



SALVATOR ŽITKO
&
BRIGITTA MADER

MED BENETKAMI
IN DUNAJEM

KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA
PRESTIŽA IN ISTRSKE IDENTITETE

Študija obravnava vprašanja, ki se nanašajo na vlogo umetnin in predmetov kulturne dediščine, ki so pogosto predmet propagande in nacionalnega prestiža v času vojn in mirovnih pogajanj. Poudarek je na usodi posameznih umetnin, odnesenih iz Pirana oziroma njegovih cerkva, samostanskih objektov in posvetnih ustanov že tekom 19. stoletja, v še večji meri pa junija 1940 ob množični evakuaciji umetnin iz Kopra, Izole in Pirana. S tem sta v monografiji razvidna »odisejada« in današnje nahajališče posameznih umetnin, prizadevanja oziroma zahteve povojnih oblasti za njihovo vrnitev ter nekatera razhajanja italijanske in avstrijske stroke ob ocenah in pogledih na odnos vojskujočih se strani do kulturne dediščine v času prve svetovne vojne in po njej, ter pogledih italijanske in slovenske stroke pri ocenah evakuacije umetnin z obalnega območja, zlasti s Pirana pred in med drugo svetovno vojno. Zaradi še neurejenih razmer na raziskovalnem področju in še nerešenih vprašanj restitucije umetnin je monografija nadvse aktualna in pomembna za razvoj ne samo znanosti in stroke, temveč tudi za širšo javnost in odločevalce.

red. prof. dr. Gorazd Bajc

Pričujoča študija predstavlja rezultat dolgoletnega raziskovanja na področju vprašanj, ki se nanašajo na kulturno dediščino kot predmet nacionalnega prestiža in identitete nekega prostora. V monografiji se avtorja posvečata predvsem množični evakuaciji umetnin iz Kopra, Izole in Pirana v obdobju druge svetovne vojne. Pri tem je natančno predstavljen in poglobljen tako pomen evakuacije umetnin in njihova pot v obdobju druge svetovne vojne ter po njej, kot tudi vse (diplomske) in druge težnje po povračilu predmetov kulturne in arheološke dediščine istrskega prostora. Prav tako se v študiji obravnava tematika restitucije arheoloških predmetov po prvi svetovni vojni in razpadu Habsburške monarhije. Na podlagi številnih dokumentov iz fondov avstrijskih in italijanskih arhivov so v študiji rekonstruirani in predstavljeni tudi dogodki in ozadja bilateralnih sporazumov ter posledice italijanskih restitucijskih zahtevkov prazgodovinskih najdb iz avstrijskih izkopavanj na območju nekdanje cesarsko kraljeve primorske regije. Predstavljene so tudi odgovorne osebnosti in njihovi motivi. Pri tem se posebej izpostavlja problem restitucije kulturne dediščine kot posledice oboroženih konfliktov, ki je bil doslej večinoma neupoštevane. Študija predstavlja pomembno nadgradnjo dosedanjih raziskav te problematike ter hkrati poziva širšo javnost in predvsem odgovorne k tehtnem razmisleku, kar gotovo kaže na njeno veliko aktualnost.

doc. dr. Urška Lampe

Dr. Salvator Žitko (1942) v okviru

svojih zgodovinskih študij, posvečenih družbenim, socialnim in kulturnim tematikam, odmerja veliko pozornosti tematikam s področja kulturne dediščine istrskega prostora, še zlasti problematiki odtujevanja in restitucije premične kulturne dediščine iz istrskih mest v letih 1940–1944.

V tem okviru je kot član Komisije za vprašanja vrnitve umetniških del sodeloval že pri pripravi strokovnih gradiv in seznamov umetnin, kot član ekspertne skupine pa prisostvoval zasedanju mešane jugoslovansko-italijanske delegacije na Brionih v dneh 24. in 25. marca 1987, ki je potekala v času, ko so bila aktualna vprašanja o sukcesiji držav in so najvišji mednarodni forumi za kulturo, kot npr. UNESCO, za vračanje kulturnih dobrin uveljavili načelo provenience. Z letom 2024 je postal tudi član Medresorske delovne skupine za vračanje predmetov kulturne dediščine in arhivskega gradiva iz Italije v Slovenijo pri Vladi Republike Slovenije.



Težišče raziskovanj **dr. Brigitte**

Mader temelji predvsem na arhivskem raziskovanju zgodovine arheoloških raziskovanj ter razvoju discipline prazgodovinske arheologije v avstrijskem delu (Cisleithania) habsburške monarhije ter raziskovanje zgodovine prizadevanj in dejavnosti za zaščito arhitekturne, umetnostne in arheološke kulturne dediščine. Zgodovina raziskav pa ne pomeni le rekonstrukcije projektov izkopavanj, temveč tudi vključevanje zgodovinskih ozadij in motivov, raziskovanje biografij, reprezentacijo osebnih mrež in nenazadnje vprašanj, kje se nahajajo oziroma kam so odšle med izkopavanji odkrite najdbe. To je problematika, s katero se je avtorica pogosto srečevala pri svojem intenzivnem arheološkem raziskovanju južne Primorske, predvsem Istre in tržaškega zaledja, kot kaže tudi njena razprava v pričujoči knjigi.



SALVATOR ŽITKO
&
BRIGITTA MADER

MED BENETKAMI IN DUNAJEM
KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET
NACIONALNEGA PRESTIŽA
IN ISTRSKE IDENTITETE



ZALOŽBA ANNALES

KOPER 2025

SALVATOR ŽITKO & BRIGITTA MADER: MED BENETKAMI IN DUNAJEM.
KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA IN ISTRSKE IDENTITETE

Zbirka:

KNJIŽNICA ANNALES MAJORA

Odgovorni urednik zbirke:

Darko Darovec

Urednica:

Ana Dobrinčič

Recenzenta:

Gorazd Bajc, Urška Lampe

Oblikovanje:

Manca Švara, Zavod Epiona

Slika na naslovnici:

Prazen okvir slike Vittoreja Carpaccia, Marija z otrokom in svetniki (1518, olje, platno 210 x 280 cm), nad levim oltarjem v piranski cerkvi sv. Frančiška, na mestu, kjer je pred 2. svetovno vojno stal original (Foto: D. Darovec, 2025).

Založnika:

ZALOŽBA ANNALES, Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Koper[®] (www.zdjp.si), Inštitut IRRIS za raziskave, razvoj in strategije družbe, kulture in okolja[®], Čentur (www.iris.eu)

Elektronska izdaja

URL: <https://zdjp.si/szitko-med-benetkami-in-dunajem/>

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 230864131

ISBN 978-961-6732-70-3 (Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, PDF)

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) v okviru razpisa za znanstvene monografije v letu 2024. Nastala je v okviru raziskovalnega projekta SOOČANJE STUJCI v mestih Zgornjega Jadrana na prehodu iz srednjega v zgodnji novi vek, J6-4603, ki ga sofinancira ARIS.



Javna agencija za znanstvenoraziskovalno
in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije

KAZALO

5	Predgovor (Salvator Žitko & Brigitta Mader)
9	KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA V ITALIJANSKO-JUGOSLOVANSKIH OZIROMA SLOVENSKIH ODNOSIH (SALVATOR ŽITKO)
11	Uvodni razmislek
15	Istrske umetnine kot predmet kolektivnega spomina in nacionalne zavesti
27	Umetnine in premična kulturna dediščina kot sestavina nacionalne identitete in prestiža
29	Pogled v preteklost ob vprašanju odnašanja in vračanja umetnin
35	Istra v navzkrižju interesov in spomeniško-varstvenih sistemov cesarske Avstrije in Kraljevine Italije
40	Organizacija in delovanje Centralne komisije za raziskovanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov pred prvo svetovno vojno
41	Prva svetovna vojna in njene uničujoče posledice na kulturni dediščini Posočja, Furlanije in Benečije ter prvi primeri evakuacije umetnin s tega območja
51	Italijanske restitucijske zahteve do Avstrije po prvi svetovni vojni
61	Avstrijsko-italijanske obtožbe in nasprotja ob vprašanju vračanja umetnin in arhivov v okviru saintgermainске mirovne pogodbe (1919)
67	Italijanska zasedba Primorske, formiranje Julijske krajine in odnos do tamkajšnje kulturne dediščine
73	Sprejemanje mednarodne zakonodaje o zaščiti umetnin in predmetov kulturne dediščine v času med obema svetovnima vojnama in dvoumen odnos Italije do predvidenih ukrepov
84	Primeri zbirnih centrov v Sassocorvaru v Montefeltru in Possagnu pri Trevisu
85	Dejavnost Urada kraljevega nadzorništva za spomenike in galerije v Trstu med obema svetovnima vojnama
87	Vloga nadzornika Fausta Franca v letih 1940–1945
91	Ozadja in razlogi za evakuacijo umetnin iz Julijske krajine v vilo Manin v Passarianu (junij 1940) v kontekstu družbeno-političnih razmer in italijanske zunanje politike pred in med drugo svetovno vojno
101	Nastajanje in usoda umetnin ter likovnih zbirk v piranskih cerkvenih in posvetnih ustanovah v preteklih stoletjih
111	Tartinijev spomenik med umetniško kreacijo, nacionalističnim zanosom in sporočilnostjo današnjemu času
115	Odvoz umetnin iz Kopra in Pirana leta 1940 ter starega koprskega arhiva in knjižničnih zbirk leta 1944 v Benetke
129	Prizadevanja slovenske in italijanske stroke po raziskovanju in valorizaciji kulturne dediščine obmejnega prostora v povojnem obdobju
139	Odnašanje in vračanje umetniških del ter predmetov kulturne dediščine s piranskega območja
151	Prizadevanja in zahteve po vračanju umetnin iz Italije po drugi svetovni vojni
155	Povojne razmere v Piranu in prizadevanja za vrnitev njegove kulturne dediščine
157	Ustanovitev Komisije za spomeniško varstvo in Mestnega muzeja v Piranu ter vloga Okrajnega muzeja v Kopru
171	Nadaljnja prizadevanja za vrnitev kulturne dediščine od leta 1954 do osamosvojitve Slovenije
173	Prizadevanja koprskega škofa Janeza Jenka za vrnitev umetnin in škofijskega arhiva
177	Akcije in stališča italijanske stroke od sedemdesetih let prejšnjega stoletja do danes
181	Zaključne misli
182	Zahvala

183	KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA V ITALIJANSKO-AVSTRIJSKIH ODNOSIH (BRIGITTA MADER)
185	Das prähistorische Fundmaterial aus dem k.k. Küstenland* und die Rückgabeforderungen Italiens nach dem Ersten Weltkrieg
185	Ein fund mit weitreichenden folgen
189	Die Frage der Fundzugehörigkeit
195	Die junge Wissenschaft
197	Prähistorische Forschungen im österreichischen Küstenland
197	Wer gräbt im Küstenland?
197	Die k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege
201	Die Wiener Anthropologische Gesellschaft
202	Das k.k. naturhistorische Hofmuseum
204	Die Prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften
211	Friedensverhandlungen mit tiefgreifenden Auswirkungen
213	Italiens Restitutionsforderungen
213	Die königlich italienische Waffenstillstandskommission
215	Savinis gescheiterter Rückholversuch
219	Piero Sticotti
221	Das österreichisch-italienische Kunstabkommen vom 4. Mai 1920
224	Die Durchführung des Kunstabkommens
226	Die Prähistorische Sammlung und die Restitutionsansprüche
230	Verhandlungen und Kompromisse
237	Ein neues Museum für das Fundmaterial aus Wien
239	Schlussbetrachtung
240	Danksagung
241	Anhang
243	VIRI IN LITERATURA
261	POVZETEK
262	RIASSUNTO
263	ABSTRACT

PREDGOVOR

V delu z naslovom »Emilijan Cevc, pesnitev in resnica« (Cevc, 2011), je avtor v poglavju »Umetnostnozgodovinski spomeniki – važen del turistične posesti Slovenskega primorja« zapisal, da nima v nobeni slovenski pokrajini umetnost tako samolastnega izraza, kakor na Primorskem. To ozemlje ne pomeni samo skrajne jugovzhodne meje srednjeevropskega kulturnega prostora, ampak se tukaj tudi stikata mediteranska in severna kultura, od katerih se v obrobni predelih uveljavlja vsaka bolj ali manj samostojno, v osrednjih pa se obe na svojski način oplajata. Obmorski pas našega Primorja, ki obsega predvsem obalna mesta, ima popolnoma mediteranski značaj z močnim beneškim prizvokom (Cevc, 2011, 138).

