elite koja je moralno, ali i materijalno učinila sve da podupre uspjeh manifestacije.“²⁵¹ Naravno, *rimska elita* je iskoristila priliku za isticanje povezanosti ovih gradova te naklonosti prema nedavno pripojenoj Rijeci, čime se trebalo „pobratimiti lokalnu s talijanskom likovnom umjetnošću, integrirati riječku likovnu scenu te ju tako prigrljenu učiniti izdankom Italije prema podunavskim zemljama.“²⁵² U prilog prijateljskom karakteru izložbe između Rijeke i Rima ide i činjenica o dva Organizacijska odbora – riječkom, čiji je predsjednik bio Riccardo Gigante i rimskom, s predsjednikom Ginom Antonijem. S obzirom na važnost izložbe izrađen je i katalog čiju naslovnicu u formi secesijske grafike potpisuje Ugo Terzoli s popisom svih izloženih djela. Velika se pažnja posvetila i odabiru prostora koji će se koristiti u te svrhe, da bi se naposljetku odabralo *Liceo Scientifico*, zbog njegove veličine te svjetlosti prostorija.²⁵³

²⁴⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 87.

²⁵⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 86.

²⁵¹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 101.

²⁵² B. METZGER-ŠOBER, 2016., 102.

²⁵³ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 101.

Izložba koja je brojala 506 umjetnina, što je uključivalo slike i skulpture, dok su grafike i crteži bili izloženi u hodnicima, te je bila postavljena u 17 prostorija-učionica. Izlagači su bili, pak podijeljeni u nekoliko sekcija s obzirom na nacionalnost: *Sala Ungherese*, *Sala Venezia Giulia*, *Sala Napoleonica* s djelima Trećeg rimskog bijenala te *Sala Arte Fiumana*.²⁵⁴ *Sala Ungherese* sadržavala je djela mađarskih autora, od kojih su izlagala samo dvojica – Gya Benczur i Ivanyi Grünwald. U *Sali Venezia Giulia* izlagana su djela autora istoimene regije te jugoslavenski umjetnici koji su pobudili veliko zanimanje publike, a među kojima se istaknuo Giuseppe Moretti-Zajc. Najviše izložbenog prostora zauzeli su talijanski autori – čak 10 prostorija, što je u usporedbi s ostatkom odabranih autora i izloženih djela bio znatno veći broj. Među izloženim talijanskim autorima istakle su se ipak dvije samostalne izložbe umjetnika Vicenza Cabiance i Carla Carràa. Naposljetku, sekcija *Sala Arte Fiumana* predstavljala je djela riječkih umjetnika koja su „upozoravala na ozbiljnost i visoku kvalitetu njihova rada.“²⁵⁵ U ovoj je sekciji izlagalo devet Riječana – U. Terzoli, C. Zustovich, F. de Santi, E. Fonda, M. de Hajnal, F. Blanda, U. Gnata, O. Collavini te C. Ostrogovich, koji se predstavljaju sa 36 djela kojima su i sudjelovali na Trećem rimskom bijenalu. U dodatnoj su, pak, dvorani *Sala Storica Fiumana*, bili izloženi artefakti riječke povijesti koji su trebali pokazivati povijesnu pripadnost ovog grada Italiji.²⁵⁶ Iako je najviše pažnje bilo usmjereno na slikarstvo, izložba je sadržavala i brojne crteže te grafike – bakroreze, drvoreze i monotipije u sekciji *bianco-nero* koja se nalazila na hodnicima zgrade, kao i skulpture koje su dobile još manje pažnje nalazeći se u kutovima prostorija, više kao nekakav dekor nego eksponat.

Otvorenje ove izložbe popratio je velik broj talijanskih, gradskih i provincijskih uglednika, u čiju čast je zdanje *Liceo Scientifico* bilo ukrašeno cvijećem i vrpčama te obiljem znakovlja talijanske državnosti.²⁵⁷ Prilikom njihova obilaska izložbe veliku pažnju plijenili su upravo riječki umjetnici, što potvrđuje činjenica otkupa nekih njihovih djela. Među njima je možda najznačajnija bila kupovina slike *La Baccante* Umberta Gnate od strane Umberta Tedesca koji, međutim, ne kupuje tu sliku za sebe, već ju daruje gradu Rijeci za zbirku novog izložbenog prostora – Galerije umjetnina.²⁵⁸

²⁵⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 87.

²⁵⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 89.

²⁵⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 87.

²⁵⁷ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 87.

²⁵⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 111.

6.2.3. *Seconda esposizione fiumana internazionale di Belle Arti (Druga međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti), 1927.*

Druga međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti pripremljena je i organizirana s većom pažnjom i posvećenošću detaljima, tako da je u svojoj izvedbi i značenju nadmašila onu prethodnu. Tu činjenicu dokazuje i tiskovna popraćenost u Rijeci, ali i diljem Srednje Europe naglašavajući sljedeće: „Riječka izložba je jedna od najvažnijih umjetničkih izložbi koja je ove godine realizirana u Italiji, pa tako i u Europi. Cilj ove izložbe je predstavljanje talijanske umjetnosti i umjetnosti država s kojima graniči na sjeveroistoku. Službeno se izložbi priključila Mađarska, kao i Jugoslavija s povećim listama umjetnika odabranih od strane prof. Gjurica, a uspostavljeni su i kontakti o mogućem sudjelovanju umjetnika iz Bugarske, Poljske i Čehoslovačke.“²⁵⁹ Tako je događaj opisao zagrebački *Morgenblatt*, a prenijela riječka *Vedetta d'Italia*, uz brojne druge slične tekstove koji su u to vrijeme kružili zemljama Srednje Europe. Iz ovih riječi vidljivo je da je mnogo nade polagano u uspješnost manifestacije na kojoj su trebali sudjelovati ne samo talijanski, riječki, jugoslavenski i mađarski umjetnici, kao na prethodnoj, već je do odaziva došlo i od strane Bugarske, Rumunjske, Čehoslovačke i Poljske. „Ponovno okretanje k umjetničkim krugovima podunavskih zemalja te pozivanje njihovih umjetnika na sudjelovanje u ovoj izložbi znak je da je postala važnim događajem u umjetničkom, kulturnom i političkom smislu. Prema dostupnim tekstovima kritike i kroničara jasno je iskazana vjera kako se na njezinim temeljima razvija nada stvaranja čvrstoga kulturnog i umjetničkog mosta koji bi preko Rijeke vodio od Italije prema Srednjoj Europi. Ovaj most suvremenici su redom pozdravljali i doživljavali višeznačno: u ekonomskom, općeintelektualnom i, posebno, umjetničkom smislu.“²⁶⁰ S obzirom na sve navedeno, što jednoznačno upućuje na važnost ovakve manifestacije, pitanje izložbenog prostora ponovno se podiže, ali se ne rješava. Zbog obima izložbe, za koji je već na samom početku bilo evidentno da će premašiti kapacitete *Licea Scientifica*, ona se sada održava u ženskoj Osnovnoj školi *Emma Brentari* (danas riječka Sveučilišna knjižnica) „čije su učionice bile veće i, po procjeni organizatora, prikladnije za izlaganje najavljenih umjetničkih djela.“²⁶¹ Prostori škole su u potpunosti bili prilagođeni potrebama izložbe, a iz novinskih osvrtâ se može

²⁵⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 135-136., poziva se na novine LA VEDETTA D'ITALIA, FIUME, 14. srpanj 1927.

²⁶⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 92.

²⁶¹ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 93.

saznati da je cijeli prostor bio okićen velikim zelenim biljkama i girlandama, dok su izložbene dvorane bile pripremljene u skladu sa standardima vremena – „dvotrećinska visina zidova prostorija i hodnika bila je prekrivena sivom tkaninom ne bi li se tako na najbolji način neutralizirala pozadina i istakla ljepota umjetničkih djela i njihove opreme. Prozori su u dvoranama bili napola zatamnjeni kako bi se smanjio direktan prodor danjega svjetla, a slike mogle pravilno prosuditi uz primjerenu zaštitu od mogućega neželjenog utjecaja dnevnoga svjetla. U dvoranama između prozora i u hodnicima, bile su postavljene klupe i mekane sjedalice koji su omogućavale potpuni komfor posjetiteljima s namjerom da ih se što duže zadrži u prostorima održavanja izložbe.”²⁶²

Izložba je svečano otvorena 7. kolovoza te je ostala otvorena do 8. rujna 1927. godine. Prema katalogu izdanom za tu prigodu, izradu čije naslovnice opet potpisuje Ugo Terzoli, posjetitelji su imali priliku vidjeti preko tisuću radova koje je predstavilo 370 izlagača podijeljenih u dvorane, od kojih je 16 bilo predviđeno za talijanske, 8 za mađarske, 2 za jugoslavenske te jedna za ostale međunarodne umjetnike.²⁶³ Radovi riječkih umjetnika nalazili su se na drugom katu u dvadeset i prvom dvorani – *Sala dei Fiumani*, gdje je izloženo 40 radova 21 autora među kojima valja istaknuti: Romola Venuccija, braću Ostrogovich, Mariju Arnold, Mirandu Raicich, Ladislau de Gaussa, Uga Terzolja itd.²⁶⁴ O njihovom nastupu izlazi i kratki osvrt novinara Ottonea Servazzija koji kaže: „Fijumaski slikari – mala, ali čvrsta jezgra – utiru ovom izložbom put kako bi u vlastitu gradu započeli umjetničku tradiciju koja je do sad nedostajala, cilj koje se nazire na ne tako dalekom horizontu.”²⁶⁵

Vjerojatno poučeni nedostacima prethodne izložbe koji su uključivali nedovoljnu promociju što je u konačnici rezultiralo i malom posjećenošću publike, Organizacijski odbor se posvetio i promocijsko-marketinškoj aktivnosti. Kako bi povećali vidljivost izložbe i zainteresirali potencijalnu publiku, oko palače te diljem grada postavljaju se putokazi i plakati. Zbog još veće promocije događaja osiguran je i dolazak samih umjetnika na izložbu, čime se privukao velik broj posjetitelja koji je dnevno varirao od 500-800,²⁶⁶ ali se i stvorila jedinstvena interaktivna nota izložbi koja je omogućavala direktnu komunikaciju sa samim autorima izloženih djela što je

²⁶² B. METZGER-ŠOBER, 2016., 138-139.

²⁶³ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 93.

²⁶⁴ D. GLAVOČIĆ, 2016., 32.

²⁶⁵ D. GLAVOČIĆ, 2016., 32., poziva se na novine LA VEDETTA D'ITALIA, FIUME, 1927.

²⁶⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 95.

nedvojbeno pridonijelo međunarodnoj promociji samog događaja. Kada je riječ o interaktivnom karakteru izložbe treba pridodati još jednu zanimljivost, a ta je da je publika mogla svojim glasom sudjelovati u odabiru najboljeg umjetnika i djela izložbe, nakon čega su glasački lisići ulazili u nagradnu igru, da bi se po završetku izložbe izvuklo nekoliko listića, čijim bi se vlasnicima dodjelili najbolje ocijenjeni radovi kao nagrada.²⁶⁷

Uzimajući u obzir veliku zainteresiranost domaćih i stranih posjetitelja, političkih uglednika, te organizacijske i promocijske kapacitete, kao i kvalitetu radova može se sa sigurnošću reći da je ova izložba uvelike nadmašila prethodnu, održanu 1925. godine te ostvarila očekivane ishode Organizacijskog odbora što se odnosilo na “sudjelovanje što većega broja važnih autora, njihovo predstavljanje po nacionalnoj i regionalnoj zastupljenosti, organizaciju galerijskoga prostora u skladu s najvišim kriterijima vremena, što upućuje na činjenicu da su aktivnosti odbora za to vrijeme bile na tragu suvremenoga pristupa.”²⁶⁸ Stoga se može zaključiti da je Druga međunarodna riječka izložba lijepih umjetnosti “prema dostupnim [je] podacima uvjerljivo najveća likovna smotra ikada održana u gradu Rijeci do današnjih dana.”²⁶⁹

6.2.4. *Sindikalne izložbe*

Godine 1928. osnovan je Umjetnički sindikat Kvarnera, što je u potpunosti izmijenilo način izlaganja u gradu. Naime, kao cilj svog postojanja Sindikat je imao okupljati priznate akademske umjetnike provincije Kvarnera te ih organizirati kako bi djelovali unutar jedne skupine, a ne nepovezano kao do sada. „Kroz koordinaciju djelovanja formirali bi gradski i regionalni umjetnički nukleus koji će unaprijediti ukupan regionalni likovni rad, učiniti pojedince i cijelu riječku likovnu scenu vidljivijom te unaprijediti javnu promociju njihovih raznovrsnih ostvarenja.”²⁷⁰ K tome, u formiranju dotadašnjih riječkih izložbi nedostajalo je kritičkog pristupa tj. stručne valorizacije i selekcije djela koja su se izlagala, što se sada mijenja osnivanjem žirija kompetentnog pri donošenju takvih odluka. Otkupi slika također nisu bili u praksi riječke publike koja u svom provincijskom okruženju nije niti pratila značajna umjetnička kretanja, a uslijed znatnog osiromašenja tijekom turbulentnog razdoblja

²⁶⁷ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 95.

²⁶⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 97.

²⁶⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2019.a, 97.

²⁷⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 191.

nakon Prvog svjetskog rata nije bila niti u financijskoj mogućnosti za takve pothvate. U tom smislu osnivanjem Sindikata i njegovom organizacijom izložbi počeli su se stvarati povoljniji uvjeti za likovnu, izlagačku i organizacijsku djelatnost koje su sa sobom nosile i razvoj ekonomskog te vrijednosnog sistema. Povoljne promjene u tom smjeru mogu se zamijetiti već 1933. godine kada, upravo zahvaljujući bujnom društveno-kulturnom životu grada što je značilo i sve veći odaziv publike na izložbama i sve više otkupa umjetnina, a posebice djelovanjem *avangardne skupine*, dolazi do aktivnog i kvalitetnog likovnog života.²⁷¹ Sindikalne su se izložbe organizirale jedamput godišnje, počevši sa 1928., a zaključno sa 1939. godinom kada se sve više počinje osjećati blizina nadolazećeg rata te i Sindikat polako prestaje sa svojim djelovanjem. Dakle, sveukupno je u tome razdoblju organizirano deset sindikalnih izložbi, s time da su one izostale 1930. i 1937. godine.

