



Marino Tartaglia, Posude, 1926, ulje, Muzej savremene umetnosti, Beograd (foto: Krešimir Tadić)
Marino Tartaglia, Tableware, 1926, oil, Museum of contemporary art, Belgrade (Photo Krešimir Tadić)

Andrej Žmegač

Institut za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu
 Odjel za povijest umjetnosti

Izvorni znanstveni rad
 predan 24. 5. 1990.

Tartagliin neoklasicizam

Brojni izložbeni projekti posljednjih desetak godina skrenuli su pažnju na jedan cijeli kompleks umjetničkog stvaralaštva koji je historijski počesto bio zanemaran. Riječ je o obnovi realističkog poimanja stvarnosti u slikarstvu nakon prvoga svjetskog rata, pojavi što je najcjelovitije bila prikazana 1980/81. u panorami s naslovom *Realizmi 1919–1939*. Nakon zanimanja što ga je pokazalo vrijeme postmoderne, sigurno će slijediti još mnoga, sve pronicljivija istraživanja. Njih opravdavaju, dakako, ostvarenja ove orijentacije, ravnopravna avangardističkim dostignućima, a na drugoj strani i činjenica da opusi slikara koji su stvarali i na ovaj način, kao cjeline zahtijevaju i relevantno tumačenje dijelova. Ta će istraživanja ne samo primjerenije prikazati probleme već će i posredovati ideju poznatu nam iz izvanumjetničkih sustava, naime da je katkad potrebno zaustaviti se u samorazumljivom »napredovanju« i pogledati u ogledalo.

Položaj Marina Tartaglie u našim dvadesetim godinama čini mi se višestruko zanimljiv. Svaki interes ovdje dodatno provocira poznata Tartagliina blizina, pa i sudionništvo u ključnim talijanskim umjetničkim zbivanjima. Uopće je samo nekolicina hrvatskih slikara boravila u isto vrijeme u Italiji – Jerolim Miše, Vinko Foretić, nešto kasnije Ignjat Job, no oni nisu težili integritetu predmeta u mjeri u kojoj je to činio Tartaglia. Većina se pak okrenula sjevernim centrima, gdje su nakon rata obnoviteljske koncepcije imale bitnu ulogu, da bi u našoj umjetnosti onda prevladale oko sredine dvadesetih godina. Tartaglia je svoja talijanska iskustva prihvatio na također južnjačku, splitsku bazu i ostvario, kako ćemo vidjeti, vrlo individualizirano djelo. Premda je to njegovo razdoblje bilo do danas često tematizirano, postoje razlozi da se to učini još jednom. Nadam se, uostalom, da se time čini doprinos budućoj – krajnje potrebnoj – kritičkoj monografiji ovoga slikara.

Vrijeme koje je Tartaglia proveo u Italiji, od 1912. do 1918. u svakoj bi umjetničkoj biografiji bilo znatno, a ono je to pogotovo bilo za mladoga slikara (rođena 1894). Dakako da ga ondje nije zaokupljala samo akademija, već je djelovao u najzanimljivijim umjetničkim krugovima Firence i Rima. Tako je bio svjedok velikog zaokreta što se tih godina zbilo u talijanskoj i evropskoj umjetnosti. Poznato je naime kako se već poslije 1910. neki slikari okreću klasičnoj tradiciji. De Chirico, Derain, Picasso i drugi. Ta su strujanja, prema tome, godinama bila itekako prisutna prije no što su oko 1920. postala općim trendom.¹

