

# Futurizam i konstruktivizam Romola Venuccija

Dr Boris Vizintin

direktor Umjetničke galerije, Rijeka

Izvoran znanstveni rad

Prijelomnim razdobljem umjetničke i kulturne povijesti Evrope s pravom se smatraju dvadesete godine ovog stoljeća, kad su nacionalna obilježja bila podređena zajedničkim evropskim pojavama i kad se javlja kretanje prema modernijem slikarskom izrazu i stilskom pluralizmu. Glavno obilježje tom razdoblju ne samo u Evropi davali su ekspresionizam i konstruktivizam.

Padom Austro-Ugarske Monarhije i u Rijeci kulturni i umjetnički život postaje intenzivniji i zanimljiviji. Tu žive i djeluju slikari G. Lehman i braća Ostrogović, M. de Hajnal, Ugo Terzoli, A. Antal te skulptori G. Marussich, D. Rizzo i M. de Vittorio, da spomenemo samo značajnije, dok Carmelo Zustovich drži tri puta tjedno po dva sata »Corso di disegno e pittura« gdje se mladi, nadobudni pripremaju za upise na akademije. Te godine (1918) samostalnim izložbama u Rijeci gostuju i M. Cl. Crnčić, »celebre pittore di marine« te Tomislav Krizman.

Godinu dana nakon završetka rata odjeci evropskih likovnih pojava javljaju se i u Rijeci pojavom, odnosno pokušajem osnivanja Društava futurista.

Međutim, taj pokret dvadesetorice futurista u literaturi i teatru, koji je imao isključivo literarni karakter, životario je dvije-tri godine na marginama riječkog kuturnog života da bi 1922, nakon pokušaja da se formira »Club futurista« potpuno zamro.

U takvoj klimi, slikajući od najranije mladosti provodi srednjoškolske dane šesnaestogodišnji mladić Romolo Venucci, odlučan da se nakon mature upiše na likovnu akademiju i posveti slikarstvu.

Rodio se u Rijeci 4. veljače 1903. u obitelji porijeklom iz Češke i ispoljavao od najranije mladosti izrazit talenat za slikarstvo. S jedanaest godina naslikao je »Pejzaž Trsata« (100x70), a sa osamnaest još kao srednjoškolac, začudnom

*Nakon povratka u Rijeku, 1928 godine, Venucci je izradio freske u atriju crkve Kapucina, skulpture-andeke na fasadi votivne crkve na Kozali te brojna ulja, akvarela i crteže, kojima je bio zastupan na međunarodnim izložbama u Rimu (1928), Firenzi (1929), Genovi (1930), u Udinama (1930). Sudjelovao je svojim djelima na više od 50 lokalnih, nacionalnih i internacionalnih izložbi (Varese, Budimpešta, Zagreb, Firenca, Beograd, Trst, Rijeka, Rostock, Faenza, Banjaluka). Već kao student postao je član mađarskih avangardnih umjetničkih grupacija »UME« i »KUT« te HDLUa u Rijeci, kao jedan od njegovih osnivača. Dobitnik je više nagrada, među kojima i nagrade grada Rijeke te nosilac ordena rada sa srebrnim vijencem.*