6.2.4.1. *Prima mostra sindacale (Prva izložba umjetničkog sindikata), 1928.*

Ova izložba, kako i samo ime kaže, prva je izložba organizirana od strane novoosnovanog Umjetničkog sindikata. Njezina okosnica, odnosno tema, odlukom Organizacijskog odbora, bila je umjetničko predstavljanje motiva kvarnerskog pejzaža, pa je nosila i ime *1. Mostra del paesaggio del Carnaro* (Prva izložba pejzažne umjetnosti). „Organizatori su u promociji događaja isticali kvarnersko regionalno područje koje je autentičnošću ukupnoga krajobraza i posebno šumama prepunim lovora po njima predstavljao jedinstveni motiv, nedovoljno valoriziran izazov i nadahnuće svakoga umjetnika univerzalne vrijednosti. Zadatak koji se pred stvaraoce nametao, bio je istražiti istaknute lokalne prirodne ljepote te ih valorizirati kroz punu umjetničku afirmaciju.“²⁷²

Izložba je otvorena dana 15. kolovoza 1928. godine u prostorima *Caffe Imperial* (danas stambeno-poslovna zgrada u Krešimirovoj ulici), što je bilo popraćeno inspirativnim govorom tajnika Umjetničkog sindikata Kvarnera, umjetnika Umberta Gnate koji je izrazio nadu u novo doba procvata umjetničkog života pod fašizmom kao „poticajnog, povoljnijeg i zdravijeg životnog okruženja.“²⁷³ Isti Umberto Gnata bio je odgovoran i za selekciju prijavljenih radova, od kojih je izloženo oko sto slika i crteža

²⁷¹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 36.

²⁷² B. METZGER-ŠOBER, 2016., 189.

²⁷³ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 190., poziva se na LA VEDETTA D'ITALIA. FIUME, 17. kolovoz 1928.

članova Umjetničkog sindikata provincije Kvarnera.²⁷⁴ S obzirom da za ovu izložbu nije izdan katalog, o izlagačima doznajemo iz lokalnog tiska *La Vedetta d'Italia* koji prenosi popis izlagača, među kojima se ističu: Umberto Gnata, Francesco Pavacich, Federica Blanda, Mario de Hajnal, Cornelo Zustovich, Romolo Venucci, Oscarre Knollseisen, Ladislao de Gauss, Maria Arnold, Miranda Raicich, Felice Fabbro de Santi te Odino Saftich. Među navedenima posebno treba izdvojiti Venuccija i de Gausa koji su se odmah istaknuli svojim ekspresivnim stilom veduta izvedenih jakim bojama. Njih je kritika odmah prepoznala kao naznaku novih avangardnih tendencija u gradu, te likovnih oponenata tradicionalističkoj riječkoj likovnoj sceni. Upravo zbog takve scene i takvog kulturnog ozračja, kod publike koja nije bila upoznata sa suvremenim likovnim tendencijama, su te slike većinom naišle na neodobravanje i odbacivanje.

U tisku su pohvale o izložbi dolazile sa svih strana, što je uključivalo i istaknute riječke figure poput Riccarda Gigantea. I uistinu, ova je izložba značila pionirski pothvat Sindikata u stvaranju umjetničkoga boljitka kako za riječke umjetnike tako i za cijeli grad te je ovo bila prva izložba na kojoj su okupljeni svi umjetnici Rijeke koji su svojim umjetničkim djelovanjem zaslužili članstvo u *Sindacato di Belle Arti* što je predstavljalo iskorak prema početku niza izložbi i daljnjega razvoja umjetničke i izlagačke scene.²⁷⁵ To je istovremeno značilo i marketinšku promociju prema publici koju se htjelo privući na konzumiranje umjetnosti preko kupnje karata za izložbu ili otkupa slika, kako bi se potaknula trgovina umjetnina, ali i kako bi se napunila sindikalna blagajna.

6.2.4.2. *Sesta mostra sindacale (Šesta izložba umjetničkog sindikata), 1934.*

Godina 1935. bila je značajna zbog desetgodišnjice aneksije Rijeke Italiji koja se u gradu obilježavala kroz brojne kulturne manifestacije. Osim raspisivanja natječaja za skladanje simfonije *Fiumane*, te za izgradnju spomenika Riječkom legionaru u čast D'Annunzijevom *slavnom ulasku* u Rijeku, vrše se i završni radovi na tri riječke novogradnje moderne funkcionalističke arhitekture – modernom sportskom centru *Casa del Balilla* na Belvederu, *Tempio Votivo* na Kozali te Osnovnoj školi *N. Tommaseo* u središtu grada u kojoj se od tada održava većina važnih izložbi. U okviru iste obljetnice održala se i Šesta izložba umjetničkog sindikata. S obzirom na važnost cijele

²⁷⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 192.

²⁷⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 192.

manifestacije, za funkciju predsjednika Organizacijskog odbora zadužen je riječki političar Icilio Bacci, dok su ostali članovi birani od strane samih autora-izlagača koji su predlagali imena umjetnika-članova Sindikata.²⁷⁶ Izabrana istaknuta imena bila su sljedeća: Ladislao de Gauss, Romolo Venucci, Felice Fabio de Santi te Ugo de Rossi del Lion Nero.²⁷⁷ Među njima je de Gauss bio zadužen i za idejno rješenje naslovnice popratnog izložbenog kataloga (**slika 76**) koje je bilo ideološki začinjeno prikazom slikarske palete sa stiliziranim liktorskim znamenjem tj. *fasciom*. Prema izvještajima revije *La Vedetta d'Italia*, na natječaj se javilo mnogo umjetnika sa svojim radovima izvedenim različitim tehnikama i stilova. To je, naime, bio i cilj Organizacijskog odbora koji je izložbom htio predstaviti raznolikost riječke likovne scene u svojevrsnoj kronologiji izmjene likovnih razdoblja.²⁷⁸ K tome, takva raznolikost radova koji su obuhvaćali spektar od tradicionalnih do avangardnih likovnih pristupa značila je i zadovoljenje svih ukusa publike koja je izložbu došla posjetiti. Kako bi se osim raznovrsnosti djela osigurala i kvaliteta istih, žiri se za odabir radova vodio čistoćom njihova koncepta te reprezentativnošću unutar čitavog umjetnikovog likovnog izričaja, odabirom 30 riječkih umjetnika.²⁷⁹ Među njima se mogu istaknuti tradicionalisti: Carmino Butcovich Visintini, Marcello Ostrogovich, Oscar Knollseisen, Ugo Terzoli te Federica Blanda i avangardisti: Maria Arnold, Ladislao de Gauss, Miranda Raicich, Romolo Venucci te Odino Saftich.

Izložba je otvorena u prostorima tzv. *Casa Rotonda* u samom centru grada, uz prisustvo mnogih provincijskih uglednika, 10. svibnja te ostala otvorena do polovice sljedećeg mjeseca. Važno je za naglasiti da se mnogo pažnje posvetilo organizaciji prostora i rasporeda radova unutar njega, za što je formirana posebna komisija koju su činili sami umjetnici-izlagači.²⁸⁰ Tako su odabrana 174 rada u ulju, pastelu, akvarelu, temperi, crtežu, grafici i skulpturi bila raspoređena u pet dvorana navedenog zdanja, s time da je redosljed slijedio kronološki, prateći umjetničke tendencije od „od pasatista preko impresionista pa do novih umjetničkih pravaca 20. stoljeća.”²⁸¹ Uzimajući u obzir činjenicu da su ovom izložbom okupljeni najbolji umjetnici riječkog Umjениčkog sindikata i njihovi radovi poredani kronološkim redosljedom razvoja umjetničkih

²⁷⁶ D. GLAVOČIĆ, 2016., 38.

²⁷⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 38.

²⁷⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 275.

²⁷⁹ D. GLAVOČIĆ, 2016., 38.

²⁸⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 274.

²⁸¹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 275.

kretanja, vidljiva je dvostruka nakana ove izložbe. S jedne strane, ona je trebala predstaviti ravnopravnost ovih autora s *velikim* imenima talijanske umjetnosti, kao i pripadnost istim likovnim strujama, te s druge, dati edukacijsku notu kojom bi se publici približili suvremeni umjetnički tokovi. Tome idu u prilog i novinarski apeli građanima da na izložbu odu bez predrasuda i otvorenog uma kako bi, uz umjetnike i pravce koje već simpatiziraju, možda otkrili i neke nove, do tada njima nepoznate, što se posebice odnosilo na avangardiste.²⁸² Povedeni takvim pristupom, brojni novinarski komentatori izložbe iznijeli su stav kako bi češće izložbe edukacijskog tipa mogle promijeniti stavove publike, te joj približiti suvremene likovne tokove.²⁸³

S obzirom na trud samih organizatora te važnost zbog obilježavanja obljetnice, očekivanja i nadanja o velikom broju posjetitelja su se i ispunila. Naime, prema nekim procjenama izložbu je u manje od tjedan dana posjetilo više od tisuću ljudi, zbog čega su se posljednjih dana izložbe novinama širila nagovaranja da oni koji nisu, svakako odu istu i pogledati, a dodatni poticaj je bio i besplatni ulaz posljednja dva dana izložbe. Važno je za istaknuti i to da se među posjetiteljima pojavio i određen broj onih koji su djela htjeli i otkupiti, ali i nemogućnosti otkupa iz financijskih razloga. Naime, koliko god se poticao otkup umjetnina, od kojeg se financirao sam Sindikat, a posljedično i umjetnici, velika ekonomska kriza toga vremena utjecala je mnogo na kulturnu sferu koju su umjetnici naročito osjetili.

6.2.4.3. *Mostra per il bozzetto per il monumento al Legionario (Izložba za idejno rješenje spomenika Riječkom legionaru), 1935.*

Navedene godine riječki Umjetnički sindikat organizira dvije izložbe koje se organiziraju u sklopu Sedme sindikalne izložbe provincije Kvarnera. Obje su bile organizirane u prostorima novosagrađene Osnovne škole *N. Tommaseo* (danas OŠ *Nikola Tesla*), a bila je riječ o Izložbi za idejno rješenje spomenika Riječkom legionaru te redovnoj Sedmoj sindikalnoj izložbi, za koje je izrađen i prigodni izložbeni katalog. Naslovnica (**slika 77**) potpisuje L. de Gauss na kojoj nalazimo motiv slikarske palete i klesarskog bata, što bi upućivalo na dvojakost ove izložbe koja prezentira likovna rješenja za Sedmu sindikalnu izložbu, te kiparska za idejno rješenje spomenika riječkom legionaru. No, zadržimo se ovdje na potonjem.

²⁸² B. METZGER-ŠOBER, 2016., 276.

²⁸³ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 278.

Confederazione fascista dei Professionisti e degli Artisti prepustila je gradu Rijeci provedbu Natječaja za idejno rješenje spomenika riječkom legionaru koji se imao podignuti na Piazza Regina Elena u samom centru grada. Ne treba posebno naglašavati važnost ovog spomenika koji je trebao biti podsjetnik na „herojski čin unošenja impulsa života i konačne slobode,“²⁸⁴ zbog čega su na ovom natječaju imali prvo sudjelovati umjetnici iz cijele Italije. Na natječaj su, stoga, stizali, najčešće gipsani modeli-skice za spomenik koji je trebao biti simbolom protalijanske nacionalne politike.²⁸⁵ Interesantno je i spomenuti da je za ovu izložbu zabilježen velik odaziv struke, kritike, umjetnika te i samih građana koji su izložbu rado pohodili, a podrška je stigla i od strane samog D'Annunzija koji ju je s oduševljenjem pozdravio.

Izložba je bila otvorena 1. kolovoza 1935. godine u prostorima prvog kata škole *N. Tommaseo* koji su se za ove potrebe i prilagodili. Tako se radilo na što boljoj rasvjetljenosti učionica i hodnika na kojima su izlošci bili postavljeni, kao i na postamentima koji su trebali istaknuti eksponate. Bilo je izloženo stotinjak skica velikog broja uglavnom istaknutih arhitekata i kipara, među kojima su bila i trojica Riječana – Ugo Terzoli, Edoardo Trevese i Nino Marussi.²⁸⁶ Sva izložena idejna rješenja ukazivala su na „domoljublje te zazivala impresiju veličine i nepobjedivosti nove Italije,“²⁸⁷ a među njima su bile uglavnom samostalne figure ili pak grupne kompozicije na visokom postamentu, mletački lavovi ili konjaničke skulpture.²⁸⁸ Od svih pristiglih modela stručni nacionalni žiri, zajedno s riječkim gradonačelnikom trebao je odrediti najbolji pristigli rad koji bi i odgovarao prostorno-ambijentalnom okruženju trga predviđenog za spomenik. Međutim, komisija nije donijela konkretno rješenje te je „bila mišljenja kako mnoge skice koje su imale neupitne umjetničke kvalitete nisu sažimale dovoljno jednostavne simbole i iskazivale primjerenu jačinu ekspresije, jednostavnost poruke i značenja koji su se očekivali od spomenika čije bi mjesto bilo na riječkoj Piazzini Regina Elena, najvećem gradskom trgu anektiranoga grada – ponosa fašističke Italije.“²⁸⁹ Iz ovih razloga uslijedio je novi krug odabira, za koji su odabrana trinaestorica sudionika prvog kruga, među kojima se kao jedini Riječanin našao Edoardo Trevese, no bez obzira na veliku važnost projekta, on nikada nije realiziran.

²⁸⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 294., poziva se na LA VEDETTA D'ITALIA, FIUME, 28. srpnja 1935.

²⁸⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 296.

²⁸⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 296.

²⁸⁷ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 296.

²⁸⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 297.

²⁸⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 298.

6.2.4.4. *Decima mostra sindacale (Deseta izložba umjetničkog sindikata), 1939.*

Deseta izložba umjetničkog sindikata bila je najvjerojatnije i posljednja sindikalna izložba u međuratnom razdoblju. Naime, iako postoje podaci o raspisivanju natječaja za Jedanaestu izložbu koja se trebala održati u opatijskom Izložbenom paviljonu 1941. godine, konkretnih podataka da se ta izložba i održala nema. Stoga, postoji pretpostavka da su se radovi pristigli na natječaj izložili u sklopu Petnaeste međuprovincijalne izložbe, održane u Rijeci iste godine.²⁹⁰ K tome, ne smijemo zaboraviti činjenicu da je 1941. godina vrijeme kada je Drugi svjetski rat već u punom jeku, radi čega ne vladaju povoljne prilike za organizaciju i održavanje izložbi, a i sami Sindikati polako prestaju sa svojim djelovanjem uslijed ratnih okolnosti.