Obširneje je o vlogi in vplivu Benetk oziroma nekdanje Republike sv. Marka na svoje nekdanje province in s tem seveda tudi na Istro, v svojem delu »Istra, Jadran, Sredozemlje. Identiteti i imaginariji«, pisal zgodovinar Miroslav Bertoša (2003). V poglavju o »sv. Marku in kontroverznem vstajenju mita« ob 200-letnici padca *Serenissime*, se kot običajno med zgodovino in fikcijo, pozabava z mislijo o današnjem političnem dogajanju in se pri tem sklicuje na tedaj avantgardnega novinarja Giuliana Ferrara, ki je v listu *Il Foglio Quotidiano* poskušal podati žurnalistično vizijo jezikovnega, kulturnega in gospodarskega nasledstva Beneške republike ne le v kontekstu 200-letnice njenega padca, temveč tudi v kontekstu aktualnega političnega dogajanja. Pri tem se sprašuje, v kolikšni meri je *Serenissima* še vedno prestolnica svojih nekdanjih posesti ter navaja primera, ki jasno kažeta na dvoje »privilegiranih območij« nekdanje beneške *Signorie*: Beneška liga in Istra! Mit o Republiki sv. Marka, kot še vedno uporabna paradigma, navaja Giuliano Ferrara, se uporno ohranja na območju Padanije, ki se ne želi identificirati z ostalo Italijo, ter v Istri, v kateri naj bi od »posebnosti« (največkrat uporabljene s strani tistih, ki so jo v istrsko bit vtkali v času beneške dominacije) želeli ustvariti strankarsko-lastniški kapital. Kljub temu pa je urednik lista *Il Foglio*, kot naglašja Bertoša, jasno razmejil lombardsko-beneški mit o sv. Marku od istrsko-beneškega, ki je mnogo odpornejši in ki obstoji kot verodostojnejši mit oziroma kot nekaj, kar je dokončno izgubljeno (Bertoša, 2003, 87).

Leta 2003 je ob 720-letnici podreditve Pirana Beneški republiki (1283–2003) Društvo za zgodovinske in geografske študije v Piranu (*Società di studi storici e geografici Pirano*) izdalo zbornik z naslovom *PIRANO – VENEZIA 1283–2003* (Knez, 2009), urednik Kristjan Knez pa je v uvodu naglasil, da so v spomin na ta dogodek institucije Italijanske skupnosti občine Piran, zavedajoč se, da bi ta jubilej verjetno utonil v

pozabo, želele z vrsto prireditev spomniti na vezi med obema jadranskima obalama, ki se še dandanes kažejo v urbani podobi, umetnosti in narečni govorici Pirana in njegovega prebivalstva.

Med številnimi novejšimi deli, ki se dotikajo Pirana, njegove razgibane zgodovinske preteklosti in bogate kulturne dediščine, po svojem naslovu in vsebini izstopa delo z naslovom *Večen Piran / Eterna Pirano*, izšlo leta 2013 pri Pomorskem muzeju »Sergej Mašera« v Piranu. Publikacija, sicer delo arheologinje Snježane Karinje in konservatorke Mojce Marjane Kovač, je izšla ob istoimenski arheološki razstavi in po uvodnih besedah Franca Jurija, direktorja Pomorskega muzeja, priča o bogati »identiteti in ponosu tega istrskega in sredozemskega mesteca na stičišču različnih kultur«, katerega najdbe govorijo o davnih, bogatih stikih, povezavah, izmenjavah, večkulturnem so-vplivanju ter dokazujejo, da morje ni bilo nikoli ločnica, temveč stičišče oziroma bližnjica soočenja in medsebojnega spoznavanja. To velja še posebej za Piran, mesto, ki je bilo in je še dandanes odprto k morju in ga zaznamuje ta sredozemska radovednost in ustvarjalnost. Odprtost k morju je sicer ena od tem, ki so že leta 2005 – ob 50-letnici Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« Piran – vodile muzejsko svétnico in umetnostno zgodovinarico, Duško Žitko, k pripravi zajetnega in bogato opremljenega kataloga z naslovom *Odprti k morju / Rivolti al mare / Open to the Sea* (Piran, 2005), že nekaj let pred tem pa k njeni pripravi doslej najpopolnejšega pregleda marinističnega slikarstva druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja z naslovom *Srečanja z morjem / Incontri con il mare* (Žitko, 2000). Ob uvodnih besedah dr. Staneta Bernika, se je avtorica s tem delom, ki predstavlja svojevrsten muzeološki dosežek, usmerila k obrobni teritoriji kulturno-zgodovinske preteklosti, ki le postopoma vstopa v našo kulturno zavest. Gre za preudarno odločitev o raziskavah in obdelavi doslej spregledanega kulturno-zgodovinskega izročila, ki sicer ne sodi v sam vrh umetnostne tvornosti tega prostora, a vendarle med nadvse zgovorne in večpomenske označevalce novodobne civilizacijske in kulturne identitete tega prostora. Avtorica, ki je že s predhodnimi projekti, kot npr. *Ex voto – votivne podobe pomorcev / Immagini votive della gente di mare* (Žitko, 1992), po besedah uvodničarja, dr. Naceta Šumija, nazorno opredelila ikonografske stalnice teh upodobitev ter obenem presodila sposobnost slikarske pripovedi in sloga posameznih avtorjev, je s svojimi dosedanjimi deli, zlasti pa z delom o marinističnem slikarstvu, izpopolnila kompleksno kulturno-zgodovinsko predstavitev obmorskega načina življenja, s tem pa tudi možnost podoživljanja naše mediteranske pripadnosti in »povezanosti z morjem«.

Slika 1 in 2: Naslovnici dveh del o piranskih slikarskih zbirkah in premični kulturni dediščini (Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran).



Najnovejše dvojezično delo, ki se nanaša na Piran ter njegovo zgodovinsko in urbano rast, sta sicer pripravila Daniela Paliaga Janković in Alberto Manzin z naslovom »*Raccontare Pirano / Pripovedovati o Piranu*« (Paliaga Janković & Manzin, 2024).

V pričujoči študiji, za razliko od zgoraj naštetih del, s soavtorico dr. Brigitto Mader osvetljujeva vprašanja, ki se nanašajo predvsem na vlogo umetnin, arheološkega gradiva in predmetov kulturne dediščine, v preteklosti pogosto predmet propagande in nacionalnega prestiža. Pri tem izhajava iz konkretnega primera Istre oziroma Pirana v časovnem razponu od konca 19. stoletja, z veljavno spomeniško zakonodajo cesarske Avstrije, kasneje, med obema svetovnima vojnoma, Kraljevine Italije, v povojnem času pa Republike Slovenije. Zlasti pa analizirava razloge in posledice evakuacije umetnin iz Kopra in Pirana leta 1940, ki so nekdanj krasile koprski muzej, stolnico in Samostan sv. Ane, v Piranu pa tamkajšnjo župno cerkev sv. Jurija, krstilnico, Samostan sv. Frančiška, kot nekatere manjše cerkve, bolnišnico ter mestno hišo.

Seveda že sam naslov študije, ki Piran umešča med Benetke in Dunaj, na določen način odseva njegovo razpetost med *Serenissimo* skozi dolga stoletja njene vladavine, ki je razen na gospodarskem, družbenem in kulturnem področju, pripomogla k rasti in oblikovanju njegove urbane podobe in nekdanjo habsburško prestolnico v obdobju med dunajskim kongresom 1814/15 pa do konca prve svetovne vojne (1918). Dolga stoletja beneške vladavine so med drugim v veliki meri vplivala na umetniško ustvarjalnost Pirana, bodisi s prostim pretokom, gostovanji in ustvarjalnim snovanjem številnih umetnikov in njihovih lokalnih delavnic, kakor tudi željami in

potrebami naročnikov iz cerkvenih in posvetnih krogov. Po drugi strani je neposredna sosesčina s habsburško monarhijo, bodisi na istrskih tleh, kot v širšem prostoru notranjeavstrijskih dednih dežel, zlasti v baročnem obdobju ugodno vplivala na pretok idej in umetniških snovanj vrste slikarjev, kiparjev oziroma njihovih delavnic, ki so delovali v Gorici, Ljubljani, na Reki pa tudi v manjših središčih. Zrelo baročno 18. stoletje je po zaslugi leta 1693 ustanovljene ljubljanske *Accademie Operosorum* in njenega najbolj umetnostno razgledanega člana, Janeza Gregorja Dolničarja, preusmerilo umetnostno orientacijo odločno proti Italiji. Z barokizacijo številnih starih in zidavo novih cerkva ter dvorcev, je tako domačim

kot tujim umetnikom vseh strok, omogočilo idealne delovne pogoje. Med temi umetniki je bil tudi v Radovljici rojeni, a v Benetkah in Rimu izšolani slikar Frančišek Karel Remb, ki ga je po začetnem delu v domovino zvabil najprej grof Ignacij Maria Attems, in sicer leta 1703 najprej v Gradec, šest let pozneje pa se je preselil in se ustalil na Dunaju kot ravnatelj Lichtensteinske galerije in slikarski krasilec samostanov St. Florian in Kremsmünster, za dunajsko cerkev sv. Petra pa je naslikal oltarno podobo obglavljenja sv. Barbare (1712) (Cevc, 1994, 109–118).

V samem obalnem prostoru, ki je bil s svojimi mesti Koper, Izola, Piran in ostalimi vzdolž zahodnoistrske obale ter v notranjosti tja do leta 1797 vpet v tedanjo Beneško republiko, so bili vplivi beneškega *Cinquecenta* dolgotrajni in so se šele ob koncu 16. stoletja pojavile prvine manierizma, posredovane s pomočjo grafičnih predlog v delih Giorgia (Juraja) Venture in Domenica Tintoretta ter zaključevale stoletje, ki se je z deli Palme ml. prelilo v 17. stoletje v neprimerno bolj »organični« povezavi, kot bi sklepali glede na beneško historiografijo. Pri slikarskih mojstrih, ki so delovali v obalnem prostoru tako ni bilo več zaslediti povzemanja Tiziana in drugih beneških mojstrov, pač pa so se širili tintoretovski vzori in se ujemali z zahtevami po razgibanem in občutenem »pripovedovanju« svetniških zgodb, ki so jih poudarjali predpisi in sklepi tridentinskega koncila. Medtem ko za Vittoreja in Benedetta Carpaccia in morebiti za Francesca in Girolama da Santacroceja upravičeno sklepamo, da so delovali neposredno v tedanjih obalnih mestih in njihovem zaledju, pa je večina ohranjenih del od 16. stoletja dalje, nedvomno uvoženih iz Benetk in nekaterih središč Veneta in Furlanije.

Slika 3 in 4: Cesare dell'Acqua, Portret sestre Virginie (levo);
B. Gianelli, Popolana, Pokrajinski muzej Koper (desno).

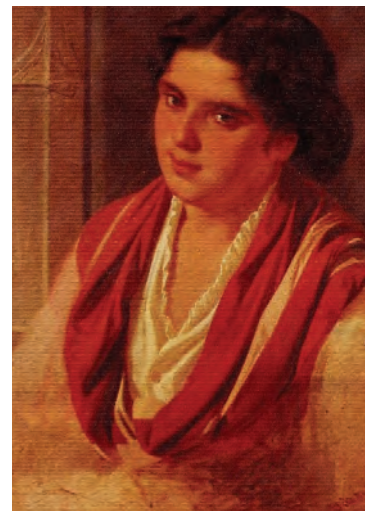
18. stoletje prinese tudi razcvet krajinskega slikarstva oziroma fantazijskega pejzaža, ki se kaže v nekaterih delih, shranjenih v koprskem kot tudi piranskem muzeju, a čim bolj se bližamo koncu 18. stoletja, tem manj je kvalitetnih del, ki bi jih lahko še označili kot nekakšen odmev aktualnega slikarstva v Benetkah in je s tem tako v samem mestu, kot v provincah, veliko obdobje beneškega slikarstva, dokončno minilo (Brejc, 1983).

Razmere v 19. stoletju označuje sicer nekaj topografsko-turističnih del, z zanimivi pogledi oziroma orisi obalnih predelov in njenih mest. Med redkimi vidnejšimi imeni sta bila zgolj Bartolomeo Gianelli in Cesare dell'Acqua, ki pa je svoj sloves uveljavil zlasti v Belgiji, odnosno v Bruxellesu in Antwerpnu, njegova dela pa krasijo muzeje in galerije po Belgiji, Nizozemski, Franciji, Italiji, Grčiji in celo v ZDA, na naših tleh pa v koprskem muzeju (Tossi, 2021; Gardina, 1995).

V Piranu in Kopru se je v dolgem 19. stoletju, s prenehanjem stoletne beneške dominacije in njenega neposrednega vpliva, z nekaterimi radikalnimi posegi spreminjala zlasti urbana podoba njunih najožjih mestnih jeder. Ob tem ne moremo mimo podobe osrednjih javnih zgradb, od mestne hiše, fontika in lože, kot najodličnejših pričevalcev nekdanjega municipalnega oziroma komunskega življenja, ki je v Kopru doživljala le malo sprememb, v Piranu pa mnogo očitnejše. Čeprav so tu nove gradnje bolj ali manj upoštevale tlorisno zasnovo prejšnjih zgradb in s tem ohranile prostorske danosti glavnega (današnjega Tartinijevega) trga, je povsem drugačen slogovni značaj novih arhitektur, na določen način razvrednotil historično pričevalnost in enovitost tega najdragocenejšega piranskega ambianta. Prav gotovo je k temu pripomoglo tudi zasutje nekdanjega notranjega pristanišča oziroma mandrača, o čemer pričajo tudi risbe P. Nobilea, A. Tischbeina in De Franceschija, ter Caprinov načrt. Po mnenju nekaterih strokovnjakov in raziskovalcev urbanega razvoja piranskega mestnega jedra, je z rušenjem nekdanje mestne hiše beneškega tipa tudi na simbolni ravni z gradnjo nove občinske palače po letu 1877 po načrtih tržaškega arhitekta Giovannija Righettija in sosednje sodnijske stavbe, ta arhitektura značilen produkt novih historičnih slogov, kakor tudi nekakšen »davek« vsiljenega okusa Dunaja, za ravnesje pa je do neke mere poskrbela zgolj barvita

in slikovita »Benečanka«, pri kateri ne gre zgolj za pomemben kulturno-zgodovinski spomenik piranske stanovanjske arhitekture, pač pa sodi z vsem svojim bogastvom značilnih potez beneške gotike zlasti po porušenju stare občinske palače in lože ter prezidavi nekdanjega fontika, med dragocene preostanke nekdanjega beneškega Pirana (Guček, 2000b, 94).