U Italiji futurizam djelatno silazi s pozornice s prvim svjetskim ratom, a oko sredine desetljeća već se ocrtava spomenuta težnja za integritetom predmeta; upravo neki od protagonista ekstremno žustrog futurizma priklanjaju se ekstremno stabilnim novim (bolje reći starim) oblicima. Severini radi neke slike gotovo verističkog karaktera, a Carrà učvršćuje oblike imajući pritom na umu staru talijansku tradiciju. Objavljuje tekstove *Paolo Uccello graditelj* i *Govor o Giotto* (u kojem, uostalom, uz Giottovo slikarstvo spominje »magičnu mirnoću« i time inaugurira pojam kojim će kasnije biti označen jedan od obnoviteljskih pravaca). Carrà i ostali tih godina studiraju i Masaccia i Piera della Francesca, slikare čija je pouka izražena prije svega »skulpturalnošću« figure. U toj su plastičnosti, čvrstom obrisu i koherenciji prostora očitavali specifičnu *italianità*, povezujući prema tome to podneblje s tradicionalnim i naglašeno racionalnim slikarskim pristupom. De Chirico dodaje i zahtjev za »povratkom zanatu«, izražen u istoimenom tekstu 1919. No uza sve to je novootkriveni tradicionalizam podrazumijevao i protekla avangardistička iskustva, i time se razgraničio prema kvatrocentu. Zbog toga su imali pravo kritičari

Sažetak

U tekstu je riječ o boravku Marina Tartaglie u Italiji 1912–1918, gdje je bio svjedok i sudionik novih umjetničkih gibanja. Potkraj tih godina osjeća se naime jačanje realističkih i obnoviteljskih tendencija, a jednu od usporednih koncepcija predstavlja »metafizičko slikarstvo«, kojemu je slikar nesumnjivo bio najbliži. O tome svjedoče motivi i naslovi nekih izgubljenih slika iz tog vremena.

To formativno razdoblje završava se povratkom u domovinu, nakon čega u Tartaglinu slikarstvu pokraj sezanzizma postaje neoklasicizam središnjim izrazom. U pet odabranih djela iz razdoblja 1919–1926. (Portret brata Emera, Portret Danka Andelinovića, Češljanje, Mali bubnjar, Posude) očitana je njegova važnost u okvirima našega međuratnog slikarstva. Ponajprije, riječ je o povijesno ranoj pojavi, a zatim i obilježjima Tartagline osobne »poetike«: njegovi su neoklasicistički oblici južnjački meko modelirani, no bez gubitka solidnosti. Istaknuta je i činjenica zaobljavanja oblika, kao dio trajne Tartagline težnje za integracijom motiva.



Marino Tartaglia, Portret brata Emera, oko 1920, ulje, Miroslav Tartaglia, Split (foto: Živko Bačić)
 Marino Tartaglia, *Portrait of brother Emer, around 1920, oil, private property, Split (Photo Živko Bačić)*



Marino Tartaglia, Portret Danka Andelinovića, 1919, ulje, Berislav Andelinović, Split (foto: Živko Bačić)
 Marino Tartaglia, *Portrait of Danko Andelinović, 1919, oil, private property, Split (Photo Živko Bačić)*

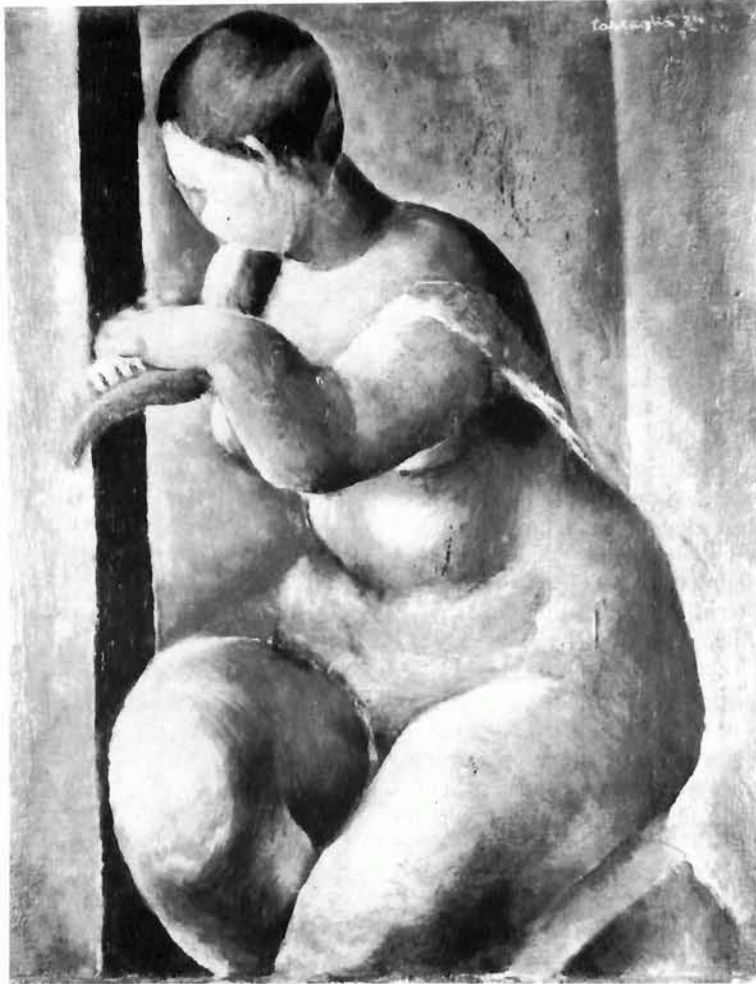
poput Margherite Sarfatti kad su na početku dvadesetih godina govorili o »modernoj klasičnosti« ili »novoj tradiciji«.²