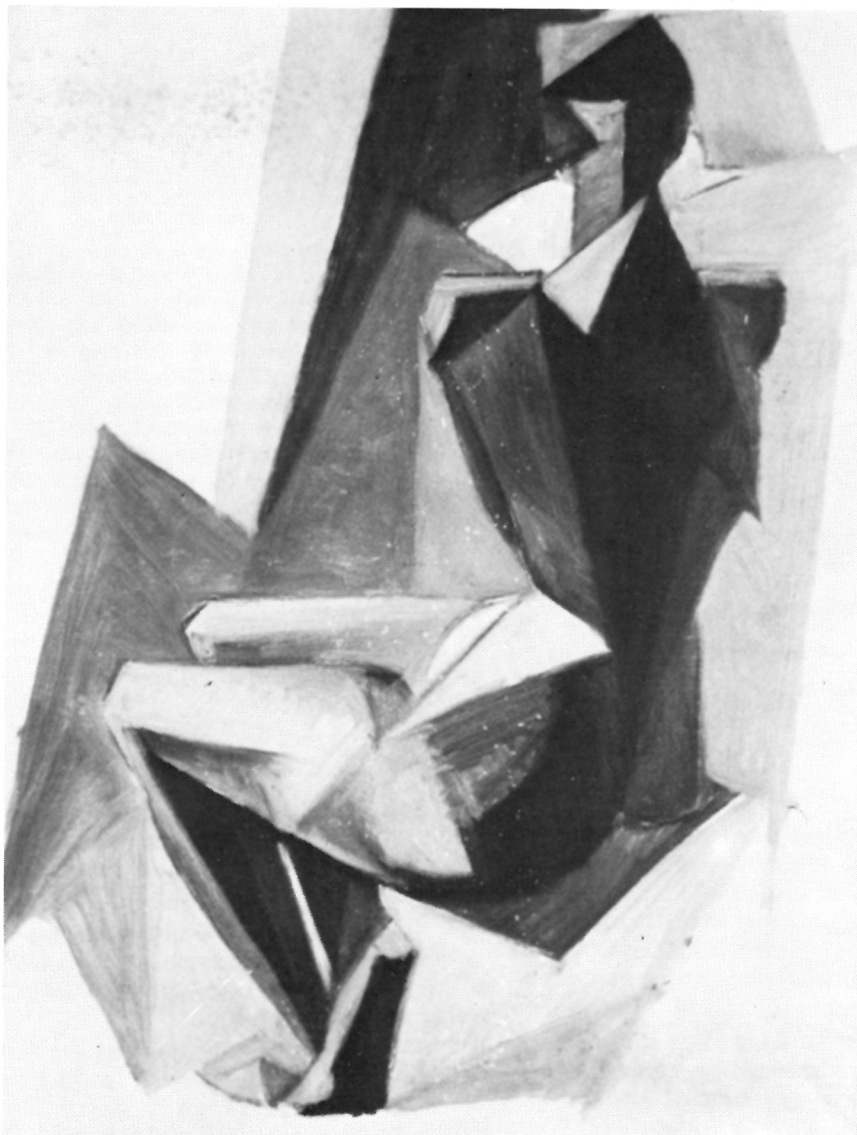
lakoćom zrelog majstora svladava kolorističke i svjetlosne probleme na način impresionista (»Svjetonik na Mlaki«, »Pejzaž s barkama«, »Kantrida«).

Nakon završenih četiri razreda klasične gimnazije, više razrede polazi u Budimpešti, gdje 1923. maturira i nakon položenog prijemnog ispita – kao jedini od riječkih kandidata – biva primljen na Akademiju likovnih umjetnosti, dobivši stipendiju.

Intencija mladog Venuccija da više razrede srednje škole i studije pohađa u Budimpešti a ne u Veneciji, Firenzi ili Rimu, kamo su odlazile generacije riječkih studenata od početka 19. stoljeća, treba tražiti u njegovim osobnim razlozima. Naime, Budimpešta je u to vrijeme bila jedna od manje bučnih evropskih metropola, ali uza sve to stalno u toku svih suvremenih likovnih zbivanja. To je odgovaralo meditativnoj naravi ličnosti kakav je bio Venucci.

U to vrijeme Budimpešta je bila jedno od najznačajnijih kulturnih i umjetničkih središta i stjecišta umjetnika (nešto ranije, između 1913. i 1918. tu su studirali Petar Dobrović, Ivan Radović, Ivan Tabaković, Zora Petrović, Vilko Šeferov i Vladimir Filakovac), gdje se osjećalo pulsiranje novih, progresivnih ideja likovne avangarde i težnja da se proslika suvremenije od predhodnika.