Tudi novo odkrite poslikave v Tartinijevi hiši, kot je razvidno iz poglobljene študije oziroma monografije S. A. Hoyer (1992), nastale pod vplivom grafičnih predlog velikih imen beneškega *Settecenta*, pa poleg slikarskega dogajanja v beneški prestolnici, narekujejo tudi sledenje neoklasicističnim vplivom, ki so v Piran prihajali s Trsta. V Piranu se namreč srečujemo z odmevi grafične dejavnosti utemeljiteljev slikovite beneške jedkanice, ki je bila enakovredna spremljevalka oljnega slikarstva, zlasti z deli Giambattiste Tiepola, arhitekta Giovannija Battiste Piranesija in njegovega sodobnika Pietra Gasparija. Za lažje razumevanje neposrednega pretoka likovnih vzorov in informacij s prestolnice v tedanjo istrsko provinco, bi se seveda veljalo ozreti na osnovne značilnosti slikarstva beneškega *settecenta* s posebnim poudarkom na grafični dejavnosti, ki je širila beneški okus in beneškega duha vse tja do konca 18. stoletja, a se pričujoča študija omejuje predvsem na tista dragocenejša likovna dela, ki so v največji možni meri, zlasti v javnih zgradbah posvetnega in cerkvenega značaja skozi dolga obdobja beneške in kasnejše habsburške vladavine, ohranjala vse bogastvo in raznolikost vplivov, ki se odražajo v lokalnem repertoarju premične umetnostne dediščine kot tudi na poslikavah v Tartinijevi hiši ter nekaterih drugih zgradbah cerkvenega in posvetnega značaja.



Slika 5 in 6: A. Pettener, Piran z nekdanjim mandračem in staro mestno hišo leta 1875 (levo); Benečanka – Casa Veneziana v nekdanji podobi s kavarno Caffè-Veneziana v pritličju (Simič Sime, 2000, 42, 53).

Slika 7: Tartinijeva hiša, Tri vedute na severni steni dvorane z arhitekturnimi capricci (Hoyer, 1992, 93).



V pričujoči študiji je ravno v tem kontekstu razvidna usoda posameznih umetnin, odnešenih iz Pirana in Kopra oziroma njunih cerkva, samostanskih objektov in posvetnih ustanov že tekom 19. stoletja, v še večji meri pa junija 1940 ob njihovi množični evakuaciji iz Kopra, Izole in Pirana ter njihovem prenosu v vilo Manin v Passarianu, po letu 1943 v kraj San Daniele del Friuli v Furlaniji, v povojnem času pa v Rim. Hkrati s tem sta razvidna »odisejada« in današnje nahajališče

posameznih umetnin, prizadevanja oziroma zahteve povojnih oblasti za njihovo vrnitev ter nekatera razhajanja italijanske in avstrijske stroke ob ocenah in pogledih na odnos vojskujočih se strani do kulturne dediščine tega prostora v času prve svetovne vojne in po njej, ter pogledih italijanske in slovenske stroke pri ocenah evakuacije umetnin z obalnega območja, zlasti pa s Pirana

pred in med drugo svetovno vojno. Nemajhna pozornost je posvečena tudi nastanku in vlogi tedanjega Mestnega muzeja v Kopru, v povojnem času pa v Piranu, tamkajšnjim razmeram in delovanju Komisije za spomeniško varstvo, ki ju je v začetni fazi vodil Miroslav Pahor hkrati z urejanjem stare piranske Mestne knjižnice in arhiva.

Navedena problematika hkrati odpira vprašanja, ki se nanašajo na vlogo in pomen muzejskih, arhivskih in bibliotečnih ustanov, ki hranijo dragoceno premično kulturno dediščino, pomembno vlogo pa so odigrale že v obdobju pred prvo, zlasti pa med obema svetovnima vojnima. Ob tem sledimo tudi vprašanju zaščite kulturne dediščine v okviru mednarodne kot nacionalne zakonodaje, tako na tleh nekdanjega Avstrijskega primorja, kakor Kraljevine Italije ter povojnega obdobja. Ob koncu se dotakneva tudi tematike vračanja oziroma restitucije umetnin in predmetov kulturne dediščine, med drugim tudi arheološkega gradiva z območja nekdanjega Avstrijskega primorja. S študijo želiva na podlagi številnih še neobjavljenih virov in literature, podati kar najbolj celovit in strnjen prerez tovrstne problematike, hkrati pa tudi kritičen in objektivni pogled slovenske strani ter s tem prispevati k argumentiranim pravnim in strokovnim razlogom za vračanje umetnin in predmetov kulturne dediščine po načelu provenience.



Salvator Žitko & Brigitta Mader
Portorož, 24.12.2024

SALVATOR ŽITKO

KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA V
ITALIJANSKO-JUGOSLOVANSKIH OZIROMA SLOVENSKIH ODNOSIH

UVODNI RAZMISLEK

V svojem krajšem prispevku z naslovom »Istrska umetnost, umetnost Istranov« (*Arte d'Istria, arte degli Istriani*),¹ je Vittorio Sgarbi, v tistih letih podsekretar na Ministrstvu za dediščino in kulturne dejavnosti, ki mu gre nedvomna zasluga, da je za slikarska dela, ki so jih leta 1940 tedanje italijanske oblasti pred vstopom v vojno, evakuirale iz Kopra in Pirana ter so jih v povojnem času dolga desetletja hranile v kletnih prostorih Beneške palače v Rimu,² skušal utemeljiti svojo odločitev, da jih končno predstavi javnosti, po drugi strani pa navede in utemelji razloge, zaradi katerih naj ta dela ostanejo na italijanskih tleh ter najdejo svojo »novo in dokončno lokacijo« v *Museo Sartorio* v Trstu. Pomenljiva je njegova misel, da se je s svojo odločitvijo znašel pred »političnim pa tudi umetnostno-zgodovinskim primerom širšega značaja«. V prvi vrsti je šlo, po njegovem, za absurdnost nekega stanja, v katerem se je nekaj nad 20 istrskih umetnin, od katerih jih je bila več kot polovica zelo kvalitetnih, skoraj šestdeset let po koncu druge svetovne vojne, »nahajalo v nezavidljivem položaju oziroma nekakšnem prisilnem zaporu«. V nadaljevanju naglašja, da je postalo nesprejemljivo, da so bila dela tolikšnega pomena in kvalitete, zaprta za javnost oziroma za umetnostno-zgodovinsko stroko, obenem pa tudi, da so tudi ostala dela iz Istre, končala daleč od Beneške palače, a so bila vsaj dostopna, kot je to primer Carpaccieve oltarne pale iz frančiškanskega samostana v Piranu, ki je na ogled v Padovi (prim. Hoyer, 2005a; Baldassin Molli & Caburlotto, 2021).

Nihče pa se ni upal ukvarjati z deli, ki so veljala za posebne »žrtve« vojne in ki so jih rešili pred vojnimi pustošenji. Za njihovo »zamrznitev« naj bi bili, kot navaja Sgarbi, dokaj tehtni razlogi: ne dotikati se vprašanj, ki so po aneksiji Istre in Dalmacije k Titovi Jugoslaviji predstavljala diplomatsko in politično težko rešljiv problem. Za to blokado je bilo na italijanski strani čutiti zmedo in občutek krivde, ki ju niso želeli poglabljati. Drugi razlog za »zamrznitev« je bil, po njegovem mnenju, bolj tehnične narave: med Italijo in Jugoslavijo naj ne bi bilo diplomatskih sporazumov, ki bi regulirali morebitno vračanje umetniških del. Niti Osimski sporazumi (1975), ki so se sicer dotaknili različnih področij kulture oziroma kulturne dediščine, se niso ukvarjali s tem vprašanjem (sic!). Od tu torej izvira obveznost, poudarja Sgarbi, da rešimo to vprašanje, ki je nedvomno dokaj zahtevno, in sicer v korist neke tuje države oziroma skupnosti Italijanov, ki so bile s tem obsojene na razočaranje in nezadovoljstvo. Bistvo problema oziroma njegove rešitve, pa je strnil v naslednji misli: glede splošnih principov, ki se nanašajo na vprašanje restitucije, a so v medsebojnem navskrižju, je v tem, da po eni strani še vedno velja princip, po katerem umetniška dela pripadajo fizičnemu oziroma geografskemu prostoru, v katerem so nastajala, po drugi strani pa bolj »moderen in uporabljen princip«, po katerem teritorij predstavlja zgolj fizično in geografsko dimenzijo, umetnine pa se lahko nahajajo drugje. V primeru Istre je jasno, pripominja Sgarbi, da do tega ni prišlo glede na to, da ta zgodovinski in kulturni prostor, ki je bil »povsem italijanski

1 Sgarbijev prispevek je objavljen v razstavnem katalogu z naslovom *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo* (Sgarbi, 2005).

2 Beneška palača v Rimu (*Palazzo Venezia*) je bila zgrajena med letoma 1455 in 1467 po naročilu kardinala beneškega rodu, Pietra Barba. Ko je bil kasneje izvoljen za papeža z imenom Pavel II., je dal palačo razširiti in si jo izbral za svojo rezidenco. Leta 1564 jo je dal v uporabo Beneški republiki kot sedež njene ambasade pri Svetem sedežu. Od takrat nosi ime Beneška palača. Po propadu Beneške republike (1797) je postala sedež ambasade cesarske Avstrije oziroma po letu 1867 Avstro-Ogrske, z letom 1916 pa je prešla v last Kraljevine Italije in so v njej, na predlog Corrada Riccija, namestili muzej za srednjeveško umetnost. Septembra 1929 jo je Mussolini izbral za sedež fašistične vlade, v letih 1923–1943 pa so v njej potekala tudi zasedanja Velikega fašističnega sveta, zato je bila v teh letih domala nedostopna za širšo javnost. Z njenega balkona je Mussolini 5. maja 1936 razglasil rojstvo Italijanskega kolonialnega imperija, 8. decembra 1937 izstop Italije iz Društva narodov, 10. junija 1940 pa napovedal vojno Franciji in Veliki Britaniji. Ob krajši razstavi umetniških del iz Montecassina (19. in 20. januar 1944), sta se v njej med letoma 1944/45 odvijali dve razstavi stare umetnosti pod strokovnim vodstvom Emilia Lavagnina. Šlo je za prvi večji razstavi po anglo-ameriški zasedbi Rima, ki sta prikazovali shranjena dela osrednjih italijanskih muzejev in galerij med drugo svetovno vojno v Vatikanu. V povojnem času so v njenih prostorih odprli Nacionalni muzej (*Museo Nazionale di Palazzo Venezia*) s kiparskimi deli Gianlorenza Berninija, od decembra 2014 pa je v njej sedež muzejske mreže za območje Lazia (*Polo muzeale del Lazio*), danes pa tudi Nacionalnega inštituta za arheologijo in umetnostno zgodovino z bogato knjižnico. Italijanski viri ne omenjajo, da so v njenih kletnih prostorih od leta 1972 pa do 2002 hranili istrske umetnine, ki so jih sem prepeljali iz Vile Manin v Passarianu oziroma kraja San Daniele del Friuli. Prvikrat so bile na ogled javnosti ob tiskovni konferenci Vittorija Sgarbija, 15. maja 2002, takratnega podsekretarja na Ministrstvu za kulturno dediščino, razstavo pa so poimenovali: *Spettati e custoditi – mostrovine iz Istre* (Granata, 2010; Hoyer, 2005a, 14).

Slika 8: Beneška palača v Rimu, zgrajena v drugi polovici 15. stoletja, po letu 1564 sedež ambasade Beneške republike pri Svetem sedežu, v 19. stoletju pa Avstro-Ogrske. V povojnem obdobju so v njej namestili muzejske zbirke, danes pa je v njej sedež Nacionalnega inštituta za arheologijo in umet. zgodovino z bogato knjižnico. V njenih kletnih prostorih so bile od leta 1972 do 2002 hranjene tudi umetnine iz Istre, ki so jih v Rim že leta 1948 pripeljali iz vile Manin v Passarianu oziroma iz kraja San Daniele del Friuli (Wikimedia Commons).



Torej muzejska zbirka, ki daje na ogled enega od svojih najbolj plemenitih in ustvarjalnih nagibov, naj bi postala kraj kolektivnega spomina ter zavesti za preteklost, sedanjost in prihodnost v dobrobit Istranov, pa tudi Italijanov, Slovencev, Hrvatov oziroma vseh ljubiteljev umetnosti, ki naj bi jo doživljali in doumeli kot svojo veliko kulturno in družbeno vrednoto (Sgarbi, 2005, 42).