Udio De Chiricova »metafizičkog slikarstva« u obnovi predmeta važan je i osobit, jer tu predmet postaje začudan i na nov način privlači pažnju. Da ukloni sumnju u cerebralnost »ključa« slike, De Chirico koristi uobičajeni perspektivni prostor i jasno definirane oblike, izvan domašaja bilo kakvog optičkog ili emotivnog čimbenika. U preciznosti i izoliranosti predmeta očitava njegovu »metafizičnost«, to će reći simptom istinitosti. Na pojmovni nesporazum koji se tu zapravo skriva upozorio je Wieland Schmied: »Ove su slike strogo govoreći anti-metafizičke, utoliko što objavljuju propast starog 'metafizičkog' reda što je fenomene držao na okupu i davao im smisao. Bez tog reda sve stvari djeluju izolirano i postaju tajnovite.«³ Doista su De Chiricovi predmeti u svojoj ogoljenosti i začudnosti već korak dalje od metafizike, a svoju snagu crpe u prvom redu iz lišenosti. Ništa ne duguju promatranju prirode, već »filološkom« (C. Einstein) utemeljenju.

Oko polovice 1917. došlo je u Ferrari do glasovita povezivanja Carràa s De Chiricom, Saviniom i nekim drugim umjetnicima. Osjećajući važnost mladeg, ali »metafizički« iskusnijeg De Chirica, Carrà je pitanje tog prvenstva, kako se čini, pokušao riješiti u svoju korist; zamišljenu zajedničku izložbu dvojice

slikara pretvorio je u samo svoju izložbu (1917/18. u Milanu). Indikativno je također da De Chirica, neosporno važnu osobu u svojem životu i stvaralaštvu, u autobiografiji spominje na jednom jedinom mjestu.⁴ Prva izložba na kojoj su onda nastupila oba slikara održana je u Rimu nekoliko mjeseci kasnije, a kao jedini stranac sudjelovao je i Tartaglia. Godina 1918. općenito je značajna zbog kretanja prema slikarstvu naglašeno solidnih oblika; taj *retour à l'ordre* zbivao se, dakako, uz prisjećanje na netom minule pokrete, što je u Italiji u prvom redu značilo na »metafizičko slikarstvo«. Tako je slikarstvo ponovno krenulo prema realističkom, no sasvim suvremenom izrazu. Za velik dio međunarodnog tradicionalizma »metafizika« je bila, moglo bi se reći, temeljno iskustvo.

Tartaglino izlaganje na spomenutoj izložbi *Mostra d'arte indipendente*, svibnja i lipnja 1918. u Rimu, svjedoči o mjestu koje je zauzimao na ondašnjoj rimskoj umjetničkoj sceni. Bio se povezao s nizom istaknutih slikara, književnika i kritičara, u čijim je očima nesumnjivo predstavljao zanimljivog i samosvojnog umjetnika. Tako je došlo do poziva na izložbu što ju je upriličio Mario Recchi, gdje su Tartagliina djela potvrdila svoju nezavisnost u odnosu na poznatije suizlagače: De Chirica, Carràa, Prampolinija, Sofficija i druge. Najbolje je tu poziciju opisao T. Maroević, rekavši da Tartaglia »ne slijedi i ne