Dakle, Deseta sindikalna izložba označila je ujedno obljetnicu osnivanja Umjetničkog sindikata te kraj njegovog djelovanja. Cijela organizacija i medijska popraćenost ove manifestacije bili su obilježeni osvrtima na desetgodišnje sindikalno djelovanje i postignute rezultate na likovno-izlagačkom planu grada Rijeke.²⁹¹ K tome, kako bi se manifestacija učinila što svečanijom, te kako bi se pokazala međuprovincijalana suradnja i omogućila usporedba radova, na izložbu su bili pozvani i umjetnici Sindikata provincije Venezije Giulije. S obzirom na međuprovincijalni karakter ove izložbe, selekcijski žiri za odabir radova se također sastojao od članova obje provincije-sudionice izložbe. Njegov zadatak je bio odabrati što raznovrsnije likovne uratke umjetnika obje provincije, dok je „za riječke umjetnike ova [je] izložba bila prigoda da sebi i ostalima dokažu svoju vrijednost u usporedbi s gostima.“²⁹² Na taj način omogućena je usporedba njihovih umjetničkih tendencija te upoznavanje i razmjena iskustava i ideja među samim umjetnicima-izlagačima. Naime, svi predstavnici provincije Venezije-Giulije prvi su puta izlagali svoja umjetnička ostvarenja u Rijeci i imali priliku upoznati riječke autore, i *vice versa*. Tako je stručni žiri, naposljetku odabrao devedesetak radova koje su, među ostalima, potpisivali sljedeći autori riječke provincije: Maria Arnold, Anita Antoniazio, Federica Blanda, Miranda Raicich, Vera Scradino, Marcello Ostrogovich, Romolo Venucci, Ladislao de Gauss, Oscar Knollseisen, Ugo Terzoli, uz tri nova imena koji prvi puta izlažu – Silvia Marni, Luigi Morini i Gustavo Poduje.²⁹³ Također, bilo je i istaknutih imena autora

²⁹⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 418.

²⁹¹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 398.

²⁹² D. GLAVOČIĆ, 2010., 68.

²⁹³ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 397.

provincije Venezije-Giulije, koja su sljedeća: Eligio Flori, Carlo Sbisa, Dyalma Stultus, Gino de Finetti, Gianni Brumatti, Ramiro Meng, Jolanda Ballarin, Marcello Mascherini, Ugo Cara te Alfonso Canciani, svi značajni predstavnici nove generacije umjetnika „koji su se tijekom prethodnih godina bili afirmirali na likovnim manifestacijama regionalnih, nacionalnih i međunarodnih manifestacija.”²⁹⁴ Uz ovu izložbu izašao je i katalog izloženih radova s naslovnicom jednostavne grafičke forme s istaknutim znakovljem *fascia*.

Izložba je svečano otvorena 9. rujna 1939. godine uz prisustvo istaknutih predstavnika obje provincije u prostorima Osnovne škole *N. Tommaseo*. Djela su bila raspoređena u šest dvorana spomenutog zdanja, s time da je jedna bila rezervirana za predstavnike provincije u gostovanju.²⁹⁵ Kako prenosi *La Vedetta d'Italia*, ova je izložba dočekana s velikim oduševljenjem riječke publike te je i bila veoma posjećena, a predstavljala je „nešto najbolje što je grad do sada mogao vidjeti – izložba koja ilustrira vrhunska ostvarenja riječkih umjetnika čiji je razvoj i napredak do neslućenih razmjera potaklo stimulativno ozračje fašizma.”²⁹⁶ U kritičkim osvrtima novinskih članaka fokus je bio stavljen na radove umjetnika susjedne talijanske provincije, koji su prije svega bili pohvaljeni radi samog sudjelovanja kojim su iskazali solidarnost i bratsku suradnju s njihovim riječkim kolegama, te omogućili riječkoj publici da participira u izlaganju njihovih djela.²⁹⁷ S obzirom da je Trst (kao glavni grad provincije Venezije-Giulije) označavao veliko umjetničko središte u kojem su se vidjeli utjecaji različitih umjetničkih tendencija tadašnje Italije, radovi tamošnji autora predstavljali su važan edukacijski aspekt za riječke umjetnike i publiku. K tome, talijanski autori-pripadnici ove provincije, u to vrijeme nastojali su pokazati vlastitu samostalnost i slobodu u svom likovnom izričaju ostvarujući jedan novi kvalitetni i nesputani pristup koji je proizašao iz hrabrih umjetničkih istraživanja.²⁹⁸ Na taj način, osim samih umjetnika, i publika je dobila mogućnost širenja vlastitih likovnih horizonata i dobivanja jasnije slike o likovnoj vrijednosti, kako vlastite, tako i susjedne društvene sredine. Također, ono što je posljedično obilježilo izlagački postav, a odražavalo je cjelokupnu riječku likovnu scenu druge polovice 1930-ih, bio je odnos sudjelovanja

²⁹⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 397.

²⁹⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 397.

²⁹⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 399., poziva se na LA VEDETTA D'ITALIA, FIUME, 9. rujna 1939.

²⁹⁷ D. GLAVOČIĆ, 2016., 44.

²⁹⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 402.

žena i muškaraca, u kojem su polovicu nosile žene.²⁹⁹ Iako danas ne vidimo ništa čudno u ovim postocima, gledano s obzirom na vremenski kontekst, to je bio veliki iskorak u priznavanju žena kao aktivnih sudionica likovnosti grada među kojima su naročito isticane Maria Arnold i Miranda Raicich. Ovu činjenicu su isticale i brojne novinarske kritike kao ponos i fenomen riječke likovne scene.

No, ono što je ipak obilježilo izložbu bila je rekapitulacija deset godina djelovanja Umjetničkog sindikata provincije Kvarnera. Isticao se velik napredak od prvih sindikalnih izložbi koje su se održavale uz nedostatak iskustva organizacije te nedostatne prostore. Ono što se posebice hvalilo je izrastanje riječke likovne scene pod okriljem Sindikata koji im je omogućio adekvatne uvjete djelovanja te zagarantirano izlaganje barem jedamput godišnje. Druga pohvala odnosila se na edukativni karakter koji je Sindikat svojim izložbama ponudio riječkoj publici. Upravo zahvaljujući izložbama publika se imala priliku upoznati s radovima mladih riječkih umjetnika – *avangardista*, koja su u početku odbacivali upravo radi njihova nerazumijevanja, kao i neupućenosti u svjetske likovne tokove toga doba. Nasuprot takvim počecima, nakon desetgodišnjeg djelovanja Sindikata ta ista publika pokazivala je znatno veću educiranost u tom pogledu te je znala cijeniti suvremene umjetničke tendencije, što dokazuje velika posjećenost kojom su se izložbe mogle pohvaliti. Takav je slučaj bio i na ovoj, Desetoj sindikalnoj izložbi, koja je i produžena radi interesa za otkupima djela.³⁰⁰ Iako su otkupi bili zastupljeni i kod privatnih osoba, tvrtki i institucija, ipak su dvije posljednje skupine s obzirom na financijski aspekt, odnijele primat. Naime, obični građani su si teško mogli priuštiti otkup umjetničkih djela, što je stvaralo velike poteškoće održavanju Sindikata, a posljedično i samih umjetnika. U tom pogledu kritičari su uporno naglašavali važnost umjetnika unutar fašističkog korporativizma kojima se treba pružiti svaka potpora kako bi mogli opstati i dalje djelovati, jer su, prema njihovim procjenama, riječki umjetnici bili premalo vrednovani unutar talijanske likovne scene, bez obzira na brojna priznanja koja su dobili na državnim i međunarodnim izlaganjima.

Međutim, najveći problem riječke izlagačke djelatnosti bio je od samih početaka nepostojeći izložbeni prostor grada Rijeke, koji bi bio primjeren i izgrađen upravo za te potrebe. U nedostatku istog, izložbe su se održavale kao gostujuće manifestacije u raznim gradskim prostorima, koji su se tada smatrali najprimjerenijima, uz dodatne

²⁹⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 403.

³⁰⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 407.

prenamjene. To je predstavljao veliki financijski problem Sindikatu, koji je morao prilikom svake nove organizacije izložbe platiti najam prostora što je posljedično ispraznilo sindikalnu blagajnu te time umanjivalo financijsku potporu umjetnicima, ali i onemogućavalo izgradnju vlastitog izložbenog prostora. Takve nedaće znatno su utjecale na umjetničko djelovanje te količinu izložbi, a time i na edukaciju publike, što bi sve znatno prosperiralo da se pronašao način izgradnje izložbenog prostora.

6.3. Razvoj ideje o osnivanju riječkog galerijsko-izložbenog prostora u formi Galerije moderne umjetnosti

Iz dosadašnjeg teksta upoznali smo se s nevoljama na koje se nailazilo zbog nedostatnog izložbenog prostora u gradu Rijeci. Naime, izložbena djelatnost krenula je sa svojim skromnim počecima još u 19. te početkom 20. st., kada su se izložbe uglavnom sastojale od nekoliko najnovijih djela aktualnih autora koja se izlažu u izlozima riječkih trgovina. Iako se ta tradicija nastavlja i u 20. st., ipak se primjećuju pomaci u težnjama za osiguravanjem prikladnijih prostora koji se sele u velike dvorane istaknutih riječkih građevina. Potpunije i sustavnije organiziranje izložbi počelo se odvijati tek osnivanjem Umjetničkog sindikata provincije Kvarnera 1928. godine. Tada se počinje izlagati u prostorima koji su se smatrali najprikladnijima, a obično je bila riječ o školama, zbog čega je i gro izložbi održavan za vrijeme ljetnih praznika kada su dvorane bile prazne. Međutim, nepostojanje namjenskog izložbenog prostora u vlasništvu samog Sindikata značilo je konstantni teret na sindikalnom budžetu iz kojeg je trebalo neprestano izdvajati novac za najam i prenamjenu odabranih prostora za izlaganje. Stoga se često od strane stručnjaka te u kritičkim osvrtima na organizirane izložbe moglo čuti poticaje na pronalaženje prikladnog rješenja za ovaj problem.

Prva se inicijativa za otvaranje primjerenog galerijsko-izložbenog prostora pokrenula 1929. godine, dakle u vrijeme već osnovanog Umjetničkog sindikata, kada isti predlaže otvaranje gradskog izložbenog prostora za potrebe njegovih članova. Iskoristivši priliku otvaranja novog sjedišta u *Casa di Fascio* (danas zgrada Radio Rijeke), Sindikat predlaže otvaranje izložbenog prostora u prolazu ispod novog sjedišta.³⁰¹ Na taj način bi se dobio mali galerijsko-izložbeni prostor u kojem bi članovi Sindikata imali priliku redovnog izlaganja svojih novih radova. Ovaj prijedlog je i

³⁰¹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 210.

realiziran te je Rijeka dobila svoju malu galeriju, pod imenom *Galleria del Litorio*. U njoj su mogli izlagati članovi Sindikata, a djela koja su se kontinuirano izlagala postala su i trajnom izložbom. Takvo je formiranje „izložbenoga prostora u natkrivenom gradskom prolazu koji je po urbanoj poziciji i frekvenciji prolaznika predstavljao ekvivalent gradske žile – kucavice, učiniti izlagačku aktivnost trajnom, uspostaviti neprekinutu komunikaciju s umjetnicima kroz neprekinute natječajne postupke, zatim ukupne aktivnosti staviti pod kontrolu *Sindacata* – sve je ovo značilo promišljeno formirati zaokružen proces i preuzeti kontrolu nad likovnom produkcijom, izložbenom aktivnosti te ih institucionalizirati u promociji vrijednosti i ideja prema programskom planu.“³⁰² Međutim, sasvim je jasno da ovaj izložbeni prostor nije mogao primiti izložbe većih kapaciteta kao što su međuprovincijalne, državne ili pak međunarodne, a čak je bio premali i za sindikalne izložbe na koje se uvijek javljao velik broj umjetnika.

Stoga se može reći da je prava inicijativa bila ona za otvaranjem Galerije moderne umjetnosti, čiji je idejni začetnik bio Riječanin s milanskom adresom, Guido Asveri Bottussi – „kritičar i profesionalni restaurator, vrlo dobar poznavatelj umjetnosti i umjetnika.“³⁰³ „Zbog geostrateške pozicije Rijeke, čin formiranja takve institucije postao je pitanjem od državnog interesa Italije koja je u njemu vidjela način na koji bi mogla širiti svoju kulturu preko svoje granice prema Kraljevini SHS te drugim podunavskim zemljama.“³⁰⁴ U gradu bi ta Galerija imala dvostruku funkciju koja bi se odnosila na izlaganje i sabiranje likovnih ostvarenja riječkih i ostalih talijanskih autora 19. i 20. st. O ovoj inicijativi doznaje se preko pismene korespondencije spomenutog inicijatora, riječkih i talijanskih vlasti te upravitelja raznih muzeja, koja je prerasla u razmirice i neslaganja oko realizacije same ideje, a završila bez konačnog rezultata otvaranja Galerije.

Sporno je kada je točno ovaj projekt imao svoj početak, ali on je mogao biti oko 1934. godine, kada Bottussi prvi puta u svom pismu Ministru Kraljevske Kuće napominje ovu ideju tražeći podršku. Iako, s obzirom da je prvi namjenski otkup usmjeren prema osnivanju Galerije učinio sam riječki gradonačelnik Riccardo Gigante 1933. godine na samostalnoj izložbi Augusta de Stadlera u opatijskom Izložbenom paviljonu, otkupivši sliku *Nubi vaganti sul Carnaro*, moglo bi se zaključiti da je ova

³⁰² B. METZGER-ŠOBER, 2016., 212.

³⁰³ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 453., poziva se na arhivski izvor HR – DARI, JU 6, Predmet I – 8 – 8, Belle arti – Gallerie – Musei – Antichita – Sovraintendenza, 1930. – 1944., kut.331, spis: pismo Guido Asvero Bottussi – Il Ministro Conte Mattioli Pasqualini, Milano, 16.5.1934.

³⁰⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 173.

inicijativa pokrenuta i prije 1934. No, bez obzira na početak ove ideje, ona je naišla na entuzijastično odobravanje gradonačelnika Milana – vojvode Marcela Viscontija di Modrone, Talijanske Kraljevske Akademije u Rimu te samog talijanskog kralja Vittoria Emanuela III., koji su obećali pomoći donacijama pri stvaranju temeljnog fundusa buduće Galerije. Sam kralj je tako poklonio četiri umjetnička djela iz vlastite zbirke: skulpturu *Bagnante* Amleta Cataldija, slike Filippa Carcana *Al pascolo*, Filiberta Petitija *La valle del Santo* i Pia Bottonija *Val d'Aosta* koji su glasili za najznačajnije talijanske pejzažiste 19. stoljeća,³⁰⁵ čime se vidjela gesta „kojom bi se ostali potencijalni donatori potaknuli na doniranje i time projekt usmjerili ka konačnom uspjehu.”³⁰⁶ Također, među akademskim slikarima spomenute Akademije koji su odlučili pomoći stvaranju fundusa Galerije bili su Felice Carena sa svojom slikom *La terrazza* i Ferruccio Ferrazzi sa *Autoritrato*.³⁰⁷ Sva navedena, kao i brojna ostala djela koja bi donirale razne državne institucije i galerije, sakupljala su se u depou *Castela Sforzesco* u Milanu pod nadzorom ravnatelja arhiva i milanskog muzeja Giorgia Nicodemija, dok se Galerija u Rijeci ne otvori.³⁰⁸

Međutim, Bottussi je sve navedene dogovore i donacije sakupljao bez da je prethodno o inicijativi raspravio s riječkim vlastima, u čije je ime navodno djelovao, i upoznao ih sa svojim nakanama. Stoga je, saznajući za ovu inicijativu, riječki gradonačelnik Riccardo Gigante već godine 1934. posjetio Bottussija u Milanu. Po svemu sudeći, Gigante je podržao Bottussija u njegovu naumu, a konzultirajući se i s Giorgijem Nicodemijem, zaključio je da je najbolji odabir lokacije za Galeriju *Villa Margherita*, a sama “inicijativa formiranja Galerije moderne umjetnosti opravdana je činjenicom velikoga broja posjetitelja iz inozemstva koji dolaze na Kvarnersku rivijeru i koji bi se tijekom svojega boravka u Rijeci ili Opatiji, po formiranju Galerije, mogli upoznati s djelima od visokoga umjetničkog dometa talijanskih autora 19. i 20. stoljeća.”³⁰⁹ K tome, Gigante u svom pismu riječkom prefektu iznosi svoj stav kako bi se osnivanje Galerije moderne umjetnosti moglo povezati s Gradskim muzejem koji se istodobno počeo polako formirati, čime bi se dobila jedna objedinjena muzejsko-galerijska institucija. Na temelju održanog sastanka Giorgio Nicodemi izrađuje i plan prenamjene *Ville* u prostor adekvatan za primanje Galerije i Gradskog muzeja,

³⁰⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 175.