Bolj spravljen in uravnotežen od Sgarbi-jevega, je krajši uvodni nagovor Marie Masau Dan, takratne direkto-

rice Muzeja Revoltella v Trstu (Masau Dan, 2005, 23), v katerem navaja, da je spomladi leta 2002, ko je novica o »odkritju umetnin iz Istre« prispela v Trst, vzbudila veliko veselje in prijeten občutek tako med umetnostnimi zgodovinarji na italijanski kot slovenski strani. Le-ti so namreč vsa ta leta pogosto prebirali ali poslušali novice o bolj ali manj znanih dejstvih v zvezi z umetninami, ki so jih v vojnih razmerah najprej »rešili, nato pa ponovno odkrili«. Avtorica veliko zadovoljstvo utemeljuje s tem, da so se te umetnine vrnile ne le za tiste, ki se ukvarjajo s to problematiko oziroma preučujejo renesančno umetnost, se pravi beneško slikarstvo 16. in 17. stoletja, temveč tudi vse tiste, ki se vsakodnevno soočajo s kulturno-zgodovinsko dediščino tega prostora in njeno zaščito. Na koncu še naglaša, da lahko nedvoumno poudarimo pomen in kvaliteto teh umetnin, ki so predstavljene na razstavi za celotno severno-jadransko območje, le malo pa je strokovnjakov, ki je vedelo za obstoj in »odisej« teh umetnin in še manj tistih, ki so ta dela doslej videli. Torej je šlo za pravo presenečenje v krogu generacije, ki ne pozna okoliščin in dogajanja v povojnem času, zlasti pa zgodovinskih navedb in pričevanj, da bi razumeli vse tisto, kar se je dogajalo v preteklosti.

Deset let zatem, in sicer leta 2015, je kot neka- kšna nadgradnja oziroma dopolnitve zbirki istrskih umetnin v *Museo Sartorio*, dozorela tudi ideja o

Slika 9 in 10: Trst, muzej Revoltella (levo), kjer so bile od 21. junija 2005 – 6. januarja 2006 razstavljene umetnine iz Istre z bogato opremljenim katalogom z naslovom *HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo* (Castellani & Casadio, 2005).

formiranju Muzeja istrske, reške in dalmatinske civilizacije v Trstu (*Civico Museo della Civiltà istriana, fiumana e dalmata*), ki naj bi predstavljal vse tisto, česar »že nekaj desetletij ni možno več srečati in videti v Istri, na Reki in v Dalmaciji: nje-no romansko ali latinsko oziroma beneško plat«. Predvsem pa bi bil to, kot so naglašali pobudniki, muzej velike večine tistih, predvsem Italijanov, ki so po drugi svetovni vojni v več valovih zapustili svoj rojstni kraj, saj niso hoteli živeti v socialistični federativni Jugoslaviji. Muzej naj bi torej ohranjal spomin vseh tistih, ki so svoj del Istre, Reke in Dalmacije prenesli oziroma preselili onstran tedaj še visoke in trdne ideološke pregrade med Zahodom in Vzhodom. Velika večina beguncev je ostala v krajih tik ob nekdanji jugoslovansko-italijanski meji in si tu poskušala ustvariti svojo malo Istro. To je predvsem muzej eksodusa, zato je nastal v Trstu, poudarja Piero Delbello, direktor IRCI (*Istituto Regionale per la Cultura Istriano-Fiumano-Dalmata*), ustanove, ki naj bi skrbela za »ohranjanje in valorizacijo zgodovinske in kulturne tradicije istrskega ljudstva«.

Iz prispevka v *La Voce del Popolo*, (14. 6. 2024), ki ga je pripravila Ilaria Rocchi je razvidno, da je IRCI 14. junija 2024 v Trstu svečano odprl stalno razstavo oziroma »istrsko, reško in dalmatinsko pinakoteko« (*pinacoteca istriana, fiumana e dalmata*), ki jo označuje za izjemen podvig in dosežek, saj se je s tem uresničil zgodovinski korak v smislu ponovnega zbiranja, ohranjanja, študija in valorizacije kulturne dediščine ter tradicije dežel nekdanje Julijske krajine. Zlasti umetnost, naglaša,

je skupek in rezultat mnogih činiteljev, predvsem spominov, idej in nagibov, osebnih in kolektivnih čustev, verovanj, pričakovanj in podobno, a je vse prepleteno z lastno zgodovino. Slika oziroma umetniško delo, skulptura odnosno fotografija, prenašajo od človeka do človeka, od ene do druge dežele, od ene do druge družbene skupnosti, skupek vrednot, iznajdb in idej, ki predstavljajo civilizacijo. V primeru civilizacije Julijske krajine, kakor jo je že leta 1863 poimenoval Graziadio Isaia Ascoli, je F. Degrassi vedno veroval vanjo in jo gojil, saj se je v veliki meri udeležil. Deloval je v tišini, a z veliko pripadnostjo, skromnostjo in žilavostjo, ki so značilni tudi za Istrane ter jim je danes posvečen ta novi projekt, katerega nosilec je tržaški IRCI, ki si je s tem naprtil težko breme z namenom, da bi zbral in s pomočjo številnih eksponatov, najdb in knjižnih del ponovno predstavil temeljno bit Istre, Reke in Dalmacije. A pri tem je bilo mnogo izgubljenega, nekatere stvari za večno (sic!). Stalna razstava tako vključuje umetniška dela, skulpture, skice in risbe z dvema jasnima in ključnima namenoma: prva zadeva provenienco avtorjev, ki so istrsko-dalmatinskega izvora, torej so bili rojeni in so delovali na območju omenjenih dežel, drugi namen pa je, da motivi predvsem slikarskih del, predstavljajo istrske, reške in dalmatinske ambiente, kakor tudi Trst in Gorico z umetniki drugih dežel, zlasti nemških in avstrijskih, ki so jih pritegnile njihove naravne in arhitekturne lepote ter vidne osebnosti (Rocchi, 2024).

Zlasti Sgarbijeve, za italijansko stran dopadljiv, večje napisan, emotivno nabit in populistično obarvan prispevek, je sicer zadel v bistvo problema, a odseva tisto značilno gledanje in interpretacijo zgodovine obmejnega prostora, ki smo mu priča že tja od konca 19. stoletja dalje, pa praktično vse do danes. Hkrati pa seveda njegov prispevek zaradi vrste spornih, izkrivljenih, tendencioznih in povsem demagoških trditev, ne more ostati brez odgovora oziroma ustrežne interpretacije tako



Slika 11 in 12: Območje Julijske krajine v času med obema svetovnimi vojnama (levo) in nove politične meje, ki so se zarisale v letih 1945–1954 (desno) (Wikimedia Commons).



evakuacije kot restitucije umetnin, ki je tudi predmet pričujoče študije. S soavtorico, dr. B. Mader, želiva torej osvetliti širšo problematiko odnašanja oziroma evakuacije umetnin, arhivskega, knjižničnega in arheološkega gradiva ter zahtev po njihovi restituciji, najprej po prvi svetovni vojni, ko se je Italija znašla med zmagovalci in uspela nekdanji cesarski Avstriji »iztrgati« večji del tega gradiva z območja lombardsko-beneškega kraljestva, zlasti pa nekdanjega Avstrijskega primorja, nato pa se posvečava obdobju med obema svetovnimi vojnama, ki je ob splošnih razlogih in sprejeti zakonodaji, leta 1940 vodilo tedanjo fašistično Italijo do odločitve o množični evakuaciji umetnin, kasneje pa še arhivov in dragocenejših knjižnih zbirk z obmejnih pokrajin. Pri tem opozarja zlasti na popolno nasprotje oziroma paradoksalno situacijo, ki

je nastala z znanimi nacionalističnimi stališči o povsem »italijanskem značaju« (*italianità*) Istre, pri čemer je odločujočo vlogo igral tudi »nacionalni prestiž« s prepričanjem, da bi se po eni strani z evakuacijo umetnin izgubil »italijanski značaj« same pokrajine, po drugi strani pa njeno utemeljevanje, da je z evakuacijo želela umetnine in ostale predmete kulturne dediščine, »zaščititi pred bombardiranjem in vojnim pustošenjem«, ki pa ga je pravzaprav povzročila sama z vstopom v drugo svetovno vojno na strani nacistične Nemčije z vsemi posledicami, ki jih je ta odločitev prinesla Italiji. Teritorialno izgubo večjega dela nekdanje Julijske krajine in začrtanje novih političnih meja po letu 1945 oziroma 1954, pa je po drugi strani izkoristila kot »tehten« argument, da umetnine, arhive in dragocene knjižne izdaje, ki jih je leta 1940 oziroma 1944 evakuirala v vilo Manin in Benetke, zadrži na svojih tleh, saj je teritorij, od koder so te umetnine in arhivi izhajali, sedaj pripadal drugi državi.



ISTRSKE UMETNINE KOT PREDMET KOLEKTIVNEGA SPOMINA IN NACIONALNE ZAVESTI

Znanstvena, zlasti pa kulturna prizadevanja italijanskega izobraženstva v tem obdobju, predvsem od osemdesetih let 19. stoletja pa tja do konca druge svetovne vojne oziroma do leta 1954, so bila vpeta, kot omenjeno, v okvir tedanjih nacionalističnih teženj po dokazovanju italijanskega značaja Istre, zlasti njenih mest z dolgo romansko-municipalno tradicijo. Pri nacionalnem opredeljevanju namreč ni zadoščala več le »svobodna« izbira na podlagi kulturnih (jezikovnih) argumentov, temveč je postajal vedno pomembnejši tudi izvor. Ideologija nacionalne homogenosti in socialnega miru, že na prelomu 19. in 20. stoletja temelj političnega in ideološkega nastopanja na primeru istrskega italijanstva, je vedno bolj operirala z izvorom oziroma krvjo in si je pri tem zlasti pomagala z zgodovino. Z njeno pomočjo je italijanski liberalno-nacionalni tabor poskušal dokazovati »kontinuiteto« romanske oziroma italijanske prisotnosti na istrskih tleh od antike pa do najnovejših obdobj. Z zgodovinsko zavestjo se ideološko potrjuje pač vsak nacionalizem in, kot ugotavlja Max Weber, so nosilci nacionalizma vedno v tesni korelaciji z interesi »prestiža«, zato ideja nacije vedno vsebuje tudi idejo »misijske«, ki se opravičuje s kulturno misijo, vendar je treba dodati, da daje nacionalni zavesti v zadnji instanci pomembno noto skupna politična usoda oziroma skupna politična borba na življenje in smrt. V taki situaciji se zgodovinska zavest ne postavlja le v službo naroda, temveč tudi v službo dnevne politike, ki se nedvomno zrcali tudi ob vprašanju evakuacije oziroma restitucije umetnin in predmetov kulturne dediščine iz Istre (Žitko, 2015b, 172).

Današnja Istra je zaradi velikih etničnih, političnih in družbenih sprememb, precej drugačna od historične, tradicionalne Istre, kakršna se je izoblikovala med 15. in 18. stoletjem. Kjer je bila še do nedavnega bolj ali manj jasna etnična meja, je dandanes le še okvir nekega kulturnega prostora, ki je izgubil dobršen del svojih glavnih nosilcev, a vendarle ohranja svoj pomen v pogledu regionalne identitete istrskega prebivalstva in vpliva celo na prebivalstvo, ki se je sem naselilo od drugod. Poleg tega se je z eksodusom avtohtonega prebivalstva ta identiteta prostorsko močno razširila in vpliva na oblike prostorske povezanosti širšega regionalnega okolja. Istra tako kljub radikalnim spremembam ostaja relativno homogeno historično in kulturno območje, ki si ga dandanes delijo tri samostojne države (Italija, Slovenija, Hrvaška) in čeprav je njihov »istrski« delež v demografskem in teritorialnem pogledu zelo različen, je obenem res, da so v vseh treh enotah prisotni prav

vsi temeljni elementi istrske mentalitete (Bufon, 2001, 283). Zaradi tega svojega novega položaja je Istra v širšem evropskem prostoru poseben primer obmejne regije, ki je in še bo zaposloval številne raziskovalce njenih družbenih, etničnih, jezikovnih in kulturnih značilnosti, od katerih je problem evakuacije umetnin in predmetov kulturne dediščine v razponu od 19. stoletja pa tja do prvega povojnega časa, le eden od vidnejših problemov njene novejši zgodovine.

Ob tem ni možno spregledati Sgarbijevega poudarka, da bi morala biti zamisel o postavitvi stalne razstave istrske umetnosti v Trstu, četudi ločene entitete, vsega spoštovanja vredna, predvsem zaradi zgodovinskega spomina. Torej muzejska zbirka, ki daje na ogled enega od svojih najbolj plemenitih in ustvarjalnih nagibov, naj bi postala kraj »kolektivnega spomina« ter zavesti za preteklost, sedanjost in prihodnost v dobrobit Istranov (Sgarbi, 2005, 41).