Došavši u Budimpeštu po završetku prvog perioda mađarskog aktivizma (1915-19), čiji su predstavnici, među ostalim, bili Béla Uitz, János Kmetty i Sándor Gergely i izlazile dvije značajne revije »A Tett« (»Akcija«) i »MA« (»Danas«), koje su, osim internacionalnih kulturnih i umjetničkih informacija objavljivale i djela talijanskih futurista, francuskih i čeških kubista te njemačkih ekspresionista – mladi se Venucci našao u centru najaktuelnijih umjetničkih gibanja. Međutim, jedan od najvažnijih pokreta u kojemu su avangardni mađarski umjetnici



*Romolo Venucci, Dekomponirani akt – privatno vlasništvo*

nazirali svoj model i svoju težnju bio je ruski suprematizam i konstruktivizam s težnjom i nastojanjem da se umjetnost integrira s društvom. Njihov je manifest objavljen 1923. u časopisu »LEF«.

Pored toga, kontakti sa savremenom francuskom umjetnošću bili su u to vrijeme vrlo intenzivni. József Rippl-Rónai nije pripadao nijednoj školi, ali se po duhu priklonio francuskom slikarstvu. Vratio se nakon 15 godišnjeg boravka u Parizu. Tamo je drugovao s Maillolom, Vuillardom, Bonnardom i Maurice Denisom. S njima se družio i János Vaszary (1867-1927), »najveći individualist u povijesti mađarskog slikarstva i najkarakteristični majstor buržoaskog liberalizma« (L. Haulisch), čija se umjetnost puna senzibiliteta, imaginacije i nemirnih istraživanja formirala u kontaktu sa tadašnjom francuskom umjetnošću. Oni su izvršili snažan utjecaj na mladu generaciju.

S tom dvojicom inicirana je produkcija u stilu »l'art nouveau« za razliku od ostalih mađarskih umjetnika, koji

su se više inspirirali dekorativnom engleskom umjetnošću.

Upravo kod ovog potonjeg, Jánosa Vaszarya mladi Venucci studira slikarstvo, dok mu kiparstvo predaje Alajos Stróbl (1856-1926) a fresco-slikarstvo Andor Dudíts.

Dok je Stróbl bio predstavnik bečkog neobaroka kasnog devetnaestog stoljeća, koji je (u skulpturama manjeg formata) dao najvrednija djela mađarskog naturalizma, János Vaszary bijaše zagovornik novih artističkih kanona i uporan borac protiv ustajalog akademizma. Kao vođa mađarskih futurista, aktivan teoretičar, praktičar i stilist, njegove su koncepcije bile uvijek harmonično usklađene s njegovim umjetničkim djelom. To djelo bilo je lišeno svih dekadentnih, patoloških i mističnih utjecaja karakterističnih za vrijeme u kojemu je živio i djelovao. Kao izrazita, borbena, univerzalana ličnost izvršio je značajan utjecaj na mlade generacije, pa tako i na Venuccija.



Romolo Venucci, *Figura*, 1930 – privatno vlasništvo



Romolo Venucci, *Volumetrijska dekompozicija akta* – privatno vlasništvo

Taj se njegov utjecaj manifestirao u dramatsko-ekspresivnom izrazu i širokim, pastoznim namazom dvije-tri teške komplementarne boje i provlači se gotovo kroz čitav njegov opus u ovom ili onom obliku.

Kao izrazit talenat, Venucci se ubrzo afirmirao i već kao student izlaže na izložbama tadašnjih avangardnih mađarskih likovnih grupacija »UME« »Novi mađarski umjetnici« i »KUT«, dok istovremeno za Akademiju slika veliku kompoziciju (600x300 cm) na temu renesanse. Ta slika bila je 1927. izložena na Drugoj međunarodnoj izložbi u Rijeci.

Vrativši se 1926. po završetku studija u Rijeku, udubljuje se u studij postignutih rezultata preferirajući probleme koji se ne savladavaju lako već traže teške i dugotrajne meditacije usmjerene uvijek novim istraživanjima u potrazi za autohtonim izrazom.