³⁰⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 174.

³⁰⁷ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 175.

³⁰⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 174.

³⁰⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 174.

smatrajući kako „gradske vile svojim interijerom pozivaju posjetitelje da postanu svjedocima jedne umjetničke kulture i vremenske epohe u kojoj je zdanje sagrađeno.“³¹⁰ Prema njegovoj zamisli u prizemlju bi se izlagao arheološki i prehistorijski materijal, na prvom katu povijesna svjedočanstva grada, dok bi drugi kat bio u potpunosti posvećen Galeriji moderne umjetnosti.³¹¹ On je taj svoj plan detaljno i razradio, a za Galeriju je predvidio rušenje pregradnih zidova čime bi dobio veći prostor, tako da bi u zapadnim dvoranama bila smještena djela riječkih slikara, dok bi ostatak prostora pripao ostalim talijanskim autorima 19. i 20. st. što je smatrao najboljim načinom za njihovu međusobnu usporedbu. No, bez obzira na detaljnu razradu plana uređenja *Ville* postojao je arhiv koji se nalazio u prostorima iste, a koji bi se morao preseliti ukoliko bi *Villa* postala domaćinom Gradskog muzeja i Galerije moderne umjetnosti. O tom pitanju Gigante piše ravnatelju Državnog arhiva u Trstu, Feliceu Peronneu u čijoj je nadležnosti bio i riječki arhiv, a od kojeg traži njegovo preseljenje s čime se ovaj nije složio.³¹² Upravo ovim problemom Gigante je postajao sve rezerviraniji glede osnivanja Galerije, što je značilo i prekretnicu u njegovim odnosima s Bottussijem koji će od sada postati sve hladniji, a naposljetku i neprijateljski. To je postalo evidentnim već na samom kraju 1934. godine kada je na sjednici gradskog vijeća odbijena obnova *Ville Margherite* uz mišljenje vijeća „kako je neprimjereno podržati tako velike troškove, pogotovo za adaptaciju ‘...jedne stare zgrade’ koja bi po njihovu mišljenju mogla samo privremeno i parcijalno udovoljiti namjeni Galerije.“³¹³ Naravno da ovakva odluka nije bila po volji Bottussiju koji nakon razrađenog plana obnove i prenamjene *Ville* nije vidio razloga njegovoj obustavi „jer je o adaptaciji vile predana detaljno stručna elaborirana studija kojom je evaluirana vila u vezi s pitanjima statike, čvrstoće gradnje, kapaciteta, troška održavanja postojećega stanja, troškova adaptacije građevine te budućega proširenja, a izradili su je meritorni i pouzdani stručnjaci za predmetno područje.“³¹⁴ Ovo prvotno negodovanje bilo je dodatno pojačano otkrivanjem nakane gradonačelnika Gigantea koji je Galeriju htio objediniti s Gradskim muzejem i učiniti je jednom njegovom sekcijom. Time su se njihove ideje oko otvaranja Galerije u potpunosti razišle, budući da je

³¹⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 176., poziva se na arhivski izvor HR – DARI, JU 6, Predmet I – 8 – 8, Belle arti – Gallerie – Musei – Antichità – Sovrintendenza, 1930. – 1944., kut. 331, spis: pismo Comune di Fiume, Podesta – Prefetto del Carnaro, Fiume, 3. kolovoza 1934.

³¹¹ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 460.

³¹² B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 176.

³¹³ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 176.

³¹⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 176.

Bottussi zauzeo stav da su se u potpunosti trebale odvojiti ove dvije institucije te da je u razmatranju i rješavanju njihovih problema valjalo djelovati potpuno odvojeno.³¹⁵

Nadolazeće godine nisu donijele značajne novine glede rješavanja ovog problema od kojeg Bottussi nije odustajao, ustrajući i neumorno pišući proteste svim relevantnim osobama, no bezuspješno. Nova nada ukazala se promjenom gradonačelnika Rijeke, koji sada postaje Carlo Colussi. Njemu Bottussi odmah piše očekujući pozitivan odgovor za svoj cilj. Sada se počinje otkrivati i izvor njegove gorljive želje za otvaranjem Galerije izražavajući „kako očekuje da ga gradonačelnik imenuje glavnim izvršiteljem nadzora oko uređenja buduće Galerije koju je inicirao. Svaka slika ili zbirka slika koja bi trebala postati dijelom izložbenoga postava Galerije morala bi proći njegovu stručnu ekspertizu umjetničke vrijednosti i privolu. Samo bi se na takav način, po Bottussijevu dodatnome objašnjenju, mogli ostvariti preduvjeti po kojima bi grad Rijeka dobio umjetnička djela najpoznatijih talijanskih autora.”³¹⁶ Također, očekivao je ulazak u odbor Galerije kao osoba „zadužena za brigu o radu, aktivnostima i budućoj izlagačkoj djelatnosti riječke Galerije moderne umjetnosti.”³¹⁷ Na taj bi mu način bio osiguran povratak u rodni grad u kojem bi postao osoba od ugleda, i k tome financijski osiguran. U toj nadi Bottussi sakuplja još radova putujući Italijom – Venecija, Torino, Firenca, Rim, Napulj, Genova, Palermo, dobivajući na taj način donacije. Međutim, iz Rijeke mu ne dolazi povoljan odgovor, dajući jasno na znanje da samoinicijativno nema ovlasti poduzimati ništa, već da sve prepusti gradskim vlastima. S obzirom da Bottussi nije obustavio svoje aktivnosti, djelovanje oko osnivanja Galerije nastavilo paralelno odvijati u Rijeci i Milanu. To dokazuje i činjenica da je nadležno Ministarstvo Nacionalnog obrazovanja, koje je riječku inicijativu podržalo videći u tome podizanje nacionalne svijesti Rijeke kao dijela Italije te širenja talijanskih utjecaja na Istok, ostalo zbunjeno činjenicom da osim riječkog gradonačelnika i obični građanin Bottussi, traži od njih pomoć oko stvaranja osnovnog fundusa Galerije moderne umjetnosti. Uskoro je postalo jasno i to da novi riječki gradonačelnik ima iste planove kao i njegov prethodnik, tj. osnivanje Gradskog muzeja, čiji bi jedan dio predstavljala Galerija moderne umjetnosti.

Revidirajući prethodne planove adaptacije *Ville Margherite* u koju se prvotno trebala smjestiti Galerija i Gradski muzej, gradonačelnik Colussi zaključuje kako bi se

³¹⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 177.

³¹⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 178.

³¹⁷ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 179.

zgrada ipak mogla iskoristiti u te svrhe, ali na jednostavniji i jeftiniji način, nego je to prethodno zamislio Bottussi i njegov arhitekt.³¹⁸ Stoga angažira Konzervatorski zavod u Trstu da napravi “sve potrebne stručne i tehničke pripreme kojima bi se racionalizirala obnova prostora za potrebe Gradskoga muzeja i s njim povezane Galerije kao muzejske sekcije. Smatrao je kako će i na ovakav način poklonjena umjetnička djela gradu Rijeci imati primjeren postav u novouređenome Gradskom muzeju.”³¹⁹ Obavještava i Bottussija o donesenim konačnim odlukama, čime je smatrao ovo pitanje zaključenim. Bottussi, koji je već bio nezadovoljan ovakvim razvojem događaja, dodatno je bio potresen Colussijevim zahtjevom da u Rijeku pošalje sakupljene umjetnine čuvane u Milanu koje bi se sada našle u sklopu Gradskog muzeja zajedno s, kako Bottussi kaže, nekoliko „u potpunosti bezvrijednih slika koje Rijeka posjeduje pored zbirki običnih novčića, grobnih amfora i poneke preparirane životinje.“³²⁰ „Kako je gradonačelnik Rijeke definitivno odbio ideju formiranja Galerije moderne umjetnosti kao zasebne institucije, Bottussi je mislio da nema nikakve obveze Rijeci prepustiti obećana joj umjetnička djela dobivena za njezino osnivanje. (...) Nakon što se savjetovao sa svojim odvjetnicima, pojasnio je kako za svako donirano umjetničko djelo posjeduje dokument kojim se potvrđuje da ono pripada isključivo Galeriji moderne umjetnosti koja se trebala formirati po njegovoj inicijativi i kako je njegovo nepobitno pravo da djela može zadržati u depozitu do ispunjenja ovakve kauzalnosti.”³²¹ Kako bi se taj problem riješio Konzervatorski zavod iz Trsta, kao nadležna institucija, pokrenuo je postupak protiv Bottussija kojim od njega traži povrat doniranih umjetnina u Rijeku. Istovremeno gradu Rijeci dolazi podrška nadležnog ministra Nacionalnog obrazovanja Giuseppea Bottaija, u provedbi radova za osnivanje Gradskog muzeja i pridružene mu Galerije koji se obvezao pomoći oko nabavke zbirke umjetnina *Gualino* koja je nekoć pripadala *Banci d'Italia*, a koja je trebala činiti temelj fundusa nove Galerije.³²² Bottai, upoznat sa situacijom vezanom uz Bottussija, naglašava kako bi se taj problem trebao što prije riješiti jer bi, s obzirom na ograničenu kvalitetu prikupljenih djela od strane gradskih institucija, donirana djela koja se čuvaju u Milanu novoj Galeriji i više nego dobro došla. Sljedeće, 1938. godine već se počelo govoriti kako su prostorije *Ville Margherite*

³¹⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 180.

³¹⁹ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 180.

³²⁰ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 480-481., poziva se na arhivski izvor HR – DARI, JU 6, Predmet I – 8 – 8, Belle arti – Gallerie – Musei – Antichita – Sovraintendenza, 1930. – 1944., kut.331, spis: pismo G. A. Bottussi – A Sua Eccellenza il Capo del Governo, Milano, 14. svibanj 1937.

³²¹ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 181.

³²² B. METZGER-ŠOBER, 2016., 488.

gotovo spremne za smještaj umjetnina te je Konzervatorski zavod u Trstu smatrao da se treba napraviti pritisak na sve moguće strane kako bi se pridobilo što više donacija te kako bi se one mogle popisati i uvesti u galerijski fundus.

Međutim, tek 1939. godine u novinskim člancima se najavljuje otvaranje Gradskog muzeja i pridružene mu Galerije, iz kojih saznajemo konačni razmještaj artefakata predviđen za prostore *Ville Margherite*, koji je bio na tragu već spomenutog Nicodemijevog plana. Tako je u prizemlju, osim arheološkog i povijesnog odjela te lapidarija, predviđen za čuvanje i dokumentaristički materijal, dok je prvi kat bio rezerviran za protokolarnu potrebu grada Rijeke zbog njegovih reprezentativnih prostorija, naposljetku drugi kat bi sadržavao povijesne artefakte vezane za Gabrielea D'Annunzija te Galeriju moderne umjetnosti.³²³ U tisku se nadalje navodi kako je otvaranje Gradskog muzeja od samog početka bila ideja i dobra volja ministra Nacionalnog obrazovanja koji je omogućio donacije talijanskih akademika.³²⁴ Time se ujedno i zanemarila uloga i početna ideja Bottussija, koji se u niti jedom kontekstu ne spominje. Međutim, otprilike na ovom stupnju razvoja događaja oko formiranja riječke Galerije, priča staje. Odnosno, do otvaranja Galerije moderne umjetnosti u *Villi Margheriti* nikada nije niti došlo, dok je Gradski muzej u istom prostoru ipak zaživio i održao se do kraja Drugog svjetskog rata. No, s obzirom da se službeno nikada nije odustalo od ovog pothvata nastavili su se otkupi umjetničkih djela za galerijski fundus, a osnovan je i ekonomat koji je sakupljao donacije građana.³²⁵

Pitanje, pak, umjetnina koje su se čuvale u Milanu, a koje Bottussi nije svojevolumno htio predati riječkom Gradskom muzeju, i dalje nije bilo riješeno. Naime, Bottussi je poduzeo i daljnje korake obavještavajući talijanske akademike koji su trebali donirati svoje radove riječkoj Galeriji o stvarnom stanju stvari – o osnivanju Gradskog muzeja čiji će samo jedan dio biti Galerija, što je rezultiralo njihovim nezadovoljstvom i povlačenjem velikog broja obećanih umjetnina.³²⁶ Takav potez primorao je gradonačelnika na angažiranje Ministarstva Kraljevske Kuće koje je imalo natjerati Bottussija da djela preda gradu. U tijeku cijele ove zavrzlane još se jedanput promijenio gradonačelnik Rijeke kojim sada postaje Arturo de Maineri, te je doznajući za to Bottussi opet okušao sreću za provedene svoje ideje, ali opet bezuspješno. S druge strane, na riječkog prefekta vršio se pritisak od strane Konzervatorskog zavoda u Trstu,

³²³ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 183.

³²⁴ B. METZGER-ŠOBER, 2019.b, 183.

³²⁵ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 498.