Marino Tartaglia, Češljanje, 1924, ulje, Galerija umjetnina, Split (foto Krešimir Tadić)
 Marino Tartaglia, Combing, 1924, oil, Gallery of art works, Split (Photo Krešimir Tadić)

imitira novosti kao novosti, ali niti, zaplašen, bježi od njih u pasatizam ili izolaciju, nego prima i preobražava». ⁵

Osim samog sudjelovanja, jedna druga, manje poznata činjenica, čini se iznimno važnom: da je postav izložbe bio povjeren upravo Tartaglii. ⁶ To nije samo usputna pojedinost, već još jedan podatak o ugledu što ga je ondje bio stekao. Prema postavu izložbe naime nisu mogli biti ravnodušni niti njezini izlagači ni priređivač; dapače, za taj su posao nastojali odabrati umjetnika koga su u prijateljskom i kreativnom smislu cijenili. Stoga je postav načinio Tartaglia, a to je značilo da najmlađi među njima prezentira djela svojih poznatijih, čak evropski afirmiranih kolega. Uza sve poznato, nesumnjivo nam i ovaj moment signalizira Tartaglinu zrelost u tom trenutku, pa s njom itekako valja računati. Sigurno, sretno se snalazio u osjetljivim dodirima s najnovijim evropskim idejama, u dilemama koje su u istoj životnoj dobi znale imati i drukčiji ishod, čega je na kraju krajeva primjer Račićev slučaj.

Značenje izložbe bilo je znatno, i za same izlagače i za orijentaciju talijanske umjetnosti općenito. U Recchijevu predgovoru pojavljuje se osuda »uzdrhtalih futurističkih izmišljotina«, dok promociju doživljava ideja »reda i discipline«. ⁷ No izložba nije nastojala pokazati pretjeranu »monolitnost« (iako su teze iz predgovora sigurno imale svoje pokriće); čini se naime da je kriterij kvalitete imao prevagu nad formalnim obrascem. Podjednako je i Tartaglia, kao jedan od izlagača, izložio razno-

rodna djela. Od tri slike, dvije su, nažalost, izgubljene. To su *Portret pijanista Ninčića*, čiji nam izgled nije pobliže poznat, i kompozicija *Fetiš*, koju poznajemo po fotografiji, a sačuvarao nam se glasoviti *Autoportret* iz 1917.

Dok se *Autoportret* morfološki donekle izdvaja iz opusa kojem pripada, *Fetiš* po mnogo čemu može biti primjer Tartaglinih slikarskih namjera potkraj drugog desetljeća. Tu je nekoliko neobičnih predmeta, naglašeno čvrstih i razdvojenih, porazmješteno bez uočljiva smisla. Među njima je i kip fetiša, čudan čovječuljak neodređena spola, što ga je Tartaglia bio prikazao i u nekim drugim svojim slikama. On nesumnjivo predstavlja varijantu »manekena«, karakterističnog motiva »metafizičkog slikarstva«. ⁸ Takve ukočene figure, zapravo krojačke lutke, prisutne su u De Chiricovim i Carràovim djelima iz istog vremena, posredujući dojam zagonetnosti i nespokojsstva. Kao vrlo spretna invencija, motiv bespolnog, odnosno dvospolnog bića bio je rado korišten među »metafizičarima«. De Chiricov brat Alberto Savinio napisao je komad čiji je junak čovjek bez lica, glasa i svojstava te roman pod naslovom *Hermafrodit*, a 1917. nastaje Carràova poznata slika *Hermafroditki idol*. Kod Tartaglie pak nailazimo na naslove nekih izgubljenih slika koji nas upućuju na nazočnost možda iste figure kao i u *Fetišu*, a svakako na istu motiviku. To su djela *Maneken* i *Bog hermafrodit*, što ih je slikar bio izložio nastupivši 1919. prvi puta u zagrebačkom »Proljetnom salonu«.