Godinu dana kasnije (1927) izlaže na Drugoj međunarodnoj izložbi u Rijeci zajedno sa svojim profesorom Vaszaryem, Marsyem, Hatwayem i drugim istaknutim mađarskim umjetnicima u okviru grupe »più giovanile e naturalmente più battagliero dei futuristi ungheresi che fa capo a Vaszary Janos«. Tom prilikom »La Vedetta d'Italia« pišući o riječkim umjetnicima-izlagačima na ovoj izložbi, među ostalim, konstatira: »Più originale è il giovanissimo Venucci, che si potrebbe chiamare il pittore d'avanguardia del gruppo fiumano. Il suo primitivismo ricorda la maniera di certi avanguardisti francesi – si potrebbe anche associare ad

*alcuni progenisti ungheresi ed è di buona lega, e non suscita false interpretazioni*«. To je, u svakom slučaju značajno priznanje, ako se ima na umu da je na toj izložbi, pored Venuccija, sudjelovalo još sedamdeset umjetnika, među kojima i istaknuti riječki slikar Carlo Ostrogović.

U tom razdoblju nastaju i freske u atriju riječke kapucinske crkve te skulpture – dva anđela na fasadi votivne crkve na Kozali, a godinu dana kasnije povjerena mu je izrada 13 metara visokih futurističkih dekoracija na Fiera internazionale u Rijeci.

Nakon prve postimpresionističke faze u duhu »novecentista« i Segantinija, Venucci se obraća ekspresionizmu (koji će u njegovim djelima u različitim varijantama dolaziti do izraza do kraja njegova života) – stilu, kojim će najsnažnije moći izraziti dramatsku snagu izraza s psihološkom potkom. U dvije, tri teške i pastozne uljene boje znao je, kao na primjer u slikama »Portret starca«, »Portret prijatelja« i »Motiv iz Rijeke« nanesenih na karton širokim, energičnim namazom i arhaiziranim formama izraziti neki osjećaj tragičnog i nedefiniranog lirizma. U taj ciklus ide platno »Ruski emigranti«, nastalo pod očitim utjecajem slike »Vojnici u snijegu« Jánosa Vaszaryja iz 1915. godine, najimpresivnije i najekspresivnije djelo tog ekspresionističkog razdoblja, s već naslućenim kubističkim volumenima. Gotovo crne prikaze vojnika sačinjavaju skladno komponirane dinamične arhitektonske volumene iz kojih

se izdvajaju samo anemična lica figura. Prvi plan i desna pozadina slike naglašene su širokim, bijelim, pastoznim plohama snijega, čime je dramatska ekspresija ljudskih likova, koji se pognutih glava probijaju u sumraku kroz snijeg, dovedena do kulminacije.

Iako je ekspresionizam učio da nije važno kako se umjetnik izražava, Venucci je način slikanja znao razumski disciplinirano podrediti jednom ličnom gledanju.

Nakon faze postimpresionizma i ekspresionizma, njegov nemiran istraživački duh zaokuplja kubizam i futurizam, koji za njega emaniraju koncentraciju duha, svodenje slikarstva na njegove zakone te stremljenje apsolutnom oslobođenju i dematerijalizaciji objekta. Ta je njegova faza isticala masivnost i voluminoznost formi, izbjegavanje »linearne slike«, slobodu što se tiče analize oblika i rastavljanje forme u prizmatične oblike. Pritom je dinamička dimenzija preferirana u odnosu na treću dimenziju.

Bilo je to vrijeme između 1929-1931. godine kad su javnost i kritika njegova ostvarenja prihvatili s rezervom zbog čudne vizije njegovih pejzaža i namjerno iskrivljene perspektive. No, nije to bio slučaj samo s Venuccijem. Toj riječkoj »avangardnoj« školi u to su vrijeme pripadale također slikarice Maria Arnold i Miranda Raicich te Ladislao de Gauss. No, najsmioniji i najdosljedniji među njima bio je Venucci, čija su djela stvarana s čvrstim racionalnim kriterijem i duboko proživljenom čistom ekspresijom sižea. Bila je to najinteresantnija, najzrelija faza ovog autora, u kojoj su njegove slike, crteži i skulpture – koje izgledaju najudaljenije od realnosti – zapravo poetsko tumačenje realnosti, izrazi psihičkog odraza i subjektivnog doživljaja realnosti. Subjekt i objekt stavljeni su u nov odnos koji iznova postavlja problem tog odnosa.