³²⁶ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 499.

a indirektno od Ministarstva Nacionalnog obrazovanja koje je htjelo očitovanje o cijeloj situaciji oko doniranih umjetnina u Bottussijevom posjedu, kao i konačno razrješenje ove duge i mučne situacije. Cijela situacija se prenijela i u 1940. godinu bez da se došlo do konačnog rješenja te riječki gradonačelnik upućuje apel višim državnim instancama od kojih moli pomoć. Temeljem toga administracija Kraljevske Kuće očitovala se Bottussiju da donirane umjetnine koje više nema pravo držati u posjedu, preda Ministarstvu Nacionalnog obrazovanja, koje ih je trebalo predati Konzervatorskom zavodu u Trstu i naknadno Rijeci.³²⁷ Od tada se ne saznaje više ništa o putovanju ovih donacija, niti njihovoj krajnjoj destinaciji, osim da u Rijeku nisu došle. No, postoji još jedan aspekt ove priče. Neke od umjetnina koje su bile sakupljene od strane riječkih vlasti predviđene za Galeriju i za Gradski muzej, a koje su se već nalazile u Rijeci, bile su naknadno prenesene u prostore *Ville Manin* u Passarianu pod nadležnost Konzervatorskog zavoda u Trstu, radi mogućeg napada na Rijeku, s obzirom da je već počeo rat. Sukladno tome, moguće je da su donirane umjetnine iz Bottussijevog posjeda završile upravo tamo nakon što su mu oduzete, no to se sa sigurnošću ne može tvrditi.³²⁸ Jedino što se zna je da su djela donirana od strane samog talijanskog kralja Bottussiju oduzeta tek 1941. godine i usmjerena upravo prema Passarianu zbog straha od napada na Rijeku.

Nakon ovoga djelima se gubi svaki trag. Naime, nastupanjem mira nakon Drugog svjetskog rata, s obzirom da su djela bila zatečena na prostoru Italije, nitko nije smatrao da se ona trebaju vratiti Rijeci koja je sada bila u sastavu Federativne Narodne Republike Jugoslavije.

7. Zaključak

Sagledamo li riječku povijest prve polovice 20. st. možemo zaključiti da je ona bila burna, puna političkih previranja i nadasve nestabilna. Takva situacija počinje se već osjećati krajem Prvog svjetskog rata, kada se nazirao i skori kraj Austro-Ugarske kojoj je tada Rijeka pripadala. Krajem Prvog svjetskog rata i konačnim raspadom Austro-Ugarske otvoreno je tzv. *riječko pitanje* tj. pitanje kome će Rijeka na novoj karti svijeta pripasti. Italija, agrarna zemlja koja je iz rata izašla još siromašnija, iako na strani pobjednika, želi sebi osigurati nekakav ratni probitak, kojeg nalazi u Rijeci iako

³²⁷ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 505.

³²⁸ B. METZGER-ŠOBER, 2016., 505.

nije imala nikakve osnove za njenim potraživanjem. Iskoristivši kaotični trenutak kada su se velike svjetske sile bavile *važnijim* problemima, a riječko pitanje prepustile rješavanju između Kraljevina Italije i SHS, poznati talijanski vojnik-pjesnik Gabriele D'Annunzio izvodi svoj Marš iz Ronchija te ulazi u Rijeku 1919. godine, u kojoj je dočekan s oduševljenjem. Nesumnjivo karizmatična osoba, D'Annunzio je uspio svojim neprestanim slavljinama i svakojakim slobodama pretvoriti Rijeku u pravi futuristički grad kojemu su gravitirali mnogi talijanski, ali i ostali umjetnici, ekscentrici i avanturisti. No, bez obzira na početni zanos, građani, pa čak i D'Annunzijevi pristalice uskoro uviđaju da Rijeka gospodarski i politički samo propada, ostaje u nepovoljnoj situaciji samostalnog grada opustošenog pljačkom ardita i legionara, te je stoga njegova popularnost naglo padala. Takva situacija nije bila po volji niti samoj Italiji, kojoj je prema D'Annunzijevom planu Rijeka trebala biti pripojena. Stoga, potpisom Rapallskog ugovora sami Talijani vrše intervenciju u Rijeci 1920. godine, čime završava ova *riječka avantura*. Sukladno Rapallskom ugovoru Rijeka će sada nepune četiri godine uživati status slobodne države, iako se talijanske pretenzije na ovaj teritorij neumorno nastavljaju. Tako se konačno i dogodila aneksija Italiji 1924. godine kao posljedica potpisivanja Rimskog ugovora, u čijem je sastavu grad i ostao do kraja Drugog svjetskog rata i konačnog oslobođenja.

Cijela ova povijesna pozadina znatno je utjecala na društveno-kulturno ozračje, a samim time i na umjetničko i izlagačko. Naime, razdoblje velikih političkih turbulencija, u koje ubrajamo vrijeme od početka 20. st. obilježeno Velikim ratom, a pogotovo poraće u kojem je vladala velika neizvjesnost u gradu koji nije znao u sastavu koje države će dočekati idući dan, nije bilo povoljno za razvoj likovne niti izlagačke scene. Istina je da su za vrijeme D'Annunzija u gradu boravili mnogi umjetnici, većinom futuristi, ali oni su svoje umjetničko djelovanje uglavnom usmjerili prema performativnom djelovanju, a ne likovnom. Stoga, zapravo tek aneksijom Italiji, kada se politička situacija smiruje, počinje aktivna likovna i izlagačka djelatnost. Naime, u okviru korporativno ustrojene Italije osnivaju se Umjetnički sindikati, što je uključivalo i osnivanje Umjetničkog sindikata provincije Kvarnera. Naravno da, tada već fašistički ustrojena talijanska vlast nije uvela sindikalno uređenje isključivo radi boljeg i lakšeg djelovanja umjetnika i funkcioniranja organizacije izlaganja, već radi lakše kontrole likovne proizvodnje koja je morala proći komisije sastavljene redom od članova simpatizera režima. Međutim, ne smije se osporiti niti dobre strane ovog novog uređenja. Njime se konačno uveo red i sustavnost u inače kaotičnu izložbenu djelatnost

Rijeke, koja jedva da je i postojala, te se istovremeno pružio poticaj umjetnicima – članovima sindikata na likovnu djelatnost pružajući im kakvu-takvu egzistencijalnu sigurnost. Stoga najveću likovno-izlagačku djelatnost pratimo upravo u razdoblju od 1924. pa do početka Drugog svjetskog rata, što ulazi u vremenske okvire ovog rada. U likovnom smislu tako susrećemo dvije neformalne skupine umjetnika – tradicionaliste i avangardiste. Potonji su zapravo predstavljali veliki likovni napredak, posebice *velika avangardna četvorka* – R. Venucci, L. de Gauss, M. Arnold i M. Raicich okupljena oko kritičara i ljubitelja umjetnosti Francesca Dreniga koji ih je na njihovom putu podupirao i kritikama podržavao. Zahvaljujući obrazovanju kojeg su ovi umjetnici prošli, što se posebice odnosi na Venuccija i de Gausa koji završavaju studij u Budimpešti, susreću se s brojnim utjecajima i umjetničkim tendencijama što im je omogućilo razvoj vlastitog stila. Rijeka je upravo zahvaljujući njima uspjela stvoriti vlastitu, jedinstvenu i bogatu likovnu scenu, koja se razvijala u svim umjetničkim pravcima – slikarstvu, skulpturi, grafici te čak i fotografiji koja se u to vrijeme tek afirmira kao umjetnost.

Umjetnici koji su bili članovi Sindikata, a to su bili uglavnom svi, imali su pravo na izlaganje svojih radova barem jedamput godišnje u okvirima Sindikalnih izložbi, a ako bi se pokazali izrazito talentirani imali su mogućnost izlaganja i na međuprovincijalnim, državnim i međunarodnim izložbama. S obzirom na redovito djelovanje stručnih žirija pri sastavljanju izložbi, može se reći da je od osnivanja Sindikata provincije Kvarnera organizacija izložbi usustavljena i organizirana po načelima umjetničke kvalitete, što prije nije bio slučaj. Gledajući sveukupnu izlagačku djelatnost u okviru Umjetničkog sindikata, vidljivo je da je Sindikalnih izložbi bilo sveukupno deset uz ostale brojne samostalne, međuprovincijalne, državne, pa čak i dvije međunarodne izložbe sve održane u Rijeci. Jedan od najvećih problema koji je konstantno pratio izložbenu djelatnost, a koji se nije uspio riješiti, bio je namjenski izložbeni prostor, odnosno nedostatak istog. Zbog toga su se organizatori izložbi dovijavali različitim rješenjima pri njihovu izvođenju što je najčešće uključivalo korištenje prostora riječkih škola, zbog čega je i gro izložbi održan ljeti kada nije bilo nastave. Htjelo se doskočiti tom problemu te ujedno osigurati stalni smještaj vrijednih riječkih, ali i talijanskih umjetnina 19. i 20. st. otvaranjem Galerije moderne umjetnosti koja se imala smjestiti u prenamijenjenom prostoru *Ville Margherite*. Međutim, uslijed napornih i iscrpljujućih nesuglasica između idejnog inicijatora ovog pothvata Guida Asveri Bottussija i riječkih vlasti koji su imali nepremostivo različite vizije oko

osnivanja Galerije, do toga nije niti došlo, a umjetnine prikupljene za ovu instituciju ostale su u Italiji gdje im se nakon rata gubi svaki trag.

8. Literatura

- V. ANTIĆ et al., 1988. – Vinko Antić et al., *Povijest Rijeke*, Skupština općine Rijeka, Rijeka, 1988.
- A. ANTONIAZZO-BOCCHINA, 1995. – Anita Antoniazzi-Bocchina, Fotografije amateri u prvoj polovici dvadesetog stoljeća, u: *Arte miracolosa: stoljeće fotografije u Rijeci*, (ur.) Ervin Dubrović, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1995., 174-184.
- F. ČULINOVIĆ, 1953. – Ferdo Čulinović, *Riječka država: od Londonskog pakta i Danuncijade do Rapalla i aneksije Italiji*, Školska knjiga, Zagreb, 1953.
- E. DUBROVIĆ, 1996. – Ervin Dubrović, *Na kraju stoljeća: likovne, kulturološke i političke teme*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1996.
- E. DUBROVIĆ, 2008. – Ervin Dubrović, Pola stoljeća reklame u Rijeci 1890.-1940., u: *Reklama u Rijeci 1890.-1940.*, (ur.) Ervin Dubrović, Muzej grada Rijeke, Rijeka, 2008., 6-12.
- E. DUBROVIĆ, 2015. – Ervin Dubrović, *Drenig: talijansko-hrvatski kulturni dodiri 1900.-1950.*, Muzej grada Rijeke, Rijeka, 2015.
- D. DUKOVSKI, 2010. – Darko Dukovski, *Istra i Rijeka u prvoj polovici 20. stoljeća: (1918.-1947.)*, Leykam International, Zagreb, 2010.
- D. GLAVOČIĆ, 1996. – Daina Glavočić, *Romolo Wnoucek Venucci*, Moderna galerija Rijeka, Rijeka, 1996.
- D. GLAVOČIĆ, 1999. – Daina Glavočić, *Ladislao de Gauss, riječki međuratni slikar*, Moderna galerija Rijeka, Rijeka, 1999.
- D. GLAVOČIĆ, 2002. – Daina Glavočić, *Carlo Ostrogovich, slikar Kvarnera*, Moderna galerija Rijeka, Rijeka, 2002.
- D. GLAVOČIĆ, 2003. – Daina Glavočić, *Romolo Venucci, kubokonstruktivistički i futuristički crteži ugljenom, 1927.-1935.*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2003.
- D. GLAVOČIĆ, 2006. – Daina Glavočić, Riječka likovna situacija 1920.-1940., u: *Fijumani – riječka situacija 1920.-1940.*, (ur.) Daina Glavočić et al., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2006., 50-71.
- D. GLAVOČIĆ, 2010. – Daina Glavočić, *Ladislao de Gauss*, Društvo povjesničara umjetnosti Rijeke, Istre i Hrvatskog primorja, Rijeka, 2010.

- D. GLAVOČIĆ, 2012. – Daina Glavočić, D'Annunzio i riječki futurizam, u: *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975.*, (ur.) Ljiljana Kolečnik i Petar Prelog, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012., 66-89.
- D. GLAVOČIĆ, 2016. – Daina Glavočić, *Likovna scena međuratne Rijeke 1920.-1940.*, Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2016.
- J. LOZZI-BARKOVIĆ, 2007. – Julija Lozzi-Barković, Tradicija i modernizam u dijalogu s avangardom, *Kvartal: kronika povijesti umjetnosti u Hrvatskoj*, vol. 4, no. 1 (2007.), 56-61., pristupljeno preko: < <https://hrcak.srce.hr/13048> > (28.8.2020.)
- B. METZGER-ŠOBER, 2016. – Branko Metzger-Šober, *Međuratni povijesni kontekst osnivanja Galerije likovnih umjetnosti u Rijeci*, Disertacija, Sveučilište u Zadru, Zadar, 2016., pristupljeno preko: < <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:195344> > (28.8.2020.)
- B. METZGER-ŠOBER, 2019.a – Branko Metzger-Šober, Bijenalne umjetničke izložbe u Rijeci 1925. i 1927. godine, u: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, vol. 62, no. 1 (2019.), 85-101, pristupljeno preko: < <https://hrcak.srce.hr/239558> > (29.9.2020.)
- B. METZGER-ŠOBER, 2019.b – Branko Metzger-Šober, Nikada dovršena igra oko osnivanja Galerije moderne umjetnosti u Rijeci u međuratnome razdoblju, u: *Ars Adriatica*, no. 9 (2019.), 173-192, pristupljeno preko: < <https://hrcak.srce.hr/231292> > (29.9.2020.)
- G. MORAVČEK, 2006. – Goran Moravček, *Rijeka: između mita i povijesti*, Adamić, Rijeka, 2006.
- T. PERINČIĆ, 2019. – Tea Perinčić, *Rijeka ili smrt!: D'Annunzijeva okupacija Rijeke, 1919.-1921.*, Naklada Val, Rijeka, 2019.
- N. PETKOVIĆ, 2006. – Nikola Petković, Svijet, Rijeka/Fiume, un mondo, u: *Fijumani – riječka situacija 1920.-1940.*, (ur.) Daina Glavočić et al., Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka, 2006., 8-13.
- A. PUŽAR, 1995. – Aljoša Pužar, Futurizam u Rijeci, u: *Fluminensia: časopis za filološka istraživanja*, vol. 7, no. 1 (1995.), 1-8, pristupljeno preko: < <https://hrcak.srce.hr/132368> > (28.8.2020.)
- C. SALARIS, 2011. – Claudia Salaris, *Na zabavi revolucije: umjetnici i slobodnjaci s D'Annunzijem u Rijeci*, Shura, Opatija, 2011.
- LJ. TOŠEVA-KARPOWICZ, 2007. – Ljubinka Toševa-Karpowicz, *D'Annunzio u Rijeci: mitovi, politika i uloga masonerije*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2007.