No kad govorimo o *Fetišu*, pažnju nam moraju privući boje te slike, o kojima, nasreću, imamo sačuvane podatke. Vrč u dnu slike bio je zelenkast, a njegova unutrašnjost narančasta, dok je sam fetiš bio ružičast. Jasno je da takav postupak napušta vidljiva kromatska određenja i teži provokaciji. Primjerice drvena, tamnosmeđa lutka fetiša postala je u slici ružičasta, baš poput Carràova hermafrodita. To su signali odmaka od tradicionalnoga likovnog reda, u ovom slučaju signali »metafizičkog« pomaka. Tartagline slike jedini su dodiri onodobne hrvatske umjetnosti s »metafizičkim slikarstvom«, premda sigurno ne pripadaju, koliko je moguće rekonstruirati, bez ostatka toj ideji. Zanimljivo je svakako pogledati kakve su slike donijele sljedeće godine, poslije slikarova povratka u domovinu. Prateći, primjerice, kataloge »Proljetnog salona«, opaža se nestanak spomenute tematike, određeno usporavanje i hvatanje koraka s domaćim preokupacijama.

Uz poznat i priznat sezanim, u Tartaglinu djelu na početku dvadesetih godina važno mjesto zauzima i neoklasicizam. Teško je reći zašto taj koncept dosad nije bio dostatno prepoznat kao takav, možda zbog simultanosti s ekspresionizmom i sezanimom, a možda i zbog koprene koja ga je zastirala. Bez obzira na to, nekoliko karakterističnih slika dozvolit će rasvjetljavanje tog problema, a time i bolje isticanje neoklasicizma kao medija Tartaglinih najtemeljnijih zamisli.

Portret brata Emera iz 1920. jedan je od obiteljskih portreta što su nastali nakon slikarova povratka u Split. Njihov neobičan taman tonalit i »oficijelnost« posljedica su upravo tog prijelaza iz užurbanog Rima u drukčiji ritam i atmosferu splitskog života. No od toga je važnije oblikovanje bratove figure u slici: ona se jasno ocrtava prema okolini, a poprsje je naglašeno ucrvano u kružni oblik. Masivni cjevasti rukavi definiraju donji dio slike, dok se gore ističe ovalno zaobljena glava. Sličnu razradu otkrivamo i u *Portretu Danka Andelinovića* (1919), gdje je sjedeća figura prikazana frontalno i u cjelini. Ovaj put lik je definiran ovalom, unutar kojega se raspoznaju dva kruga, jedan iznad drugoga. Poprsje sa snažnim zaobljenim rukama i šakama upisano je u gornju kružnicu, a nju dijelom preklapa manje izražena kružnica nogu. Ovdje je riječ o vrlo ranoj, gotovo prethodećoj pojavi neoklasicizma u nas. Uzela naime svoje prve neoklasicističke slike radi 1922, a Becić 1923. Dakako da uz mogućnost usporedbe svakome od tih izraza valja priznati i različnosti, jer svaki ima reference prema okruženju u kojem je nastao. Tako je i Tartaglin neoklasicizam osobit, osobito s obzirom na sveprisutnu »sfumaturu«.

Na ovome mjestu nameće se i pitanje pobližeg pojmovnog određivanja unutar poslijeratnih realizama. U kritici ne postoji konsenzus o označavanju i razgraničenju unutar tih strujanja, no najčešće se može računati s tri glavna pojma: neoklasicizmom, novom stvarnošću i magičnim realizmom. Te je pojmove stvorila ondašnja kritika, te su ostali u upotrebi i kasnije, do danas. Valja ih uvijek uzimati kao povijesne produkte, što signaliziraju neki trenutak uvida, sazimanja, i odnose se na određen fenomen (tako je, primjerice, nova stvarnost izvorni njemački pojam, a neoklasicizam francuski). To međutim ne znači da odgovarajućih fenomena nije bilo i drugdje, i da nam ti pojmovi ne mogu podjednako poslužiti i u tim slučajevima. Neoklasicizam je u tom smislu prisutan i izvan »matične« pariške sredine, i prije svega plastičkim iskazom, što se služi trijeznom odnosom spram predmeta i naglašavanjem njegove integralnosti i stabilnosti, predstavlja možda najširu neorealističku pojavu. I Tartagline slike ranih dvadesetih godina najbolje se mogu označiti kao neoklasicističke, dakako uz opasku da su istodobno nastajala i ekspresionistička i sezaniistička djela.