V svojem prispevku *Slovenski kraji spomina. Pojmi, teze in perspektive zgodovinskih raziskav*, avtor S. Jerše (2017),³ izhaja iz intervjuja, ki ga je pred leti dal tržaški pisatelj Boris Pahor ter izpostavil zlasti besedi *pričevanje* in *spomin*. Zaveza k pričevanju o zgodovinskih izkušnjah 20. stoletja, ki so bile po Pahorjevem mnenju, predvsem izkušnje hudega in trpljenja, ter ohranjanje spomina nanje in ohranjanje spomina na zgodovinski kontekst in razvoj, ki sta do takih izkušenj pripeljala, je bila zanj civilizacijska in etična zaveza do naroda in nacije pa tudi do človeka in človeštva sicer. S takšno držo se Boris Pahor paradigmatično umešča v diskurz spominjanja, ki zavzema v sodobnem javnem prostoru eno izmed osrednjih mest, njegovo poglavitno sporočilo, pa je mogoče strniti z besedami: brez spomina na preživelost trpljenje in prestano hudo obstaja nevarnost, da se hudo vrne in trpljenje ponovi. Zgodovina, znanost o preteklosti, postane s tem pripoved o sedanjosti in prihodnosti (Jerše, 2017, 246). Pripisovanje takšne vloge in naloge pa od zgodovinske znanosti seveda terja svojo interpretacijo in stališče in to prav posebej zato, ker sodobni spominski diskurz ni niti nekakšna naravna danost, niti ni svojevrstna antropološka konstanta posameznikov in njihovih družb, pač pa historični fenomen relativno mladega datuma, povezanega v našem primeru s prelomnimi zgodovinskimi mejniki, ki so globoko zaznamovali naš obmejni prostor. Vanj prav gotovo sodi problem velikih povojnih migracij oziroma eksodusa istrskega prebivalstva, ob tem pa tudi vprašanje njegove premične kulturne dediščine,

³ Kot konkreten primer, uporabljen ob koncu te študije, služi zlasti delo *Ricordi piranesi di Lidia Predonzani Izzo* z naslovnim motom: »I ricordi sono come semi: possono germogliare...« (Predonzani Izzo, 2008). Kot drugi primer te vrste lahko služita tudi deli »*Va Pirano in mezzo all' onde...*« (Va Pirano, 1975) in »*Pirano. Le nostre radici*« (Pirano, 1987).

ki naj bi torej na novi lokaciji, po mnenju V. Sgarbija, postala »kraj kolektivnega spomina in zgodovinske zavesti Istranov«.

Seveda je ob tem možno trditi, da je spominski diskurz izraziti fenomen 20. stoletja, ki se hkrati podaljšuje v 21. stoletje in s tem postaja fenomen modernih in postmodernih družb. Sama narava tega diskurza pa zahteva odgovor na vprašanje, ali sta bolečina in trpljenje njegovi poudarjeni vsebini, kar velja tako za spominjanje posameznikov kot za spomin skupnosti. Obe sentenci namreč opozarjata najprej na mehanizem spominjanja, se pravi nacionalni ponos in drugič, na najbolj ozko spominsko sito, na katerem se nabirajo izkušnje iz preteklosti, se pravi hudo trpljenje ali vsaj občutek obojega. Vse to pa velja tako za spomin posameznika, kot tudi za spomin skupnosti, torej za kolektivni spomin (Jerše, 2017, 248).⁴

Spomin je torej možno pojmovati kot izrazito kulturno-zgodovinski fenomen in kot takšnega tudi celoten diskurz v okviru vsakokratne politične skupnosti. Ob vrsti vprašanj, na katera sodobni preučevalci spomina ne dajejo enoznačnih odgovorov, so si vendarle enotni v tezi, da pri oblikovanju in negovanju spomina ne gre le za kulturni fenomen, pač pa tudi za izrazito politično vprašanje. Spominski diskurz je torej predvsem funkcionalno opravilo, oziroma vzvod za oblikovanje identitete skupnosti ter identiteto, tj. idejno ali ideološko, nazorsko, nacionalno in siceršnje interpretacijo njenih članov. Kraji spomina skupnosti so torej njeni *loci communes*, idejni temelji, na katerih in s katerimi vsakokratna skupnost oblikuje sebe, legitimira svoja razmerja do drugih in se daje prepoznavati drugim skupnostim. Zgodovina, znanost o preteklosti, ima pri vsem tem pomembno vlogo in spomin skupnosti na preteklost in njeno sklicevanje na zgodovino sta kar najtesneje povezana.

A vsako vztrajanje na ekskluzivnosti določene kolektivne identitete, tudi nacionalne ali kulturne, meni Ksenija Šabec (2005), (lahko) vodi v izolacijo in nespoštovanje drugega, ki s tem postane priročen »grešni kozel« za obstoječe probleme. To je razlog, zakaj po eni strani priseganje na zaprtost vase, na samozadostnost, na dožemanje nacije in njene kulture kot »svete in nedotakljive« na t. i. domačijsko-folklornem principu ne vzdrži, ker je pač zgolj izraz narodovega in predvsem človeškega strahu pred izzivi drugačnega in običajno vodi v ksenofobično razmerje do drugih.

V nadaljevanju bo ravno nekaj primerov italijanskih literarnih in zgodovinskih del, ki se nanašajo na Istro,

pokazalo na prisotnost ekskluzivizma, demagogije, zavajanja in zaprtosti vase ter ksenofobičnega razmerja do drugih, nekaj pa je vendarle tudi dokaj uravnoteženih in objektivnih pogledov na obmejni prostor in njegov multikulturni značaj skozi stoletja. Če začnemo pri delu Leopolda Barija z naslovom *L'Istria ieri e oggi* (Bari, 1984), avtor v zaključnih mislih podaja značilna stališča o tem, kako je druga svetovna vojna s trdimi stališči zaveznikov izničila in preprečila rezultate, ki jih je Italija s »krvjo in požrtvovalnostjo« dosegla z zmago leta 1918 ter cesarski Avstriji iztrgala njene obmejne pokrajine. Po koncu druge svetovne vojne zavezniki niso hoteli več upoštevati nobenega od navedenih razlogov, ki pa naj bi ostajali še vedno aktualni, tako kot leta 1915, ko je Italija vstopila v vojno proti centralnim silam in je v zameno dobila obmejne pokrajine, ki pa si jih je »krvavo priborila«. V nadaljevanju avtor najprej navaja etnične razloge; Po njegovem je večinsko prebivalstvo istrskega polotoka italijanskega značaja. Slovanska »manjšina« ni mogla na noben način doseči oziroma prepričati v utemeljenost svojih teritorialnih zahtev na osnovi etnične slike, kakršne se je jugoslovanska stran, kot navaja, posluževala tudi pri koroškem plebiscitu ali pa celo na Bavarskem, kjer naj bi živelo na tisoče jugoslovanskih delavcev v iskanju zaslužka. Poleg tega naj bi Jugoslavija kot državna entiteta nastala šele po letu 1918 kot Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev na razvalinah habsburškega imperija, h katerega koncu in uničenju je v veliki meri pripomogla ravno Italija.

Sledijo kulturni razlogi: na istrskih tleh ni nikjer zaznati sledi o slovansko-balkanski civilizaciji. Slovanska civilizacija je sicer nastala mnogo stoletij za latinsko oziroma italisko, prvi spomeniki pa naj bi bili razvidni šele v 6. oziroma 7. stoletju v »gradiščih«, prvo tiskano knjigo v slovenskem jeziku pa naj bi šele leta 1550 izdal »Primo Trubar«. V opombi še pripominja, da v času, ko si je slovansko prebivalstvo na podeželju šele gradilo svoja borna bivališča, ki jih je čas že zdavnaj uničil, je »italijanska umetnost« postavila Eufrazijevo baziliko v Poreču, cerkev sv. Frančiška v Pulju, sam Pulj pa je lahko v Padovo že poslal svojega odličnega arhitekta, redovnika Jacopa, ki je sodeloval pri gradnji cerkve sv. Antona, kot navaja E. Sestan (Bari, 1984, 83, op. 64).

Geografski razlogi, s katerimi avtor dokazuje, da je že sama narava zelo jasno in nedvoumno vzpostavila meje dveh državnih entitet. Torej geografske meje, ki se povsem ujemajo z etničnimi in o katerih govorijo že Ciceron, zlasti pa Dante Alighieri, Paolo Diacono, Flavio

⁴ O fenomenu krajev spomina (*lieux de mémoire*) sicer govorijo študije Maurica Halbwachsa, Pierra Noraja, Reinharda Kosellecka in mnogih drugih, med domačimi pa zlasti M. Verginelle; leta 2016 je v Ljubljani v organizaciji Oddelka za zgodovino Filozofske fakultete in Muzeja za novejšo zgodovino Slovenije, potekala razprava z naslovom *Slovenski kraji spomina – pojmi, teze in perspektive zgodovinskega raziskovanja* (Jerše, 2017, 246).

Biondo in Marin Sanudo, zaključuje pa s Carlom Cattaneom, Garibaldijem in Wilsonom. Ravno njemu, zlasti pa njegovim 14. točkam oziroma pravici do samoodločbe narodov pa oponira, da se želi maščevati oziroma zanikati »pravo do osvojitve« (*diritto di conquista*), ki bi ga moral sicer obsojati in dejansko niti ne obstaja, saj naj bi ga zanikal tudi sam Churchill (Bari, 1984, 83).

Ob koncu se ustavi tudi ob vprašanju toponomastike, ki je lahko po njegovem zgolj italijanska, saj jo je tudi lokalno prebivalstvo uporabljalo skozi stoletja bodisi v zasebnem kot javnem življenju. Priznana je bila v obdobju mnogih vladavin in upravno-političnih sistemov, ki so vključevali istrski polotok, nazadnje celo Avstro-Ogrska v uradni kartografiji in na poštnih žigih. Toponomastika, ki naj bi večinoma izhajala iz latinske osnove in jo je upošteval tudi Ortelio, holandski geograf 16. stoletja v svojih topografskih kartah Istre, natisnjenih in izdanih na Dunaju.

Sedaj pa, zaključuje avtor, so vse toponime uradno zamenjali oziroma nadomestili s slovanskimi, ki pa so zgolj sad odnosno variacije ali pa prevedenke italijanskih toponimov, kar pa lahko privede, zlasti pri mlajših obiskovalcih, do zmede in dezorientacije. Tako odločitev sedanjih oblasti, ki vodi v »raznarodovanje« vsega kar je italijansko in je do neke mere dediščina nekdanje cesarske Avstrije, lahko zavržemo in se ji postavimo po robu z naslonitvijo na zgodovinske in kulturne postulate, a je hkrati nesprejemljiva zlasti s pravnega vidika. Da bi preprečili nadaljnjo zmedo in dezorientacijo ter v upanju, da imena »naših« mest ne bodo pozabljena hkrati z njihovo zgodovino, smo pripravili v nadaljevanju tudi kar najbolj celovit seznam imen oziroma terminov z območja Istre, Kvarnerja in Dalmacije v obeh verzijah: tradicionalni oziroma izvirni in aktualni v slovenskem in hrvaškem jeziku, vključujoč tudi povzetek najpomembnejših zgodovinskih podatkov (Bari, 1984, 85).

Kot primer enostranske in tendenciozne interpretacije oziroma tolmačenja etničnega značaja Istre v smislu njene italijanskosti (*italianità*), lahko služijo tudi zaključne misli v delu Annalise Pacella »*L'Istria nell'opinione pubblica italiana dal 1914 al 1919*« (Pacella, 2004). Avtorica naglašja, da je bila Istra vedno znova težaven in kočljiv predmet zgodovinskih interpretacij, ki imajo na tisoče različnih mnenj in izkrivljenih resnic. Pri tem pa gre, po njenem mnenju, za skupni imenovalac in sicer njen italijanski značaj (*italianità*), ki izhaja iz njene zgodovine, geografske lege, prebivalstva in književnosti. Njen nacionalni ponos oziroma italijanski značaj, naj ne bi nikoli klonila pred katerim koli sovražnikom. Izbrisana na dunajskem kongresu 1814/15 in stisnjena v kot že pred bitko pri Visu oziroma pristopom k Trojni zvezi, se je Istra vrnila k vrhuncu svoje slave s prvo svetovno vojno. V zvezi z njo,

avtorica naglašja, da je ob njenem izbruhu leta 1914, Italija morala ostati nevtralna vse do zadnjega, ohranjajoč s tem svojo gospodarsko moč in demografske potencialne. To je bilo predvsem stališče nekdanjih ministrov, med njimi nekdanjega predsednika vlade Luzzattija oziroma socialistične stranke. A Italija vendar ni mogla ostati nevtralna in je vsekakor morala poseči po orožju s težnjo po uresničenju svojih zgodovinskih inspiracij na območju Vzhodnih Alp in Jadrana. Tvorci teh aspiracij so bili zlasti socialisti-reformisti, nekateri poslanci iz republikanskih, liberalnih in nacionalističnih vrst. Do italijanske napovedi vojne je prišlo 24. maja 1915 in je na strani cesarske Avstrije izzvala občutek ogorčenosti in zamere, razen obtožb o zahrbtnosti in izdajstvu. Vse do zadnjega je bila sicer Avstro-Ogrska Italiji pripravljena odstopiti nekatere obmejne pokrajine, ki so zadevale zlasti Tridentinsko in mejo na Soči, a niti zdaleč niso odtehtale italijanskih zahtev oziroma ciljev, ki si jih je zastavila že poprej, zlasti obrambo »italijanskega značaja« obmejnih pokrajin in »varnih meja« na vzhodu Italije, ki bi bile bistveno drugačne od onih iz leta 1866.