Povratkom u Rijeku, stvarajući i izlažući na izložbama u zemlji i inozemstvu, Venuccijev radoznao duh, otvoren i prijemčiv za sve likovne probleme, nije mogao ne biti informiran o ponovnom buđenju, revivalu, futurizma u koji se uključuju i nekadašnji futuristi Carrà, Severini i Campigli kao i skulptor Arturo Martini.

O utjecaju Vaszaryja možemo govoriti samo u njegovoj postakademske fazi do 1929. godine. Njega su interesirali novi problemi i potreba za subjektivnom, intimnom ispoviješću u djelokrugu autonomnog svijeta slikarstva. Nije ga toliko zanimalo ortodoksni Marinettijev futurizam, koliko ovaj drugi, napredniji, koji se ukazuje kao nasljednik one problematike koja računa na evropske umjetničke horizonte, dakle na horizonte koji, uvažavajući iskustva velikih, modernih pokreta od kubizma nadalje, predstavljaju samim tim opoziciju autarktičnim tendencijama, sve jačim i izrazitijim u talijanskoj kulturi. Ako bismo pokušali konfrontirati Venuccijev teoretsko-stvaralački stav s futurističkim manifestom mogli bismo zaključiti da je on bio u tom razdoblju čist futurist. Kao futuristi, i on je često znao naglašavati riječju i djelom da treba prezreti sve oblike imitiranja, izraziti kovitlac modernog života, predstaviti univerzalni dinamizam kao dinamičku senzaciju, tražiti u slikarstvu komplementarizam kao apsolutnu nužnost, a u pokretu i svjetlosti uništavati materijalnost tijela. Upravo u toj točki prepletanja i prožimanja otkrivamo aktuelnost i sposobnost Venuccija da ne zapadne u maniru.

Njegov nemiran, stvaralačko-istraživački, konstruktivan duh nemir je koji uzburkava sve njegove izvore. Bio je to opasan ples razuma, koji na najvišim vrhuncima osjeta traži nepoznate ravnoteže, izlazeći iz jedne igre u drugu. »L'arte nuova – govorio je – non può seguire le orme del passato o le vecchie concezioni estetiche, ma deve seguire quel sussultare del nostro intimo, nel quale l'etica deve conformarsi alla continua emancipazione ed evoluzione della vita per soddisfare le esigenze di una nuova mentalità che l'arte moderna non può ignorare«.

U njegovim slikama i crtežima kao što su »Dekomponirani akt«, »Volumetrijska dekompozicija akta« i »Kubikonstruktivistički portret« osjećamo svu dramatičnost i samozatajnu želju da u izduženjima, kontrastima linija i rastavljanjem forme u prizmatične volumene pronađe strukturu masa, što ih te linije – zatvarajući plohe, pretvarajući ih u geometrijske likove – simboliziraju. U opipljivom svijetu razumski je tražio likovni simbol momentanih društvenih i psiholoških potreba i naivno težio za formulom, kako bi što prije stigao do međusobnog prožimanja planova u kretanju u cilju ostvarenja senzacije ritma i dinamike modernog života.

Na pitanje: na čemu bazira svoju umjetnost, znao je reći: na jednostavnosti, dinamici i ličnom, autohtonom izrazu. Smatrao je da se slikarstvo dijeli na emotivno i dekorativno. Njegovo je u biti bilo emotivno a sama djela inspirirana uzbuđenjem izazvanim predmetom ili pokretom.

No, Venucci se nije ograničio isključivo na slikarstvo, već i na polje skulpture koje sadrže zasebne likovne vrijednosti. U to vrijeme, na primjer, nastaju njegova »La Volontà« i »Ženski akt«, skulpture koje svjedoče o stvaralačkoj tenziji, slaveći uvjerljivom snagom vitalne vrline, podsjećajući na analogne futurističke kompozicije Boccionija.