Marino Tartaglia, Mali bubnjar, 1926, ulje, Umjetnička galerija, Dubrovnik (foto: Krešimir Tadić)

Marino Tartaglia, Little drummer, 1926, oil, Art gallery, Dubrovnik (Photo Krešimir Tadić)

Poznatim *Češljanjem* iz 1924. Tartaglia se pridružuje drugim našim slikarima koji su tih godina gotovo svi prikazivali golo žensko tijelo. Jer u vrijeme kada je ideal komponiranje valjkastih i kuglastih volumena u njihovu punom integritetu, pojavilo se žensko tijelo kao sasvim logična tema. No točno je i dalekovidno bilo primijećeno da »to što je bila tendencija vremena inherentno je Tartaglinom gledanju.«⁹ Na istome je mjestu uz istu sliku spomenuta i bliskost s Meštrovićevim figurama, i toj vezi doista valja posvetiti pažnju.

Tartaglia je surađivao s Meštrovićem 1915, kada su u Rimu dijelili atelier. Radio je na tehničkim nacrtima za Vidovdanski hram te na izradi i sastavljanju makete. Premda su u to doba u Meštrovićevu kiparstvu već prisutni novi, ekspresionistički oblici, još je uvijek bila aktualna ideja Hrama, obavljajući svoj pohod po Evropi (izlaganje makete na Biennalu u Veneci-

ji 1914. i izložbi u Londonu 1915). Zbog toga, ali i zbog ranije-ga, gimnazijskog oduševljavanja Meštrovićem, Tartagliji je najbliži morao biti Vidovdanski ciklus s njegovim punim oblicima; takvi se oblici pojavljuju onda i u *Češljanju*.

U poslijeratno vrijeme neosporan je Meštrovićev utjecaj na zagrebačku likovnu scenu, ne samo na kiparstvo nego i na slikarstvo. To se oblikovanje izrazito očitivalo kod Kljakovića, a preko njega stiglo je do Plančića i Mujadžića. Tartaglia u to vrijeme boravi u Zagrebu – što ne isključuje povezanost s ovom sredinom – i njegovi glavni kontakti s Meštrovićem zbili su se, kao što znamo, znatno ranije. No kolik i kakav je doista Meštrovićev udio u njegovu talijanskom iskustvu i kasnijem stvaralaštvu, ostaje otvorenom temom.

Tartagliin neoklasicizam završava slikama iz 1926. Karakteristične masivne, trome oblike pronalazimo u *Malom bubnjaru*, a zaključak razdoblja predstavlja vrlo zanimljivo *Posude*. Umjesto nekog aranžmana mrtve prirode, tu je u kvadratnom formatu prikazano tek nekoliko praznih posuda jednih u drugima. Njihov asketski čvrsti red zapravo prati bogatstvo prostornih i tonskih odnosa, dok prizor, dakako, nije lišen niti poznate Tartagliine koprene. Uostalom, njegov cijeli neoklasicizam modeliran je tim osjetljivim, specifično mediteranskim načinom. To je meko i toplo osjećanje »splitskoga kruga«, svo pomalo dužno Vidoviću, što je nesumnjivo slučaj i s Tartagliom. Usporedimo li spomenute slike s djelima drugih neoklasicista, uočavamo tu osobitu mekoću modeliranja, koja međutim ne ugrožava solidnost oblika. Stoga Tartagliin vidovićevski senzibilitet za boju isključuje da uz ijednu njegovu sliku govorimo o »plehnatoj modelaciji«, kao kod Becića, Mujadžića i drugih.

Pišući nedavno o toj temi, G. Gamulin je ustvrdio da je riječ o gotovo nemogućem: spajanju neorealizma i poetičnosti boje »splitskoga kruga«; a isto povezivanje neoklasicizma i intimizma zbililo se i u Plančićevu slikarstvu¹⁰ To doista ovim slikarima priskrbljuje dimenziju izuzetnosti i upućuje na redefinicije njihove uloge u našem trećem desetljeću. Uz ovaj zajednički okvir treba, dakako, imati u vidu njihove osobne stilove, kao i činjenicu da je Plančić svoj stil pronašao kada je Tartaglia već bio napustio neoklasicizam.