- B. VIŽINTIN, 1987. – Boris Vižintin, Futurizam i konstruktivizam Romola Venuccija, u: *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, vol. 30, no. 1 (1987.), 163-167, pristupljeno preko: <<https://hrcak.srce.hr/165377>> (28.8.2020.)
- B. VIŽINTIN, 1994. – Boris Vižintin, *Josip Moretti Zajc*, Naklada Benja, Opatija, 1994.
- K. VOLARIĆ, 2019. – Kristian Volarić, *Riječki slikar Romolo Venucci i utjecaj mađarske avangardne scene na kubokonstruktivističku i futurističku fazu njegovog stvaralaštva*, Diplomski rad, Sveučilište u Rijeci, Rijeka, 2019.
- Zavjetni hram na Kozali, pristupljeno preko: <<http://www.primorskihrvat.hr/bastina/sakralno/bruno-angheben-zavjetni-hram-na-kozali-dijaloski-eklekticism-tridesetih/>> (28.8.2020.)
- Zbirka Romolo Venucci, Muzej moderne i suvremene umjetnosti Rijeka, pristupljeno preko: <<https://mmsu.hr/zbirke/zbirka-romolo-venucci/#&gid=1&pid=7>>, (28.8.2020.)
- I. ŽIC, 2003. – Igor Žic, *Riječki orao, venecijanski lav i rimska vučica: petnaest eseja o hrvatsko-talijanskim odnosima kroz povijest*, Adamić, Rijeka, 2003.
- I. ŽIC, 2006. – Igor Žic, *Kratka povijest grada Rijeke*, Adamić, Rijeka, 2006.

Art and exhibition activity in the interwar period in the area of Rijeka

Abstract: The framework of the work is based on art and exhibition activities in Rijeka, in the period between the two world wars, i.e. in the period from 1919. and the arrival of D'Annunzio in the city until 1939. and the beginning of the Second World War. This period is inseparable from its historical context, which in the immediate postwar years was marked by numerous turbulences in which the main role is played by the charismatic person of the poet-soldier Gabriele D'Annunzio. He was followed in Rijeka by numerous adventurers, eccentrics and futurist artists who, although they do not leave significant works of art, mark a short and turbulent futuristic moment in Rijeka. In contrast to this chaotic period, with the Italian annexation in 1924., the situation in the city visibly calmed down, which with the establishment of the Art Union meant a positive stimulus for the development of organized art and exhibition activities. The art scene is awakening in every sense, and with the arrival of young artists from various European studies, it is gaining a new, avant-garde current, in addition to the already existing traditionalists. Among them, certainly stood out the avant-garde quartet – R. Venucci, L. de Gauss, M. Arnold and M. Raicich, who shook up the art scene at the time. Along with art, there is an exhibition ascent, when under the organization of the Art Union of Kvarner are organized union exhibitions, but also interprovincial, national and international ones. In this way, artists were given the opportunity to be recognized on a larger art scene than the one in Rijeka, and the audience was given the opportunity to get acquainted with contemporary art tendencies. The biggest problem that accompanied the exhibition activity was the specialized exhibition space that Rijeka did not own, and although there was an initiative to establish a Gallery of Modern Art that would collect and exhibit works by Rijeka and Italian artists, it was not implemented.

Keywords: art scene, exhibition activity, Rijeka, interwar period, Gallery of Modern Art
Rijeka

Prilozi

- Slika 1: Giovanni Balbi, *Vijci*, 1940., (izvor: ur. E. DUBROVIĆ, 1995., 272.)
- Slika 2: Francesco Drenig, *Jutarnja magla*, 1933., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 97.)
- Slika 3: Francesco Drenig, *Prva večernja svjetla*, 1933., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 99.)
- Slika 4: Francesco Drenig, *Konopci*, 1934., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 180.)
- Slika 5: Anita Antoniazio, *Ušpon*, 1939., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 275.)
- Slika 6: Anita Antoniazio, *Dvostruka ekspozicija s gitarom*, 1938., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 274.)
- Slika 7: Giuseppe Moretti-Zajc, *Bakarski zaljev*, 1917., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 224.)
- Slika 8: Giuseppe Moretti-Zajc, *Ulica u Bakru*, 1921., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 220.)
- Slika 9: Giuseppe Moretti-Zajc, *Školj Sv. Marko*, 1930., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 222.)
- Slika 10: Giuseppe Moretti-Zajc, *Marina*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 221.)
- Slika 11: Giuseppe Moretti-Zajc, *Zastor pozornice Nacionalne čitaonice Trsat*, (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)
- Slika 12: Giuseppe Moretti-Zajc, *Portret Bakranke*, 1909. (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)
- Slika 13: Giuseppe Moretti-Zajc, *Malo brodogradilište na Kantridi* (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)
- Slika 14: Giuseppe Moretti-Zajc, *Na izletu* (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)
- Slika 15: Carlo Ostrogovich, *Portret starca*, 1925.-1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 227.)
- Slika 16: Carlo Ostrogovich, *Slikar i njegova muza*, 1925.-1928., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 234.)
- Slika 17: Carlo Ostrogovich, *Doprsje starca s kačketom*, 1914., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 25.)
- Slika 18: Carlo Ostrogovich, *Sv. Ana*, 1914., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 12.)
- Slika 19: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Put uz obalu)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 55.)
- Slika 20: Carlo Ostrogovich, *Venecija, toranj Carine*, 1927., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 60.)
- Slika 21: Carlo Ostrogovich, *Iz riječke luke*, 1925., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 237.)

Slika 22: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Bitva i bove)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 47.)

Slika 23: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Bove i sidro)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 49.)

Slika 24: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Gradska veduta – 2 kuće uz kanal)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 65.)

Slika 25: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Lokva)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 76.)

Slika 26: Carlo Ostrogovich, *Ljeto, 1920.-1928.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 242.)

Slika 27: Ugo Terzoli, *Modeli za spomenik riječkom legionaru, 1934.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 286-288.)

Slika 28: Ugo Terzoli, *Anđeo smrti*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 287.)

Slika 29: Ugo Terzoli, *Le madri (Majke)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 284.)

Slika 30: Ugo Terzoli, *Naslovnice za kataloge Prve i Druge međunarodne izložbe lijepih umjetnosti Rijeka, 1925. i 1927.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 289.)

Slika 31: Edoardo Trevese, *Arhandeo, 1934.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 293.)

Slika 32: Edoardo Trevese, *Model za spomenik riječkom legionaru, 1935.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 293.)

Slika 33: Edoardo Trevese, *Poljubac fauna, 1932.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 292.)

Slika 34: Edoardo Trevese, *Glava žene, 1932.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 291.)

Slika 35: Romolo Venucci, *Muški i ženski stojeći akt, 1923.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 23.)

Slika 36: Romolo Venucci, *Bakanalije, 1926.*, (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 119.)

Slika 37: Romolo Venucci, *Portret starca, 1924./25.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 26.)

Slika 38: Romolo Venucci, *Pogreb, 1930.*, (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 128.)

Slika 39: Romolo Venucci, *Adolescent, 1927.*, (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 129.)

Slika 40: Romolo Venucci, *Raja, 1929.*, (izvor: K. VOLARIĆ, 2019., 87.)

Slika 41: Romolo Venucci, *Povorka gladi, 1931.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 43.)

Slika 42: Romolo Venucci, *Oblaci, 1929.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 45.)

Slika 43: Romolo Venucci, *Podmurvice, 1928.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 49.)

Slika 44: Romolo Venucci, *Dekomponirani akt, 1930.*, (izvor: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka), pristupljeno preko: <<https://mmsu.hr/zbirke/zbirka-romolo-venucci/#&gid=1&pid=7>>, (28.8.2020.)

Slika 45: Romolo Venucci, *Testa architettonica (Portret F. Dreniga)*, 1930., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 127.)

Slika 46: Romolo Venucci, *Velegrad*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 48.)

Slika 47: Romolo Venucci, *Podmurvice*, 1931., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 130.)

Slika 48: Romolo Venucci, *Anđeo sa pročelja crkve sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci*, 1934., (izvor: <http://www.primorskihrvat.hr/bastina/sakralno/bruno-angheben-zavjetni-hram-na-kozali-dijaloski-eklekticism-tridesetih/>)

Slika 49: Romolo Venucci, *Anđeli – svod atrija Kapucinske crkve*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 35.)

Slika 50: Romolo Venucci, *Procesija – južna luneta nad portalom Kapucinske crkve*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 35.)

Slika 51: Romolo Venucci, *Forza della volonta*, 1930.-e, (izvor: Muzej moderne i suvremene umjetosti, Rijeka), pristupljeno preko: <<https://mmsu.hr/zbirke/zbirka-romolo-venucci/#&gid=1&pid=7>>, (28.8.2020.)

Slika 52: Romolo Venucci, *Glava majke*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 77.)

Slika 53: Romolo Venucci, *Ženski akt/Kupačica*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 79.)

Slika 54: Ladislao de Gauss, *Istarska marina*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 70.)

Slika 55: Ladislao de Gauss, *Veduta Rijeke*, 1930.-e, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 165.)

Slika 56: Ladislao de Gauss, *Portret žene (M. Arnold)*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 156.)

Slika 57: Ladislao de Gauss, *Mrtva priroda*, 1930.-e, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 162.)

Slika 58: Ladislao de Gauss, *Djevojče (Giovinetta)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 36.)

Slika 59: Ladislao de Gauss, *Autoportret*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 153.)

Slika 60: Ladislao de Gauss, *Rovinj, prozor*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 167.)

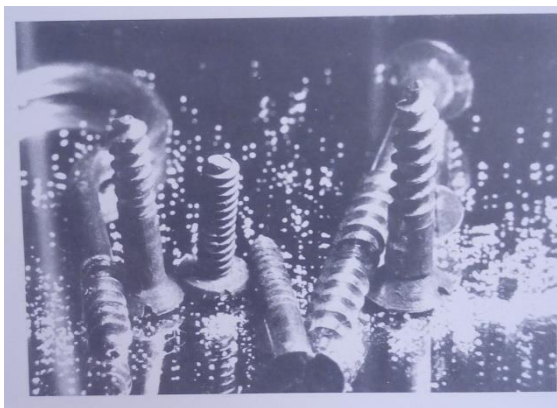
Slika 61: Ladislao de Gauss, *Mrtva priroda s paprikama*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1999., 20.)

Slika 62: Ladislao de Gauss, *Ugašeni svjetionik*, 1950., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 164.)

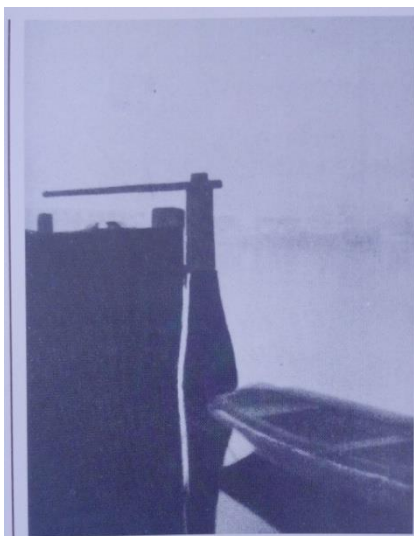
Slika 63: Ladislao de Gauss, *Riječki patroni*, 1950., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 124.)

Slika 64: Ladislao de Gauss, *Mozaici sa svecima u crkvi sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci*, 1934., (izvor: <https://rijekaheritage.org/hr/kj/zavjetnihramkozala>) (28.8.2020.)

- Slika 65: Ladislao de Gauss, *Skidanje s Križa*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 158.)
- Slika 66: Ladislao de Gauss, *Naslovnica revije Abbazia e la Riviera del Carnaro*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 115.)
- Slika 67: Ladislao de Gauss, *Reklamni poster: Adria*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 173.)
- Slika 68: Ladislao de Gauss, *Reklamni poster: Alga*, 1935., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 173.)
- Slika 69: Ladislao de Gauss, *Let jedrilice*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 179.)
- Slika 70: Ladislao de Gauss, *Zbor*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 56.)
- Slika 71: Maria Arnold, *Portret žene*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 100.)
- Slika 72: Maria Arnold, *Planinski pejzaž*, 1930.-e, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 101.)
- Slika 73: Miranda Raicich, *Marina*, 20.st., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 266.)
- Slika 74: Miranda Raicich, *Mrtva priroda s jastogom*, 20.st., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 267.)
- Slika 75: Miranda Raicich, *Alpski pejzaž*, 20.st., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 265.)
- Slika 76: Ladislao de Gauss, *Naslovnica kataloga VI. sindikalne izložbe*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 37.)
- Slika 77: Ladislao de Gauss, *Naslovnica kataloga VII. sindikalne izložbe*, 1935., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 37.)



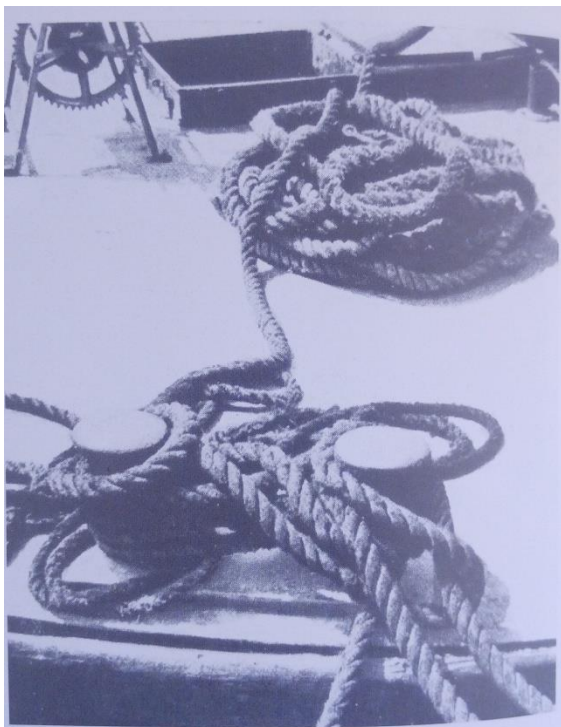
Slika 1: Giovanni Balbi, *Vijci*, 1940., (izvor: ur. E. DUBROVIĆ, 1995., 272.)



Slika 2: Francesco Drenig, *Jutarnja magla*, 1933., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 97.)



Slika 3: Francesco Drenig, *Prva večernja svjetla*, 1933., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 99.)



Slika 4: Francesco Drenig, *Konopci*, 1934., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 180.)



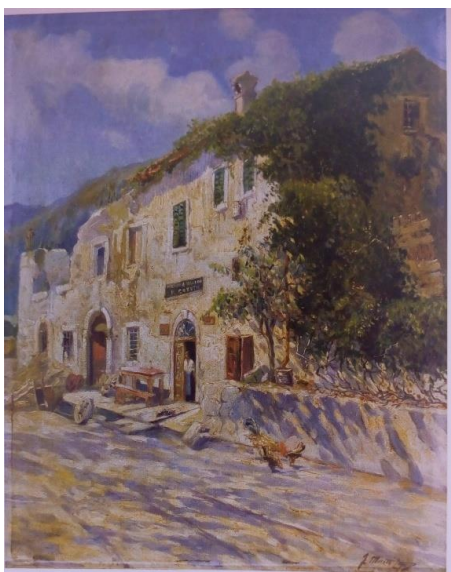
Slika 5: Anita Antoniazio, *Ušpon*, 1939., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 275.)