U toj fazi (1929-1935) njegova su djela prihvaćena sa mnogo rezerve i nepovjerenja i sumnje, no nikada od stručne kritike nije osporavan njegov talenat i upornost da ostvari svoje zamisli. Neka djela tog razdoblja označena su od dogmatika kao brutalno sirova deskripcija, kao nemilosrdna i pogubna, tragična realnost.

Apstrakcija stvarnosti dolazi do izraza naročito u njegovim crtežima, u njihovim geometrijskim formama, stvarajući smisao za konstrukciju ljudskog tijela. Negirajući čulnu pojavu kao takvu, Venucci je shvaćao samo u apstraktnoj, geometrijskoj formi. To, međutim, nije umjetnost oponašanja, već umjetnost koncepcije. U matematičko-geometrijskoj atmosferi tako nalazi izraz jedan doživljaj duše. To je umjetnost intelekta, u kome se strogi matematički red suprotstavlja slučajnosti čulne pojave. Površnost, lepršavost nije bila odlika ovog stvaraoča, koji prihvaća isključivo udubljanje u bit stvarnosti, pokušavajući i nastojeći da nam je »rekonstruira«. On ne želi da nam prikaže fenomene kakvi su nam dani, već nastoji da nam spekulacijom ili intuicijom osjeća otkrije gotovo metafizičku strukturu stvari. Iluzionistička umjetnost je lažna – govorio je. Umjetnost je humana ispovijed stvaraoča. Emocija koja dolazi od objekta prenosi se na gledaoča koji treba da bude spreman da prihvati taj umjetnički čin. U te tri rečenice sažet je smisao i značaj umjetnosti Romola Venuccia, bez sumnje najznačajnijeg



riječkog umjetnika našeg stoljeća, čije je slikarstvo prevalilo putove svih evropskih strujanja i stilova. U jednom intervjuu Venucci izjavljuje da je našao personalni način da izrazi ono što je definirao futurističkim konstruktivizmom, kojim teži da dokaže uzbudljivost bilo kakvog predmeta *»da qui la deformazione per meglio rendere un senso drammatico, attraverso una sintesi pittorica, l'essenza della vita«*.

Rečeno je već da ova futurističko-kubistička faza nije u to vrijeme nailazila kod javnosti na odobravanja. Nesumljivo je da je i talijanski futurizam, koji u druge zemlje ne prodire kao likovna doktrina, već samo izaziva sporadične odjeke, imao tridesetih godina, kad Marinetti obnavlja pokret, udjela u Venuccijevu stvaralaštvu.

Ne jednom, na pitanje zašto je potrebna dekompozicija objekata i zbog čega su u modernim slikama predmeti deformirani – znao je odgovoriti: *»Nel primo caso la decomposizione si effettua per la pura necessità; di evadere dal comune oggetto onde ampliare le possibilità espressive nel quadro. D'altro canto, la decomposizione implica geomerizzazione e conoscenza matematica dell'oggetto. Chi opera in questo modo ha la possibilità di conoscere più intimamente la struttura, le proporzioni l'emotività indultiva dei piani dell'oggetto. Da qui la maggiore libertà nella scelta delle parti più caratteristiche dell'oggetto onde accentuare l'efficacia nella rappresentazione dello stesso. Questo modo di procedere noi possiamo scorgerlo nel cubismo, che ha condotto la pittura alla creazione della nuova decorazione, la quale va inserita oggi con pieno diritto nell'architettura funzionale.*

*Il secondo modo di procedere deriva in parte dal primo, con la differenza che esso ci conduce all'intimità viva o psicologica dell'oggetto per cui la deformazione risulta*

*simile ad una sintesi, oggettiva prima, ed espressiva immediatamente dopo. Così, per esempio, le deformazioni che riscontriamo nelle figure delle vetrate delle cattedrali del 300 sono l'esempio più bello di questa sintesi profondamente umana e psicologica. Quindi, non forma e rappresentazione naturalistica o materiale, ma trasformazione delle forme mediante la smaterializzazione dell'oggetto per opera dello spirito«*.