Nije teško zapaziti da je neoklasicizam vrlo postojan izražajni oblik Tartagliina stvaralaštva u godinama 1919–1926. Nije se pojavio naglo 1923/24, kao kod drugih slikara, i nije dostigao takvu izražajnu čistoću kao kod Režeka ili Becića, već je bio trajnije prisutan kao neka vrsta podsjetnika na Tartagliin zavičaj i podneblje njegova umjetničkog sazrijevanja.

Osim već spomenute mekoće modeliranja, još jedan moment odlikuje to razdoblje: Tartagliina sklonost prema kružnim oblicima odnosno zaobljenim volumenima. Odabirući i naglašavajući valjkaste predmete u mrtvim prirodama (*Ribe*, 1918; *Mrtva priroda s voćem i kotaricom*, 1926, *Posude*), te zaobljavajući inače uglatije oblike ljudskog lika (ovalni i kružni oblici u portretima 1918–1920), zauzima jedinstveno mjesto među našim slikarima tzv. konstruktivnog razdoblja. Različito od drugih, koji su se barem kratkotrajno kretali u koordinatama kubizma, Tartaglia se nikada nije izražavao na taj način (osim diskretnog približavanja kubizmu u *Portretu Mate Meneghella*, 1919). Mogli bismo čak reći da je postupao obratno: umjesto sječanja pretežno obliha predmeta, on je inzistirao na zaobljavanju uglatih ili nepravilnih oblika.

Te su koncentracije i integracije ostavile svoj trag i zaživjele ponovno tridesetak godina kasnije kao poznati »ekstrahirani motivi«. To je bila potvrda da je i neoklasicizam bio plod »Tartagliinih najosobnijih i najiskrenijih težnji.

Bilješke

- 1
J. Clair, u: *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, München, 1981, str. 17.
- 2
Italia anni Trenta, katalog izložbe, Milano, 1989, str. 23. i d.
- 3
W. Schmied, *Neue Sachlichkeit and the German Realism of the Twenties*, 1978, str. 12.
- 4
C. Carrà, *La mia vita*, Rim, 1943.
- 5
T. Maroević, Predgovor u *Katalogu restrospektivne izložbe 1975/76. u Zagrebu*, str. 7.
- 6
B. Kelemen, *Slikarstvo Marina Tartaglije*, »Umetnost«, 1965, br. 2, str. 41.
- 7
Prema: **T. Maroević**, *isto*, str. 9 i 107.
- 8
Prisutnost »metafizike« u tom djelu očitao je i G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, II, Zagreb, 1988, str. 36.
- 9
Z. Tonković, Predgovor katalogu *Mrtva priroda u novijem hrvatskom slikarstvu*, Osijek, 1979, str. 15.
- 10
G. Gamulin, *Hrvatsko slikarstvo XX. stoljeća*, I, Zagreb, 1987, str. 107, 112, 386–3976.

Summary Andrej Žmegač Tartaglia's neoclassicism

The text deals with Marino Tartaglia's stay in Italy from 1912 to 1918, where he participated in the new artistic movements. Namely, at the end of those years strengthening of realistic and restoring tendencies was being felt, and »metaphysical painting«, to which the painter was undoubtedly closest, presented one of the parallel conceptions. This is attested by motifs and titles of some lost paintings from that period.

This formative period is ended by his return to his homeland, following which neoclassicism becomes the central expression, besides Cezannism, in Tartaglia's painting. In five selected works from the period 1919–26 (*Portrait of brother Emer*, *Portrait of Danko Andelinović*, *Combing*, *Little drummer*, *Tableware*) his importance within the framework of our painting in the period between the two wars is manifested. First of all, we are dealing here with a historically early phenomenon, and then also with features of Tartaglia's personal »poetics«: his neoclassicist forms are softly modeled, in southern fashion, but without loss of solidity. The fact of rounding out forms has also been pointed out, as part of Tartaglia's lasting striving for the integration of motifs.