V nadaljevanju glede tajnega Londonskega sporazuma z zahodnimi zavezniki iz leta 1915 naglašja, da je leta Italiji zagotavljal vključitev Trsta z okolico, grofij Gorice in Gradiščanske, celotno Istro vse do Kvarnerja, priključitev dela Dalmacije z Zadrom, Drač in Valono na območju južnega Jadrana. Omenjeni dokument sicer ni omenjal Jugoslavije, temveč se je nanašal na Hrvatsko, Dalmacijo in Črno Goro, a je razpad Avstro-Ogrske leta 1918 postal eden od ključnih vojaških ciljev Italije (Pacella, 2004, 108). Če bi namreč, kot pravi v nadaljevanju, avstrijska dominacija tudi po vojni ostala nedotaknjena, Italija ne bi mogla uresničiti svojih ozemeljskih aspiracij, saj bi ji to preprečevala še vedno mogočna habsburška monarhija s svojo zaveznico Nemčijo, tako pa je formiranje nove države Kraljevine Srbov, Hrvatov in Slovencev (Kraljevina SHS) na tem ozemlju bistveno olajšalo uresničenje italijanskih aspiracij. V tem kontekstu tudi označuje kot izjemno pomemben dokument »rimski sporazum« kot posledico krfske deklaracije z dne 20. julija 1917 ter s tem v zvezi italijansko naklonjenost do formiranja mlade jugoslovanske države. Pri oblikovanju »rimskega sporazuma« so sodelovali številni predstavniki različnih političnih struj in pogledov na bodočo politično konstelacijo severnega Jadrana, za katere so historični in strateški razlogi, stoletni »italijanski značaj dalmatinske obale« tako v jezikovnem kot kulturnem pogledu, ki ga avstrijska nadvlada ni mogla nikoli izbrisati, ostajali poglaviti argument za ohranjanje italijanske prisotnosti na tem območju. Nekateri drugi, ki so sledili idejam Mazzinija, Tommasea in drugih ideologov italijanskega

risorgimento in zahtevali priključitev Trsta in Istre, pa so menili, da bi bila vključitev obsežnejših predelov vzhodno-jadranske obale krivična do slovanskega življa, saj naj ne bi bila nujna za varnost Italije na tem območju oziroma za kasnejše nadloge in sitnosti, ki bi jih aneksija teh ozemelj sicer prinesla v primeru nove vojne. Šlo je torej za različne struje in poglede, a so se v okviru »rimskega sporazuma« bolj ali manj vsi strinjali, da je potrebno delovati v korist osvoboditve južnih Slovanov izpod avstrijskega jarma in omogočiti formiranje samostojne jugoslovanske države, kar bi naj bil tudi eden od pglavitnih interesov Italije ter naj bi o bodočih mejah novo nastale države razpravljali na mirovni konferenci, na temelju stališč »rimskega sporazuma«. Z vstopom ZDA v prvo svetovno vojno, zlasti pa s stališči predsednika Wilsona, izraženimi v 14. točkah, ki naj bi zagotavljale svetovni mir, je bilo jasno zaznati, naglašava avtorica, da ne bo priznaval tajnih sporazumov in naj bi zato zavračal vsako veljavnost določil tajnega Londonskega sporazuma in pravice Italije do zasedbe predvidenih ozemelj na območju vzhodnega Jadrana. V tem kontekstu, še poudarja, bi si morala Italija prizadevati za sklenitev posebnega sporazuma s predsednikom Wilsonom in mu predstaviti svoja stališča, ki naj bi bila povsem legitimna in nikakor ne posledica oziroma sad kakršnih koli imperialističnih teženj (sic!) Tako so se stališča pariške mirovne konference za italijansko stran pokazala kot dokaj kontroverzna, saj se je vzhodna meja izkazala za mnogo bolj komplicirano od one na severu, bila pa je vsekakor mnogo bolj pomembna za našo »varnost in ohranjanje naše nadvlade« nad jadranskim prostorom. Kompleksno vprašanje pristanišč v Trstu in na Reki ter njuno širše zaledje, seveda ni bilo rešljivo le na podlagi etničnih, geografskih in strateških kriterijev. Na vzhodu bi morala italijanska suverenost torej segati do Kvarnerja, na severu pa do Brennerja, do česar je imela Italija »sveto pravico«. Znotraj teh meja bi seveda živele tuje manjšine, a oblikovanje nacionalne države brez njihove pripojitve in asimilacije, bi bilo v tem konkretnem primeru povsem nepredstavljivo. »Varna meja« je bila torej edina garancija za ravnovesje, svobodo in pravičen mir za narode in je zato Italija vstopila in zmagala v prvi svetovni vojni, da bi s tem tudi ostalemu delu evropskega kontinenta oziroma sveta prinesla svobodo, mir in pravičnost (sic!) (Pacella, 2004, 111).

Tudi v uvodnih mislih Giannija Giuricina v delu »*L'Istria è lontana. Un esodo senza storia*« (Giuricin, 1981), je moč razbrati, da nikakor ne gre za izgubljanje časa, če se posvetimo refleksijam, povezanim z vprašanjem, kaj prinašajo vojne in če drugega ne, je odgovor vedno enak: posledice nikoli ne govorijo v prid vojne! O pretekli zgodovini Istre lahko dandanes, nadaljuje

avtor, soglašajo tako Italijani, tudi tisti, ki so se izselili, kot Jugoslovani, ki so ostali ali pa prišleki, ki so se naselili na tako imenovanem »odstopljenem teritoriju«, čas pa je na celotnem območju nekdanje vzhodne meje vendarle pokazal nekatere »zdravilne« učinke. A ostal je spomin. Potreba po njegovem obujanju oziroma takratnem dogajanju, bi moral biti opomin za vse, tako za protagoniste, kot njihove žrtve. Ključno pri tem je, da si morata obe strani priznati napake, da morajo biti napake kaznovane, tako za tiste, ki so jih izvršili, kot za one, ki so jih bili deležni. Na samem začetku je vsekakor vojna z vsem, kar lahko povzroči: pustošenja, nasilje, ropanje, lakoto nedolžnega prebivalstva, zato bi morala postati nauk vsem tistim, ki jo napovejo in stopajo vanjo. Jugoslovanski narodi so na lastni koži občutili okupacijo in vojaško invazijo tujih armad, rušenje mest in požiganje vasi, deportacije in pobijanje nedolžnega prebivalstva. Po drugi strani pa je avtohtoni italijanski izvelj vzdolž vzhodne meje na lastni koži doživeljal vso brutalnost jugoslovanskega maščevanja. Avtor uvodna razmišljanja zaključuje z besedami, da po »prvem in drugem fašističnem nasilju, po vojaški okupaciji jugoslovanskega ozemlja, je končno v Istri nastopil čas, da premaga in preseže nekatere zablode, saj so Istrani ob tolikih žrtvah, plačali vse posledice početja fašističnega režima, plačali s tem, da so se razpršili daleč naokrog tja od Trsta in drugih italijanskih mest, pa vse do Amerike in Avstralije, skratka povsod tja, kjer so naleteli na odprta srca in sočutje« (Giuricin, 1981, 14). Svoja razmišljanja zaključuje z mislijo, da je »težka krivda« prebivalstva z območja skrajnih vzhodnih meja Italije med Trstom in Reko, vodila do množičnega eksodusa v najbolj neprimernem političnem, ekonomskem in psihološkem trenutku, v kakršnem se je znašla tedanja Italija pa tudi sama Evropa, saj bi v kasnejših obdobjih to vprašanje prepustili pogajanjem. Istrani, ki so predstavljali pomemben del poražene nacije v vojni pustolovščini, so na lastni koži plačali kazen za početje takratnega režima, ki se mu niso množično uprli. Individualni odpor posameznikov, je seveda vodil v takojšnje kaznovanje, ki je bilo hujše od eksodusa, katerega dimenzije pa ni nihče pričakoval. Zato je pravično, da priznamo zasluge Istranom, ki so ostali sinonim za begunce, ne da bi pri tem vzbujali pozornost in vznemirjali svoje sonarodnjake v trenutku, ko ni bilo časa za sočutja različnih vrst. Ob vprašanju, ali bi se po tolikih letih vrnili, če bi se razmere spremenile, pa bi bil odgovor v večini primerov odklonilen. Istra, kakršna je obstajala pred 30 in več leti, ne obstaja več: ostaja zgolj v globokem spominu beguncev, v spominu na izgubljeno otroštvo ali pa leta odrasčanja, ki so bila po svoje lepa in brezskrbna (Giuricin, 1981, 18).

Na zanimiva razmišljanja o eksodusu Istranov naletimo tudi v delu Pasquale De Simoneja, »*Memorie sull'Istria della resistenza e dell'esodo*« (De Simone, 1971), kjer avtor ob vprašanju, zakaj je prišlo do eksodusa, odgovarja, da se to vprašanje v različnih obdobjih pojavlja v različnih oblikah, in sicer polemičnih, ki so jih postavljali predvsem italijanski komunisti ter so v času eksodusa poslali v Pulj svojega dopisnika. Ta je navajal, da mnogi iz Pulja odhajajo, a obenem nekateri tudi prihajajo. Ob tem se sklicuje na Salveminijeve misli, zapisane januarja 1945, v katerih pravi, »da ni Italija tista, ki bi zahtevala karkoli, temveč je italijanski živelj Trsta in Istre tisti, ki ima pravico do tega, da ohrani svoj italijanski značaj oziroma nacionalno pripadnost«. Istrani so se med drugim tudi borili proti policijskemu, totalitarnemu in antidemokracičnemu jugoslovanskemu režimu, ki je politične, verske in nacionalne svoboščine podrejal državi in vsiljeval svojo etiko tako med osvobodilno vojno, kot po njej ter je šele v zadnjih letih postal manj nepopustljiv v svojih direktivah ter bolj spravljiv in miroljuben v odnosu do italijanske manjšine. Eksodus naj bi tako predstavljal zaključek borbe za demokratične principe, obsodbo obstoječega režima in afirmacijo zahteve po preživetju in svobodi ter potrebe po nadaljevanju nekdanjega življenja v okviru »latinske civilizacije«, po svobodnem izražanju verskih čustev mlajših rodov in njihovi vzgoji v nekdanji beneški tradiciji. Korenine eksodusa so torej izvirale v »naklonjenosti in ljubezni do domovine, kakor tudi nezdružljivosti z družbeno, kulturno in ekonomsko ideologijo komunizma«. S priznanjem impozantnosti samega eksodusa je potrebno hkrati ugotoviti tudi njegov pomen v političnem pogledu. V tem oziru objektivni arhivski viri in navedbe, med drugim tudi Diega De Castra in drugih Istranov, ki so bili v času vojne in prvega povojnega časa daleč od rodne Istre, so obžalovali izseljevanje italijanskega življa ter ga označili kot nacionalni samomor, saj je bila s tem praktično onemogočena obramba nacionalne kulturne dediščine, odslej prepuščena zgolj njeni manjšini. O tem fenomenu so pisali mnogi, npr. Francesco Semi je v svojem prispevku *La resistenza italiana* pisal o Italijanih, ki »so jim morda slabo svetovali« (De Simone, 1971, 64).

Boleče je, nadaljuje avtor, ugotavljati končne posledice eksodusa pri masi italijanskega prebivalstva, a hkrati ni pravično zvrčati odgovornost za storjeno zgodovinsko napako na drugega, kot na tiste posameznike, ki so dovolili, da se je uresničila najslabša možna rešitev, saj so lahko slutili, kakšne bodo posledice. A hkrati je treba priznati, da so se za eksodus odločili tudi Istrani sami, ki so morali vse od začetka okupacije iskati pribežališča pred preganjanjem na italijanskih

tleh oziroma na teritoriju, kjer je bila vzpostavljena zavezniška vojaška uprava. Šlo je za izkušnje tistih, ki so prestali fojbe in deportacije tja do leta 1947 in kasneje. Med njimi se je tudi na stotine komunistov podalo na pot eksodusa ter zavračalo novo nastalo situacijo, bodisi zaradi želje po lastnem alibiju z ozirom na to, da je eksodus radikalno spremenil nekdanjo podobo Istre, pri tem pa niso bili sposobni priznati tudi svojo krivdo za novo nastali položaj.

Zatiranje Italijanov, zaključuje avtor, se je kazalo na različne načine, vključno s tem, da se je celotna oblast osredotočila v enih rokah, saj niso prepovedali le delovanja različnih strank, temveč tudi različnih kulturnih društev, ki so jih dovolili šele kasneje ter so lahko znova vzpostavljali stike z matično domovino oziroma »italijansko nacijo«, kot pogosto naglašča Unija Italijanov Istre in Reke (De Simone, 1971, 65).

Podobna razmišljanja zaznavamo tudi v delu, ki ga je napisal Guido Miglia in nosi naslov *ISTRIA. I sentieri della memoria* (Miglia, 1990). V uvodnem poglavju z naslovom *Essere di frontiera*, pojasnjuje, da je v njem zbral članke in feljtone, ki jih je objavljaval v tržaškem dnevniku *Il Piccolo* okoli leta 1970, v knjižni obliki pa naj bi izšli skoraj po dvajsetih letih, ko tako v njem kot mnogih drugih ostaja še živ spomin na Istro, v katero se mnogi občasno vračajo, saj tam ostajajo njihove korenine in z občutkom, ki je hkrati sladek in grenak.