Nakon ove futurističko-konstruktivističke, odnosno kubokonstruktivističke – u svakom slučaju najinteresantnije i najzrelije – faze, Venuccijev nemiran duh traga za jednom novom slikarskom sintezom, koju pokušava da nađe u arhitektonskom ekspresionizmu s težnjom da istorodne elemente dovede do apstraktne geometrijske arabeske, demonstrirajući goli stvaralački proces. No, nažalost, ovaj pokušaj nije djelovao poticajno na usavršavanje njegovog rječnika. Nestalo je ranijeg poleta i stvaralačke lakoće toliko simptomatične za ranije faze.

Smatrajući da umjetnik ne treba da slijedi već postojeće forme, već stvara nove, kako bi izrazio intuitivne ideje svog kreativnog rada, Venucci se sve više okreće ponovno prirodi, slikajući stilizirane oblike gromača i korijenja drveća u naglašeno ugašenoj paleti. Kao da je autoru u tom logički razvojnom i istraživačkom dugotrajnom procesu ponestalo daha i motivacije.

Romolo Venucci (umro u Rijeci 2. 8. 1976) ostat će, međutim, zabilježen kao jedan od osnivača Društva likovnih umjetnika Hrvatske u Rijeci: kao živ i radoznao duh, elokventan i kulturni teoretičar, skroman kao čovjek ali neumoran i ambiciozan kao stvaralac i istaknut pedagog u riječkim talijanskim školama, koji je osigurao mjesto u našem poslijeratnom slikarstvu.

## Riassunto

## ROMULO VENUCCI

Rijeka 4 II 1903 — Rijeka 2 VIII 1976

*Dopo aver terminato quattro classi del liceo a Rijeka, va a Budapest dove prende la maturità e si iscrive all'Accademia d'arte nel 1923.*

*Ha studiato pittura sotto la guida del maestro János Vaszary, autore molto importante per l'avanguardia ungherese e che ha influito sulle giovani generazioni. Parallelamente ha studiato scultura nella classe del maestro Alajos Stróbla e affresco da Andor Dudits.*

*Nel 1925, ancora come studente dipinge all'Accademia una grande composizione (6 × 3) sul tema del Rinascimento. L'opera è stata esposta alla II mostra internazionale di Rijeka nel 1928.*

*Dopo il suo ritorno a Rijeka, nel 1928, Venucci ha rialzato gli affreschi nell'atrio della chiesa Cappuccina, le sculture (rappresentanti angeli) della facciata della chiesa votiva a Kozala, molti oli, acquarelli e disegni con i quali è stato presente alle mostre internazionali di Roma (1928), Firenze (1929), Genova (1930) e Udine (1930) Ha partecipato con le sue opere a più di 50 mo-*

*stre locali, nazionali e internazionali (Varese, Budapest, Zagreb, Firenze, Beograd, Trieste, Rijeka, Rostock, Faenza, Banjaluka).*

*Già nel periodo studentesco è diventato membro dei gruppi d'avanguardia ungheresi »UME« e »KUT« e dell'Associazione dei pittori della Croazia a Rijeka, è stato uno dei fondatori. Vincitore di numerosi premi tra i quali il Premio della città di Rijeka e l'onoreficenza di Cavaliere del lavoro con girlanda d'argento.*

*È stato un importante pedagogo, insegnante di disegno e storia dell'arte nelle scuole di lingua italiana.*

*Nel 1976 la casa editrice »Lint« di Trieste ha stampato la sua mappa di litografie aventi per tema la vecchia città di Rijeka con prefazione di Decia Gioseffi.*

*Nella sua lunga carriera artistica è passato attraverso diverse fasi — dal postimpresionismo ed espresionismo fino al futurismo e costruttivismo cubista, per ritornare alla fine della sua vita all'espresionismo architettonico.*

Duško Kečkemet

FISCHER VON ERLACH'S DRAWINGS AND PRINTS OF  
DIOCLETIAN PALACE

In his book *Entwurff einer historischen Architectur*, published in Vienna in 1721, in Leipzig in 1725, and the English edition in London in 1735, among the prints of many a famous world edifice the Austrian architect J. B. Fischer von Erlach provides his ideal reconstruction of Emperor Diocletian's ancient palace in Split and some of its integral parts. Fischer von Erlach's drawings and prints are in the National and University Library of Zagreb.