Slika 6: Anita Antoniazio, *Dvostruka ekspozicija s gitarom*, 1938., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1995., 274.)



Slika 7: Giuseppe Moretti-Zajc, *Bakarski zaljev*, 1917., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 224.)



Slika 8: Giuseppe Moretti-Zajc, *Ulica u Bakru*, 1921., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 220.)



Slika 9: Giuseppe Moretti-Zajc, *Školj Sv. Marko*, 1930., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 222.)



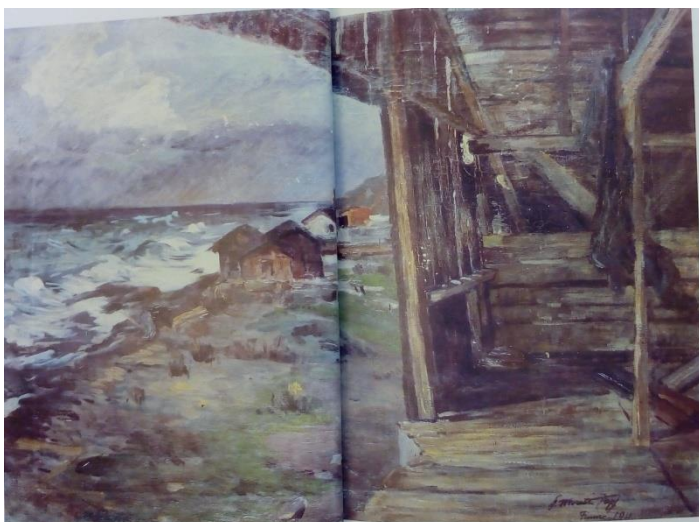
Slika 10: Giuseppe Moretti-Zajc, *Marina*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 221.)



Slika 11: Giuseppe Moretti-Zajc, *Zastor pozornice Nacionalne čitaonice Trsat*, (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)



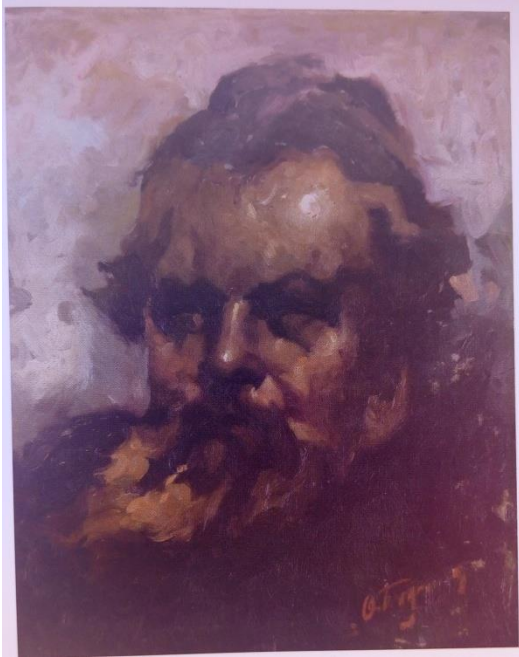
Slika 12: Giuseppe Moretti-Zajc, *Portret Bakranke*, 1909. (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)



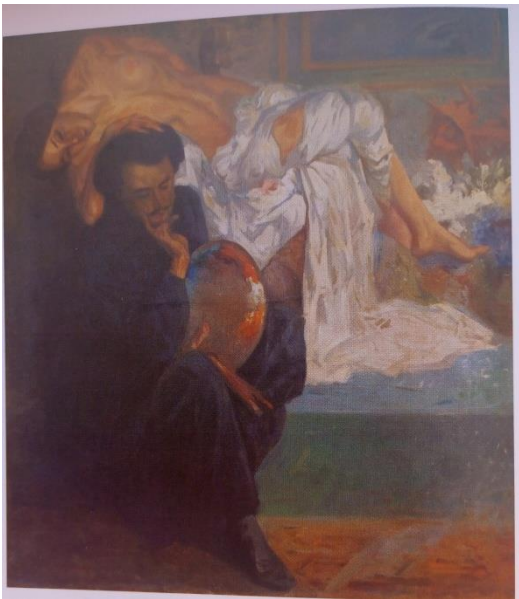
Slika 13: Giuseppe Moretti-Zajc, *Malo brodogradilište na Kantridi* (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)



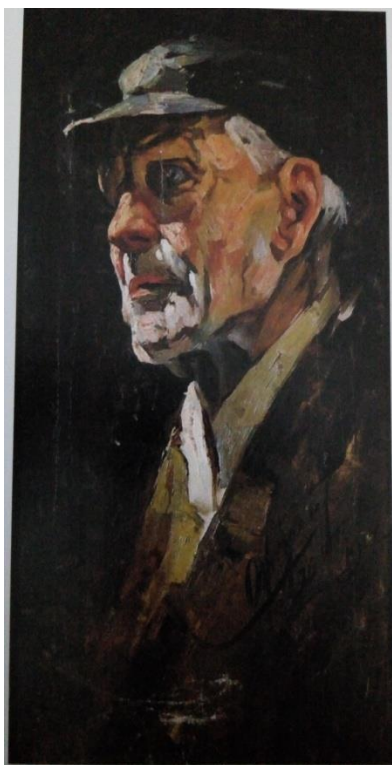
Slika 14: Giuseppe Moretti-Zajc, *Na izletu* (izvor: B. VIŽINTIN, 1994.)



Slika 15: Carlo Ostrogovich, *Portret starca*, 1925.-1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 227.)



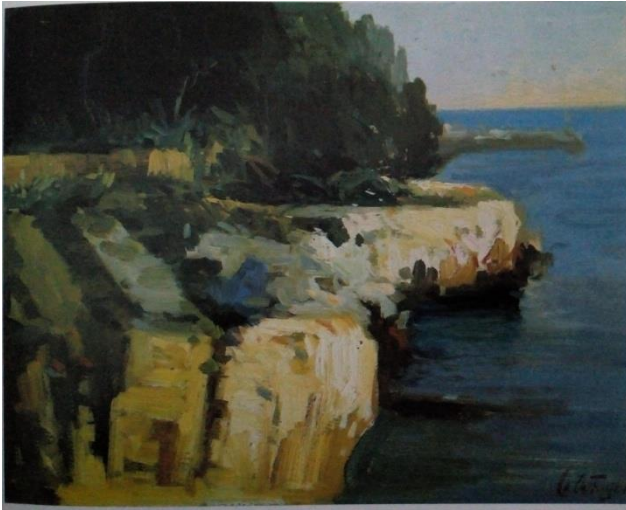
Slika 16: Carlo Ostrogovich, *Slikar i njegova muza*, 1925.-1928., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 234.)



Slika 17: Carlo Ostrogovich, *Doprsje starca s kačketom*, 1914., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 25.)



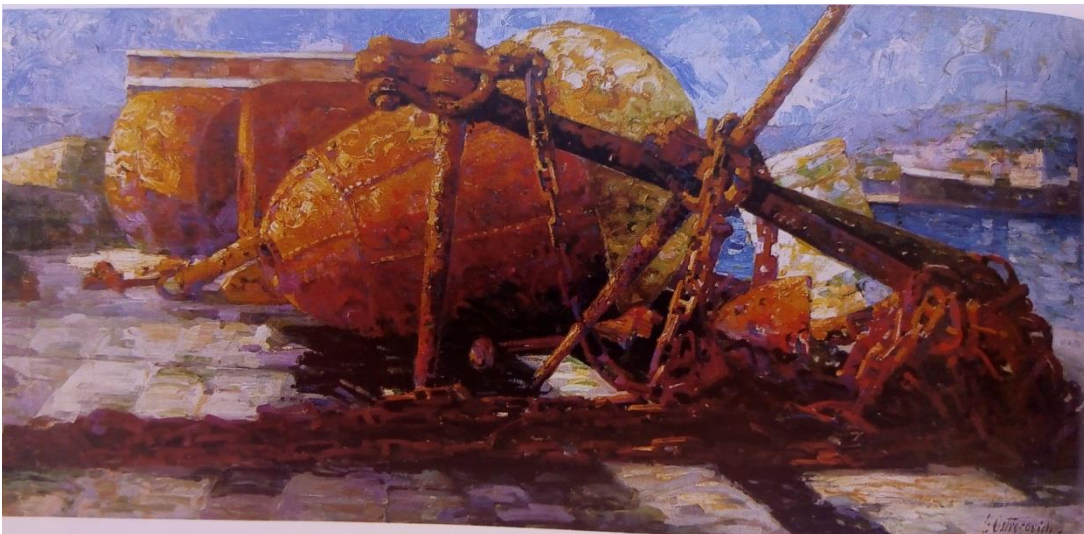
Slika 18: Carlo Ostrogovich, *Sv. Ana*, 1914., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 12.)



Slika 19: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Put uz obalu)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 55.)



Slika 20: Carlo Ostrogovich, *Venecija, toranj Carine*, 1927., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 60.)



Slika 21: Carlo Ostrogovich, *Iz riječke luke*, 1925., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 237.)



Slika 22: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Bitva i bove)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 47.)



Slika 23: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Bove i sidro)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 49.)



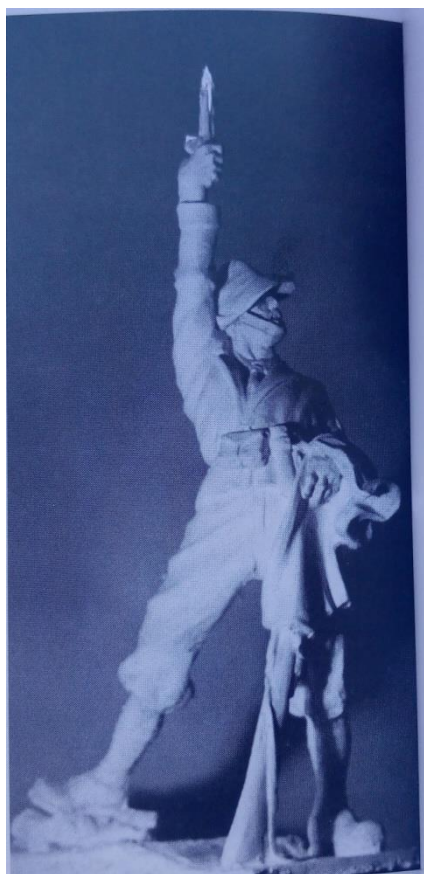
Slika 24: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Gradska veduta – 2 kuće uz kanal)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 65.)



Slika 25: Carlo Ostrogovich, *Bez naziva (Lokva)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2002., 76.)



Slika 26: Carlo Ostrogovich, *Ljeto*, 1920.-1928., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 242.)



Slika 27: Ugo Terzoli, *Modeli za spomenik riječkom legionaru*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 286-288.)



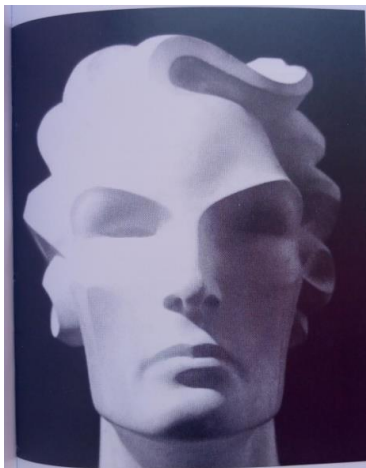
Slika 28: Ugo Terzoli, *Anđeo smrti*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 287.)



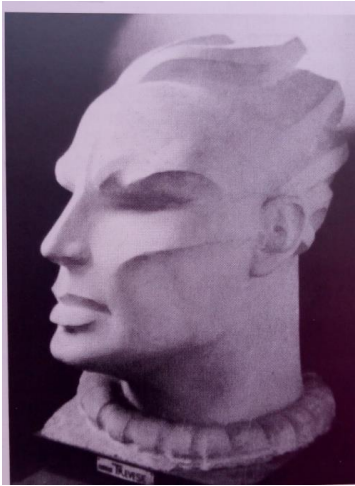
Slika 29: Ugo Terzoli, *Le madri (Majke)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 284.)



Slika 30: Ugo Terzoli, *Naslovnice za kataloge Prve i Druge međunarodne izložbe lijepih umjetnosti Rijeka, 1925. i 1927.*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 289.)



Slika 31: Edoardo Trevese, *Arhandeo*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 293.)



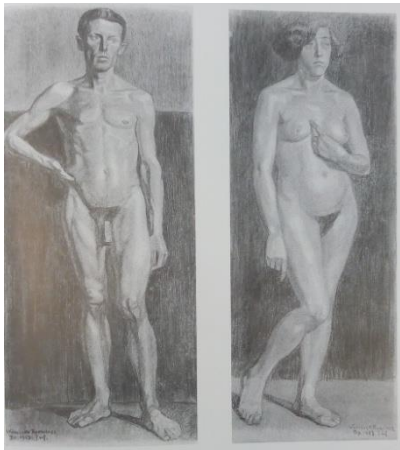
Slika 32: Edoardo Trevese, *Model za spomenik riječkom legionaru*, 1935., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 293.)



Slika 33: Edoardo Trevese, *Poljubac fauna*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 292.)



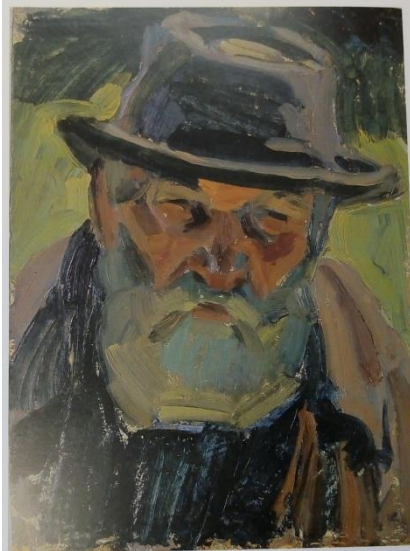
Slika 34: Edoardo Trevese, *Glava žene*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 291.)



Slika 35: Romolo Venucci, *Muški i ženski stojeći akt*, 1923., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 23.)



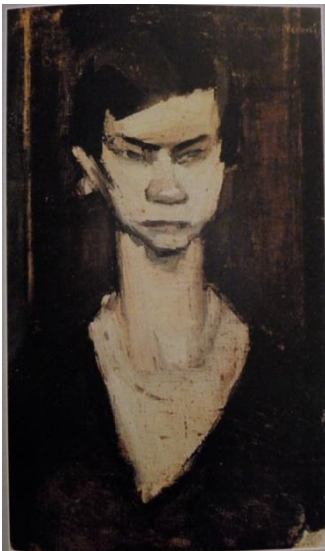
Slika 36: Romolo Venucci, *Bakanalije*, 1926., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 119.)



Slika 37: Romolo Venucci, *Portret starca*, 1924./25., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 26.)