Vračam se, da bi se naužil vonja svoje istrske zemlje, se soočil s sedanostjo, znova videl svojo rojstno hišo in bližnje ulice za puljsko areno...vsakokrat srečam tudi nekaj tistih, ki so ostali, tudi sinove in vnuke, ki ne vedo ničesar o tistih strašnih časih, ko so njihovi starši sledili priporočilom in nasvetom Palmira Togliattija in drugim odgovornim iz vrst tedanje politike, ki so istrskim Italijanom naročali, da morajo ubogati jugoslovanskega predsednika Tita in bratovsko sprejemati novo jugoslovansko državno tvorbo, ki si je prizadevala, da bi meje svoje države prestavila na Sočo [sic!]. Poslušati smo morali gesla, da ni »Tito tisti, ki hoče Istro, temveč je Istra tista, ki hoče Tita!«, torej gesla iz časov sovražstva in maščevanja, pa ne le s strani Slovanov, ki so si prisvajali to ozemlje, temveč tudi s strani mnogih Italijanov, ki so bili tu rojeni ali pa prišli iz drugih predelov Italije, ki niso poznali naše zgodovine in bili prežeti s stalinistično ideologijo. Tisti, ki so nasprotovali aneksiji k Jugoslaviji, niso bili označeni le kot sovražniki, temveč tudi kot nasprotniki »ljudstva«, sovražniki revnih slojev, italijansko-slovanskega bratstva, bedni ostanki fašizma. Da bi lahko postali prijatelji in bratje, bi morali sprejeti

aneksijo celotnega istrsko-kvarnerskega območja, tja od Trsta in Furlanije ter Soče k Jugoslaviji, ki je izšla kot zmagovalka iz partizanskega boja, za razliko od poražene in ponižane Italije, za katero smo morali, pozabljeni od vseh, plačati najvišjo ceno. Na lastni koži smo morali preizkušati, kaj je lažje in ugodneje – postaviti se na stran zmagovalcev, ali pa použiti vso grenkobo in zapuščenost vseh tistih, ki vojno izgubijo in so, kot je navedel Guicciardini že pred petimi stoletji – obtoženi za krivdo, ki jo niso nikoli zagrešili.... Ti časi so vendarle minili, morda za večno, in trudim se, da bi svoj pogled raje uprl v prihodnost in izkoristil tisto, kar je ostalo od moje rodne dežele ter jo približal Italiji, torej ta naš stari istrski hrast, ki so ga stoletja napajale življenjske sile in je znal ohranjati svoj večetnični značaj, a ga je to potiskalo v osamo in bremenilo njegov razvoj. Najgloblje korenine, ki jih je stoletja napajala Beneška republika, so dokončno umrle po strahotnem eksodusu v petdesetih letih prejšnjega stoletja, s tem pa se je začelo sušiti celotno drevo ter postajalo nekaj povsem drugega: to ni bila več Istra našega spomina ali pa tista, ki se še mukoma ohranja in morda celo rojeva nove poganjke kljub vsem oviram in nasprotjem, ki so se zgrnile nad nami in so pregnala z domov na tisoče in tisoče ezulov brez lastne krivde in so se tako na italijanskih tleh kot v drugih deželah čutili kot tujci, saj tudi vsako drevo umre na zemlji, ki ni njegova. (Miglia, 1990, 8)

Neke vrste antologijo o jadranskem vprašanju sta v svojem delu z naslovom *Un'epoca senza rispetto. Antologia sulla questione adriatica tra '800 e primo '900* (Pappucia & Cecotti, 2011), pripravila F. Pappucia in F. Cecotti in v njem naglašata, da kadar je govora o vzhodnem Jadranu med 19. in začetkom 20. stoletja, se običajno oblikujeta dve predstavi:

- prva, ki je še vedno aktualna in v kateri prevladuje dolg in radikalen etnični spopad med »Italijani in Slovani« ter polarizaciji med »dvema nacionalizmoma« oziroma skupinama, ki pod vplivom različnih ideologij, izražata potrebo po afirmaciji odnosno obrambi lastne nacionalne identitete.
- druga, ki je tej nasprotna in sloni na dolgi tradiciji – vsaj v nekaterih predelih – sožitja, multikulturalnosti in večjezičnosti med »italijansko, germansko in slovansko etnijo« ter med različnimi religijami (zlasti katoliško, pravoslavno in židovsko). Dandanes je ta predstava v nenehnem naraščanju, tudi v pogledu na ugoden razvoj in razplet medetničnih odnosov med sosednjimi narodi.

Ta podoba, naglašata, vsaj deloma odraža realno stanje, hkrati pa tudi odpira možnost enostranskega ocenjevanja drugih fenomenov, kot so identiteta, nacionalne komponente, konflikti in družbeno-politični odnosi znotraj samih etničnih skupnosti. Te različne oblike etničnih skupnosti na širšem jadranskem prostoru pa istočasno vodijo k njihovi izoliranosti in marginalizaciji, ki jo lahko po mili volji označujemo kot škodljive ali pa koristne.

Po mnenju obeh avtorjev gre za predstavo oziroma dožemanje, ki se ne more potrjevati v večini zgodovinskih del, četudi po drugi strani niso poznana širši javnosti. Ta predstava se sicer nagiba k drugačni perspektivi: tako dogodke kot protagoniste znotraj jadranskega prostora bi lahko bolje spoznali in dojeli, če bi jih ocenjevali kot lokalne faktorje zlasti v medsebojnih odnosih, njihovih idejah in mentaliteti, ki je sicer značilna tudi v drugih predelih Evrope, zlasti njenih srednjih in vzhodnih pokrajinah ter obratno: dogajanje v jadranskem prostoru bi lahko ponudilo tudi nekaj koristnih elementov za razumevanje nekaterih fenomenov značilnih za tiste evropske prostore, kjer jih preprosti sloji prebivalstva niso znali dojeti in jim slediti. V srednje-vzhodni Evropi, torej v času med drugo polovico 19. in prvo polovico 20. stoletja, je nastopila kriza tradicionalne, stoletne prevlade družbenih elit (se pravi med vladajočimi in podložnimi sloji) in njihovimi kulturnimi značilnostmi (etničnimi, jezikovnimi, verskimi). Deloma se je omenjena kriza preusmerila v »modernizacijo« oziroma industrializacijo, tržno gospodarstvo, razvoj transportnih povezav, pospešeno migracijo, urbanizacijo in naraščajočo asociacijo z nastankom in razvojem strankarstva in demokratičnih oblik vladanja itd.

Že lep čas je glede tega prisotna razprava, pripominjata, ali ti fenomeni – v veliki meri prisotni tudi v drugih predelih Evrope – predstavljajo nekakšne specifične značilnosti za srednje-vzhodno Evropo, ali pa prevladujejo težnje po modelih zahodne Evrope? V veliki meri je ravno ta problemski kontekst tisti, v katerega avtorja umeščata problematiko vzhodnega Jadrana, razvidno tudi iz njenega dela (Pappucia & Cecotti, 2011, 12). Med drugim je šlo v obdobju 1943–1945, po njenem mnenju, za jugoslovanske teritorialne zahteve, ki so obsegala nekdanje območje Avstrijskega primorja in jih prikazovale bodisi kot nacionalno odškodnino slovenske in hrvaške nacionalne komponente oziroma kot »etnično osvoboditev italijanske komponente«. Od leta 1945 je na istrskem ozemlju pod jugoslovansko upravo – za kratek čas tudi v Trstu – socialistična oblast na hitro izvedla tudi nasilen poračun za nazaj (ne le s fašizmom), ki je vključeval likvidacije in fojbe, v

posameznih primerih kot posledico lokalnih obračunov, kjer je šlo za nacionalno maščevanje oziroma socialni radikalizem tedanjega komunističnega režima, ki si je prizadeval po svojem preživetju, po letu 1948 povrh vsega še ogrožen zaradi kominforma.

O tedanjem dogajanju, menita avtorja, so se in se še vedno krešejo različna mnenja, razpeta med obtožbami po drastičnem »etničnem čiščenju« na škodo Italijanov, pa do realne ocene tedanjih razmer, kljub temu, da vsi arhivski viri še vedno niso dostopni. Torej ta mnenja so razpeta od teze o načrtu »*slavo-comunisma*« o osvojitvi tega ozemlja kot »zadnjega dejanja barbarskega ekspanzionizma« pa do teze o neizogibnem vračanju oziroma represalijah kot odgovor na preganjanje v preteklem obdobju. A zdi se dokaj sprejemljiva teza, četudi ni v celoti vključevala značaja vsiljene asimilacije oziroma odstranitve italijanskega elementa, da je politika tedanjega jugoslovanskega režima omejila pravico mnogih in da bi oslabilo soglasje tistega dela prebivalstva, ki je bilo sprva pripravljeno sodelovati, je ta režim raje vzpodbudil »masovni eksodus« (ne le italijanskega prebivalstva), ki je seveda radikalno spremenil kulturno in jezikovno podobo istrskega teritorija.

Ob koncu 20. stoletja, zaključujeta, je koncept »etničnega ozemlja« doživel radikalne spremembe, ki so vedno bolj vodile k zanikanju pravic »drugega« zlasti na etnično mešanih ozemljih ter je postajal eden od konfliktnih elementov »državljskih vojn«, ki so imele za cilj osvojitve ali pa izpraznitev določenih teritorijev ter privedle do množičnih izselitev z etnično mešanih ozemelj. Pri tem pa ne smemo pozabiti na to, da so na tendence po separatizmu vplivali tako notranje politični kot mednarodni razlogi, ki so bili pogosto močnejši od etničnih in so največkrat predstavljali bolj posledice kot dejanske razloge za take težnje. Avtorja pri tem naglašata, da so teritorialne težnje nacionalističnih gibanj »vladajočih narodov«, npr. Italijanov in Nemcev med 19. in 20. stoletjem, izhajale iz principa, ki je bil nasproten principu o odvisnosti podeželja od mest na narodnostno mešanih ozemljih. Princip, ki ga je udeleževal tudi fašizem v svojih imperialističnih težnjah vse tja do druge svetovne vojne.

Besedo »spoštovanje« oziroma »spoštljivost« lahko torej, po njunem mnenju, izrazimo z različnim namenom in ciljem ter se razlikuje od zgolj formalne prijaznosti. Predvsem naj bi vključevala težnje po enakopravnosti med etničnimi oziroma nacionalnimi skupnostmi. Spoštovanje torej, ne zgolj kot sočutje do tistega, ki se je znašel v podrejeni vlogi in niti ne zgolj kot toleranca do drugih in drugačnih, temveč kot težnja in sposobnost, da v teh pripozna enakovredno dostojanstvo tako glede temeljnih pravic kot pravic do lastne

identitete. Naslov, ki sta ga avtorja dala antologiji naj bi torej označeval to radikalno zavračanje razumevanja in vzpostavljanja odnosa do »drugih«, nad katerimi je bil superioren in si zato niso zaslužili spoštovanja. Dokaj očitno se zaznava pri vladajočih nacionalnih komponentah, zlasti v njihovih srednjih, deloma pa tudi nižjih slojih, da so težnjo po nacionalni prebui slovenskega elementa, občutili kot grožnjo in mu zato postavljali različne ovire s tem, da niso sprejemati njegove različnosti, prezirali njegove sposobnosti in darove, zavračali in ignorirali jezik ter kulturo slovenskega in hrvaškega življa, in se nikakor niso bili pripravljeni vživeti v njihov način življenja oziroma njihovo mentaliteto (Pappucia & Cecotti, 2011, 178).

Tega problema se dotika tudi doslej najbolj obširno in kompleksno delo o Istri z naslovom »*Istra skozi čas. Priročnik regionalne zgodovine Istre z navedbami o mestu Reka*« (Budicin, 2011). V uvodnih mislih urednik Egidio Ivetic naglašja, da so lagunske Benetke in Istra najmanj skozi deset stoletij oziroma vsaj do 15. stoletja, predstavljale enoten prostor severnega Jadrana oziroma neke vrste membrano, ki je združila celino z morskimi potmi, usmerjenimi proti vzhodnemu Sredozemlju. Ta značilnost prehodnega območja – ob dejstvu, ki ga v zadnjih 200 letih manj občutimo – pa ni mogla izpodrinuti neke druge značilnosti istrskega polotoka, in sicer tega, da predstavlja skrajno mejo nekega konteksta oziroma državne tvorbe, kulture in jezika. Torej na morskih poteh in na dejstvu, da je Istra polotok, vezan na gorato območje, ki se povezuje z Alpami, je potrebno iskati razloge, zaradi katerih se je v Istri zaključevala rimska Italija in so se tu vzpostavile meje bizantinske, frankovske in kasneje germanske vladavine, zaradi katerih so Benetke v Istri postavile svojo prvo pomorsko posest in zaradi katerih se – jezikovno gledano – »zaključila Italija« in začenja »slovanski svet« in je habsburški imperij ravno tu vzpostavil svoj obmorski dominij in sta ravno tu »Italija in Slavija« začrtali svoje nacionalne meje in se za njih borili. V tem vmesnem prostoru, na meji med nekom in nečim, lahko Istro motrimo skozi različne filtre, a so do danes odločno prevladovali nacionalni vidiki. Preteklost, tako kot drugod, zlasti v regionalnih območjih, tudi v primeru Istre še vedno predstavlja imaginarno dimenzijo, v katero lahko postavimo pomen in preteklost nacionalne entitete, ki ji pripadamo in je dandanes italijanska, slovenska in hrvaška. Dimenzijo neke nacionalne kulture pač ni mogoče zanikati. Ta dimenzija vsekakor predstavlja kulturno dediščino ne glede na to, s katerega zornega kota jo ocenjujemo. Seveda je treba priznati, da je njena preteklost bolj zapletena, kot si morda mislimo. Sicer pa je vsaka nova generacija prepričana v pravilnost in merodajnost svojih pogledov.