Fischer von Erlach obtained data, measures and drawings from Ivan Petar Marchi of Split. These were made on the spot by painter Vincenzo Paterni, the central figure of the study.

To a certain extent, Fischer von Erlach's work on the reconstruction of Diocletian Palace influenced some of his architectural designs, especially Karlskirche in Vienna.

Kruno Prijatelj

TWO ALTARPIECES BY EUGENIO MORETTI LARESE AT  
VODICE

The parish church at Vodice near Šibenik houses two altarpieces signed by the Venetian painter Eugenio Moretti Larese (1822 — 1874), recently restored at Split's Regional Institute for Monument Protection. The first one depicts the figure of Christ in the upper section; Sts. Stanislaw Kostka and Vincent the Martyr of Saragossa are shown in the lower part. The second altarpiece presents the Holy Family. The paintings are typical of the master in that they merge figural reminiscences of the late seventeenth century with the predominant Post-Classical elements.

Following a detailed analysis of these paintings is a list of works by the other Venetian painters from the late seventeenth and the eighteenth century in Dalmatia, which attests the continuity of artistic contact between Venice and the towns of our Dalmatian coast even after the fall of St. Mark's Republic (Vincenzo Pellegrini, Liberale Cozza, Teodoro Matteini, Natale Schiavone, Antonio Zona, Pompe Molmenti).

Marija Stagličić

THE BELFRY OF ZADAR CATHEDRAL CONTINUED

I first wrote about the construction of the belfry for Zadar Cathedral, designed by the English architect T. G. Jackson, in *Peristil* no. 25, 1982. It is the second time I deal with the same matter, since a description of

the first design for this work has been found, submitted by architect Bertolini of Zadar. Furthermore, Jackson's letters to Zadar church parish relating to the same matter have been found.

In a comparative manner this article also deals with there simultaneous undertakings: the enlargement of Zadar belfry, the restoration of Split's Cathedral belfry, and the plan for the construction of a belfry near St. Jacob's in Šibenik.

Boris Vizintin

ROMOLO VENUCCI'S FUTURISM AND  
CONSTRUCTIVISM

After his return to Rijeka in 1928, Venucci painted the frescoes of the Capuchin Church atrium, sculpted the angels for the facade of the Kozala votive church, and made a number of oil paintings, watercolors and drawings, which were displayed at international exhibitions in Rome (1928), Florence (1929), Genoa (1930), and Udine (1930). With his works he participated in more than 50 local, domestic and international exhibitions (Varese, Budapest, Zagreb, Florence, Belgrade, Trieste, Rijeka, Rostock, Faenza, Banjaluka). As a student he joined the Hungarian avant-garde art groups UME and KUT; he is also one of the founders of the Croatian Association of Artists in Rijeka. He received several awards, e.g. the one given by the city of Rijeka, as well as by the government, for his artistic achievements.

Stanko Piplović

ARCHITECT PETAR PEKOTA

The author outlines the life and work of architect Petar Pekota, who lived in the first half of the 19 c. During the French administration of Dalmatia he attended the boarding school in Zadar. Architect Basilio Mazzoli, a well-known champion of Neoclassicism, was among his teachers. Pekota soon won high marks for his diligence and talent. His whole career is tied to the provincial headquarters for public works in Zadar. From the very beginning he was assigned to important projects, e.g. the construction of a provisional quarantine hospital at Makarska in 1815, when the plague epidemic broke out in Bosnia. As a district engineer he was both the organizer and overseer of the construction and repairs concerning many a building essential to the new organization of local administration, church, judiciary, health service, school system, post, maritime affairs, and especially roads. He contributed to the development of a relatively poor road network in Central Dalmatia.