Slika 38: Romolo Venucci, *Pogreb*, 1930., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 128.)



Slika 39: Romolo Venucci, *Adolescent*, 1927., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 129.)



Slika 40: Romolo Venucci, *Raja*, 1929., (izvor: K. VOLARIĆ, 2019., 87.)



Slika 41: Romolo Venucci, *Povorka gladi*, 1931., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 43.)



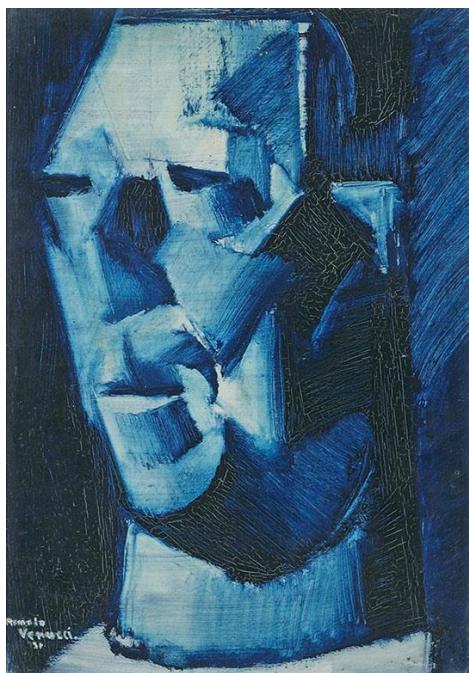
Slika 42: Romolo Venucci, *Oblaci*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 45.)



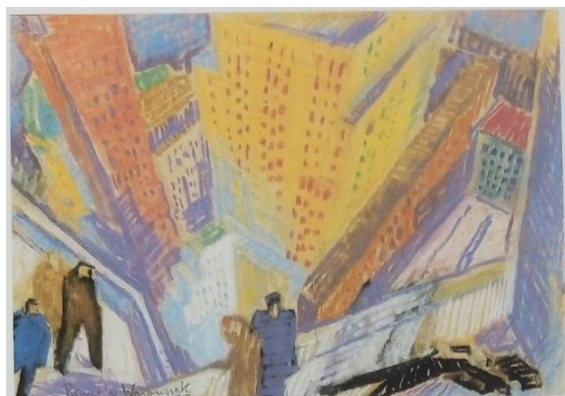
Slika 43: Romolo Venucci, *Podmurvice*, 1928., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 49.)



Slika 44: Romolo Venucci, *Dekomponirani akt*, 1930., (izvor: Muzej moderne i suvremene umjetnosti, Rijeka), pristupljeno preko: <<https://mmsu.hr/zbirke/zbirka-romolo-venucci/#&gid=1&pid=7>>, (28.8.2020.)



Slika 45: Romolo Venucci, *Testa architettonica (Portret F. Dreniga)*, 1930., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 127.)



Slika 46: Romolo Venucci, *Velegrad*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 48.)



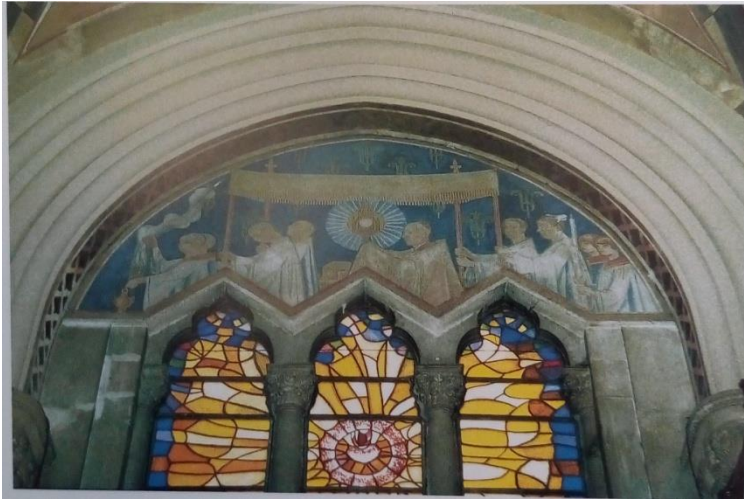
Slika 47: Romolo Venucci, *Podmurvice*, 1931., (izvor: E. DUBROVIĆ, 1996., 130.)



Slika 48: Romolo Venucci, *Anđeo sa pročelja crkve sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci*, 1934., (izvor: <http://www.primorskihrvat.hr/bastina/sakralno/bruno-angheben-zavjetni-hram-na-kozali-dijaloski-eklekticism-tridesetih/>)



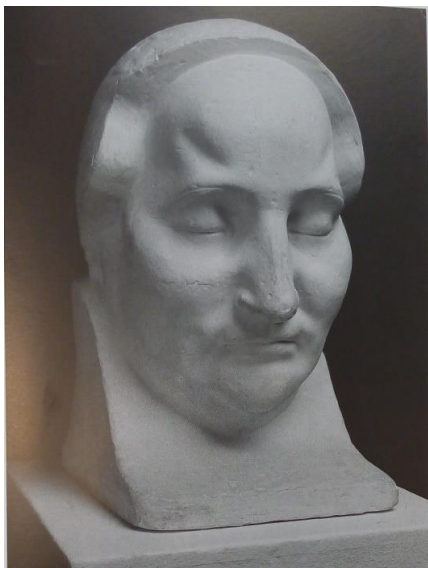
Slika 49: Romolo Venucci, *Anđeli – svod atrija Kapucinske crkve*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 35.)



Slika 50: Romolo Venucci, *Procesija – južna luneta nad portalom Kapucinske crkve*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 35.)



Slika 51: Romolo Venucci, *Forza della volonta*, 1930.-e, (izvor: Muzej moderne i suvremene umjetosti, Rijeka), pristupljeno preko: <<https://mmsu.hr/zbirke/zbirka-romolo-venucci/#&gid=1&pid=7>>, (28.8.2020.)



Slika 52: Romolo Venucci, *Glava majke*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 77.)



Slika 53: Romolo Venucci, *Ženski akt/Kupačica*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1996., 79.)



Slika 54: Ladislao de Gauss, *Istarska marina*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 70.)



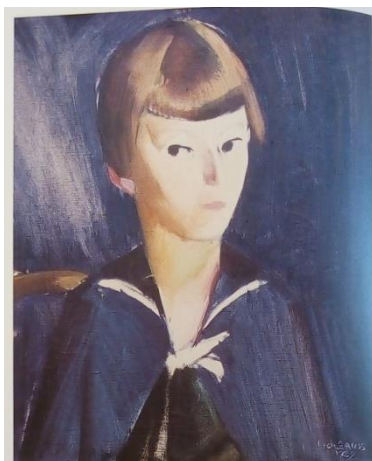
Slika 55: Ladislao de Gaus, *Veduta Rijeke*, 1930.-e, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 165.)



Slika 56: Ladislao de Gaus, *Portret žene (M. Arnold)*, 1932., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 156.)



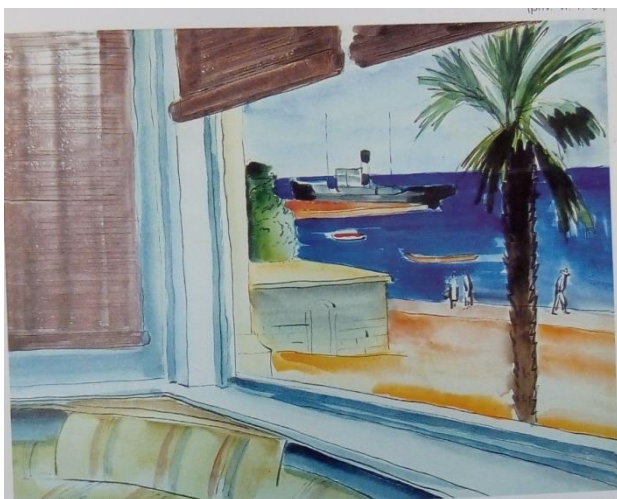
Slika 57: Ladislao de Gauss, *Mrtva priroda*, 1930.-e, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 162.)



Slika 58: Ladislao de Gauss, *Djevojče (Giovinetta)*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 36.)



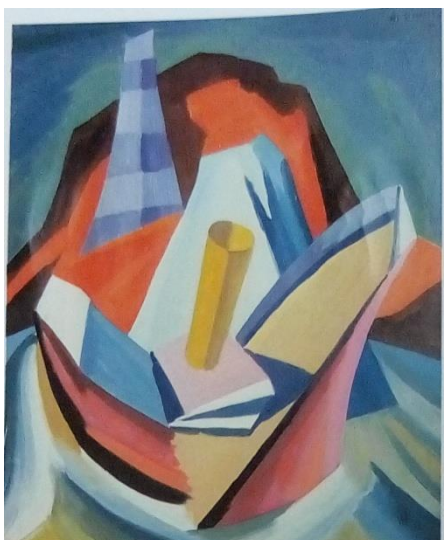
Slika 59: Ladislao de Gauss, *Autoportret*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 153.)



Slika 60: Ladislao de Gauss, *Rovinj, prozor*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 167.)



Slika 61: Ladislao de Gauss, *Mrtva priroda s paprikama*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 1999., 20.)



Slika 62: Ladislao de Gauss, *Ugašeni svjetionik*, 1950., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 164.)



Slika 63: Ladislao de Gauss, *Riječki patroni* (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 124.)



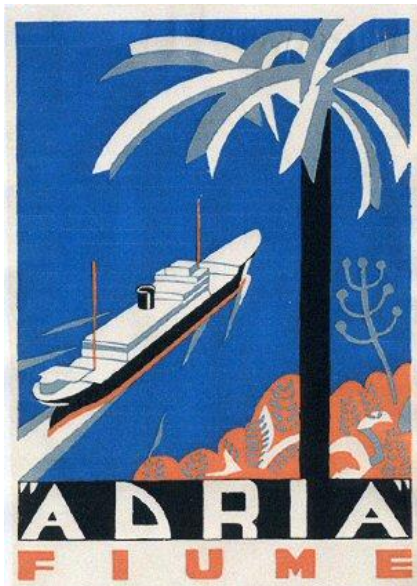
Slika 64: Ladislao de Gauss, *Mozaici sa svecima u crkvi sv. Romualda i Svih svetih u Rijeci*, 1934., (izvor: <https://rijekaheritage.org/hr/kj/zavjetnihramkozala>) (28.8.2020.)



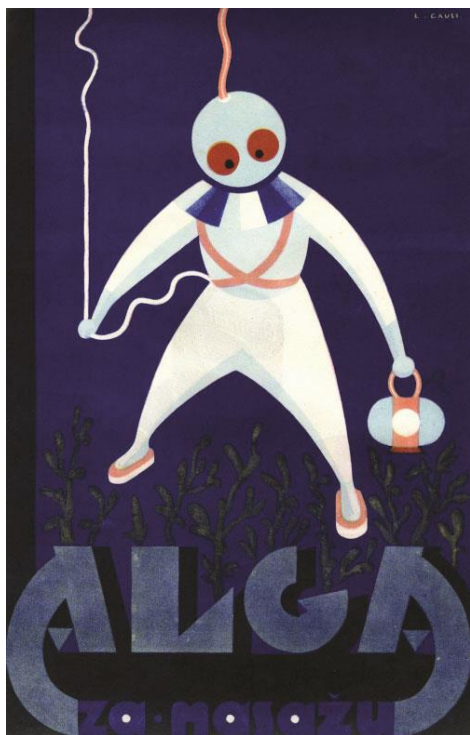
Slika 65: Ladislao de Gauss, *Skidanje s Križa*, 1929., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 158.)



Slika 66: Ladislao de Gauss, *Naslovnica revije Abbazia e la Riviera del Carnaro*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 115.)



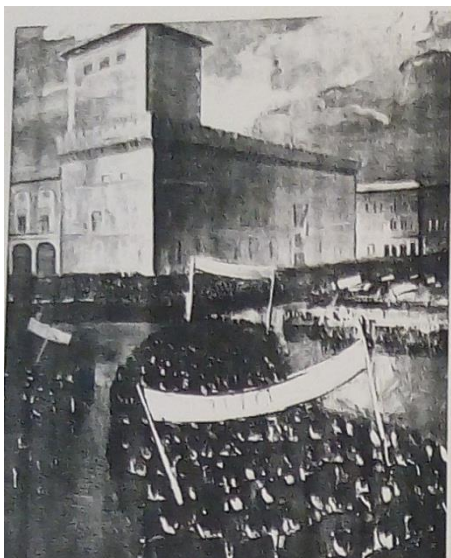
Slika 67: Ladislao de Gauss, *Reklamni poster: Adria*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 173.)



Slika 68: Ladislao de Gauss, *Reklamni poster: Alga*, 1935., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 173.)



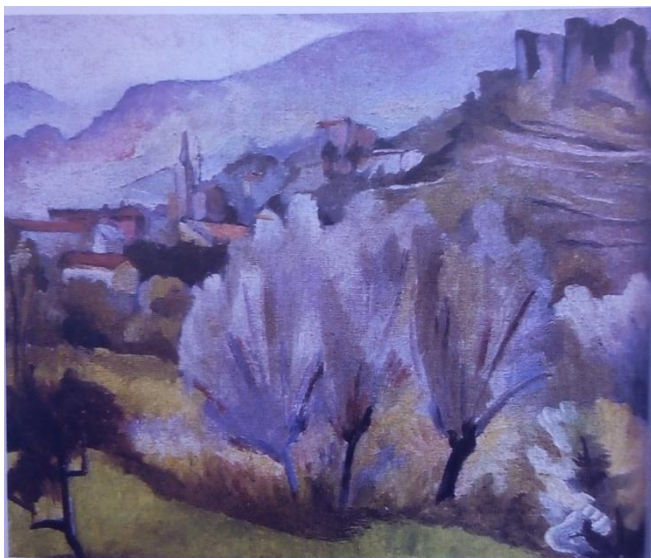
Slika 69: Ladislao de Gauss, *Let jedrilice*, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 179.)



Slika 70: Ladislao de Gaus, *Zbor*, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2010., 56.)



Slika 71: Maria Arnold, *Portret žene*, 1933., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 100.)



Slika 72: Maria Arnold, *Planinski pejzaž*, 1930.-e, (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 101.)



Slika 73: Miranda Raicich, *Marina*, 20.st., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 266.)



Slika 74: Miranda Raicich, *Mrtva priroda s jastogom*, 20.st., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 267.)



Slika 75: Miranda Raicich, *Alpski pejzaž*, 20.st., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 265.)



Slika 76: Ladislao de Gaus, Naslovnica kataloga VI. sindikalne izložbe, 1934., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 37.)



Slika 77: Ladislao de Gaus, Naslovnica kataloga VII. sindikalne izložbe, 1935., (izvor: D. GLAVOČIĆ, 2016., 37.)