Problema eksodusa se avtorja dotikata v poglavju »Jugoslovanska faza ter rojstvo države Hrvaške in Slovenije (1945–1991)« in naglašata, da je eksodus predstavljal odgovor italijanskega prebivalstva – deloma pa tudi hrvaškega in slovenskega – na radikalno spremembo svojih eksistenčnih pogojev in razmer, ki so izhajale iz politike jugoslovanskega komunističnega režima, vključno z radikalnimi gospodarskimi spremembami ter z zavračanjem nove nacionalne hegemonije. Z eksodusom se je italijanska komponenta, ki je bila dotlej prevladujoča na političnem, gospodarskem, družbenem in kulturnem področju, spremenila v manjšino, oziroma v narodno skupnost brez pravih političnih pristojnosti. Istra v stoletnih odnosih med svojimi jezikovnimi in kulturnimi komponentami, ni bila več to, kar je nekoč bila, zaključuje (Budicin, 2011, 578). Seveda se ob tem poraja vprašanje izvorov in značilnosti novega istrskega regionalizma, zlasti ob nastajanju in rasti ponovnega uveljavljanja nacionalizmov na tleh hrvaške Istre oziroma politike HDZ (Hrvaške demokratske zajednice) v letih 1989/90. Uveljavljanje istrske regionalne identitete oziroma *istrstva*, ki so jo mnogi izrazili v popisu prebivalstva iz leta 1991, se je sklicevalo zlasti na regionalni kontekst oziroma na zgodovinsko sobivanje med Hrvati, Slovenci in Italijani – torej na fenomen večjezičnosti in multikulturalnosti.

V okviru Središča za zgodovinske raziskave iz Rovinja (*Centro di ricerche storiche – Rovigno*) so začele o etnični podobi in identiteti Istre izhajati tudi znanstvene študije s primernim, objektivnim pristopom in znanstveno metodologijo, med katera prištevamo zlasti študijo Loredane Bogliun Debeljuh z naslovom *L'Identità etnica. Gli italiani dell'area istro-quarnerina* (Bogliun Debeljuh, 1994). Avtorica se v njem sooča s problemom etnične oziroma plurietnične identitete na primeru pripadnikov italijanske narodnosti v Istri in kvarnerskih otokih. Etnično identiteto obravnava kot poseben tip družbene identitete, ki izvira iz pripadnosti k skupnosti s prepoznavnimi etničnimi značilnostmi. Da bi se posamezne etnične identitete ohranile v pluralnem okolju, je po njenem potrebno nenehno vzdrževati posamezne etnične značilnosti, ki naj bi temeljile na specifični etničnega in kulturnega pluralizma istrsko-kvarnerskega območja. Dokaj kompleksen in celovit prerez tovrstne problematike pa je zaznati tudi v zborniku z naslovom *Il seminario di lingua e cultura italiana. Genesi, sviluppo, cronaca e testimonianze* (Battelli, Knez & Vincoletto, 2018).

Popis iz leta 1991 je zabeležil ponovno številčno uveljavljanje italijanske manjšine in vznikanje regionalne identitete. Novost je bilo zaznati zlasti na območju hrvaške Istre, medtem ko se v slovenski Istri regionalna

identiteta ni ukoreninila; zlasti koprsko in piransko podeželje sta ostala povsem slovenska in se tu nika-kršna ideja istrstva ni zoperstavila homogeni slovenski nacionalni identiteti (o tem podrobneje v obširnejšem prispevku B. Grafenauerja, 1993, 9–52).

V poglavju *Piccole e grandi patrie*, avtor F. Todero (2017, 157–159) navaja, da je drugače od sosednje Furlanije, kjer se je že dokaj zgodaj pričel proces oblikovanja lastne furlanske identitete, s tem, da je furlanščina dandanes zaščitena s posebnim deželnim zakonom (18. december 2007, št. 29), Julijska krajina doživljala mnogo pritiskov in notranjih napetosti zaradi številnih nacionalnih skupnosti, ki so onemogočale oblikovanje jasno definirane in enotne nacionalne identitete. Že tja od zadnjih desetletij 19. stoletja so se začele stopnjevati napetosti v krogih italijanskih iredentistov v skladu z njihovimi težnjami po priključitvi k Italiji, ter težnjami po vključitvi tega ozemlja v nastajajočo državno tvorbo južnih Slovanov.

V kontekstu plurietnične identitete tega prostora pa je bilo moč postopno zaznavati tudi avtonomistične težnje, povezane zlasti z ekonomsko in strateško vlogo Trsta. Avtor se naslanja zlasti na avtonomistične težnje starega tržaškega patriciata, ki je ščitila lastne interese pred novo nastajajočim slojem trgovske, podjetniške in kozmopolitsko usmerjene buržoazije, ki ji je omogočala hitro rast zlasti razglasitev svobodnega pristanišča (1719). Razglasitev svobodnega pristanišča in svobodne plovbe po Jadranu pa sta prizadela Beneško republiko in poglobljala njeno ekonomsko in socialno krizo, skupaj z vodilnimi mesti ob istrski obali, ki so nov ekonomski zagon in družbeni razvoj doživljala šele v prvi polovici 19. stoletja v okviru cesarske Avstrije (Todero, 2017, 157).

Prav gotovo med temeljna dela hrvaških avtorjev, ki obravnavajo območje Istre, sodi delo Miroslava Bertoše z naslovom »Istra, Jadran, Sredozemlje. Identiteti i imaginariji« (Bertoša, 2003). Pri tem je umestna njegova misel, da bi kazalo vendarle prevladati predsodke o Istri, saj lahko v Evropo 21. stoletja vstopimo edino tako, da politične predsodke in mentalne stereotipe odvržemo iz strankarskih polemik in državotvorne pragmatične strategije in to vprašanje prepustimo zgodovinarjem, kulturnim antropologom, etnologom, umetnostnim zgodovinarjem, arheologom, sociologom, književnikom in umetnikom ... znanosti in leposlovju.

V nadaljevanju navaja, da zgodovinar – raziskovalec več kot štirinajst stoletij dolge kontinuitete slovanske prisotnosti na istrskih tleh, kakor tudi njenih ravno toliko dolgih stikov z romanskim, kasneje italiskim, beneškim, kakor tudi italijanskim življenjem, postaja seveda pričevalec postopnega in dolgega prodora slovanskega prebivalstva v novo življenjsko okolje in politično-upravne sisteme.

Zgodovinar, z arhivskimi viri v rokah, je tudi pričevalec različnih sporov, antagonizmov in borb s prebivalstvom drugačnega etničnega izvora, kulture in jezika, načina življenja in mentalitete. A vendar se je v Istri sčasoma ustvarjalo medsebojno ravnotežje, potrebno ga je zgolj še naprej raziskovati in poglobljati. Zgodovinar je hkrati, nadaljuje avtor, raziskovalec dolgega in kompleksnega sledenja celotnega političnega dogajanja in vseh tistih večstoletnih teženj, ki so bodisi v okviru nekdanje beneške Istre, kot Pazinske grofije pod cesarsko Avstrijo, kasneje v sestavi velikih političnih tvorb, težile k političnemu, gospodarskemu, kulturnemu napredku ter k izhodu iz stoletne izolacije. Vsi ti procesi so se v Istri le redko odigrali istočasno, temveč večinoma z določeno zamudo v odnosu do razvitejših evropskih prostorov. Istra se torej v znanstveni optiki raziskovalcev, večinoma pojavlja kot območje skromnih naravnih resursov, obrobni prostor, ki se je stoletja nahajal zunaj ugodnih gospodarsko-prometnih komunikacij, pogosto na stičišču vojaških spopadov in konfliktov, političnih in etničnih spopadov, epidemij in populacijskih kriz, gospodarske stagnacije in zaostalosti. A vendarle, sindrom zaostalosti, se je v današnjem času sprevrgel v vsesplošni napredek, vsi ti procesi pa so se odigrali v okviru istrskega etnokulturnega in civilizacijskega prostora, na temeljih stoletnih zgodovinskih spoznanj in izkušenj (Bertoša, 2003, 16).

Tudi Darko Darovec (2008) v sklepni misli k svojemu delu *Kratka zgodovina Istre* naglaša, da je istrski polotok kot najsevernejši polotok Sredozemlja po morski poti najbližji srednjeevropskemu prostoru in je bil vselej v središču svetovnih dogajanj. Prebivalstvo je spremljalo in bilo tudi neposredno udeleženo pri poglavitnih političnih, gospodarskih in ideoloških spremembah, pa vendar vselej nekako potisnjeno v ozadje, marginalizirano in na mejah različnih civilizacij, etničnih grupacij in državnih entitet predmet interesa sfer »velikih politik« le tedaj, ko se je na njihov račun spletala ali se vsaj poskušala ustvarjati zgodovina v imenu vsakokratnih interesov velikih sil. Tako podoba kaže Istra še danes, ko na njenem ozemlju že dobro tisočletje živijo Slovani in Romani: Hrvati, Slovenci in Italijani, v zgodovini večkrat družni kot razdružni. V poglavju »Oblikovanje sodobnih narodnostnih skupnosti« posebej naglaša, da je med pomembnimi podlagami narodnostnih meja v sodobnem svetu, gotovo jezikovna pripadnost prebivalstva odločujoča, čeprav istrska zgodovina kaže na uveljavljanje tudi drugih dejavnikov, zlasti etničnih sprememb po različnih kolonizacijskih tokovih vplivov različnih kulturnih prepletanj in v novejšem času tudi pritiskov ter še posebej rezultatov nastajanja za današnji čas odločilne moderne narodne zavesti.

Zlasti pomembna je njegova misel, da je narodno prebujanje t.i. »nehistoričnih« ljudstev z novimi zahtevami po jezikovnih pravicah in razmeroma hitrem upadanju asimilacijske moči vladajoče skupine pri tem vzbudilo praviloma oster odpor zoper novosti, ki jih je prineslo 19. stoletje, zlasti pri nacionalno-liberalnih krogih, ki so močno poudarjale svojo kulturno premoč ter dopuščale jezik »nehistoričnega« ljudstva le v slabše razvitih osnovnih šolah in v ljudski kulturi.

Istra je namreč do sredine 19. stoletja spadala med neredke dežele srednje in vzhodne Evrope, v kateri so živele tri narodnostne skupine, od katerih sta si bili dve, torej hrvaška in slovenska proti eni – italijanski, dokaj različni po socialni strukturi, a sta sestavljali večino podeželskega prebivalstva. Italijanska je sicer predstavljala manjšino, sestavljeno iz pripadnikov višjih slojev (poleg plemstva znaten del meščanstva, novega uradništva in inteligence). Socialni dvig je bil pogosto zvezan tudi z jezikovno asimilacijo oziroma integracijo. Poudarjanje skladnosti jezikovne in kulturne dvojnosti istrskega prebivalstva je bilo vse močnejše prisotno pri Italijanih v obdobju politične borbe v drugi polovici 19. stoletja in je doseglo vrhunec v času fašistične Italije med obema svetovnima vojnoma kot uradna politična doktrina (Darovec, 2008, 240).

Zanimiva, a hkrati stvarna in vizionarska, so razmišljanja Maurizia Tremula v uvodu k razstavnemu katalogu z naslovom *Artisti di due minoranze / Umetniki dveh manjšin* (Marvin & Steffè, 2004), kjer med drugim naglaša, da zamisel, ki se je porodila kot izziv ustaljenim navadam, prvič združuje štirinajst umetnikov slovenske narodne skupnosti v Italiji in italijanske narodne skupnosti v Sloveniji in na Hrvaškem, ki najbolj predstavljajo likovno ustvarjalnost obeh manjšin, kakor, da bi želeli poudariti preseganje kratkega veka, ki so ga zaznamovala nasilje in sovraštvo, a tudi pričakovanja in osvobajanja. Ta prostor bi bil neizmerno siromašnejši in oslavljen brez ustvarjalne moči umetnikov obeh manjšin, ki mu dajejo večjo širino, privlačnost, življenjsko in kulturno raznolikost, saj ga prežemajo z umetninami, ki postajajo del skupnega kulturnega bogastva vseh nas. Skozi umetnost se ljudje spoznavajo in prepoznavajo, obenem pa zaznavajo različnost pa tudi lastno istovetnost, se srečujejo, pogovarjajo, povezujejo in očiščujejo skozi katarzo, ki spreminja in plemeniti človeškega duha. Ravno umetnost je tista, ki poteši duha, vdahne lahkotnost človekovemu bivanju in ovrednoti različnost in mnogovrstnost ter kulturno raznolikost na prostoru zgodovinske umestitve italijanske narodne skupnosti Istre in Reke ter slovenske narodne skupnosti Furlanije – Julijske krajine ni manjšin, so le »skupnosti skupnih usod«, ki ustvarjajo umetnost in jo ponujajo človeštvu,

Slika 13 in 14: Mestni grb Pirana (detajl s kamna z votlimi merami, 1477) (levo); relief s podobo sv. Jurija na kamnitem podstavku za mestni prapor (desno) (Pahor & Mikeln, Piran, 1972, 27)

ustvarjajo kulturo, s tem pa tudi sožitje in bratstvo, ki osvobajata ene in druge (Tremul, 2004, 8).

Obširnejšo publikacijo je temi o piranski toponomastiki posvetil krog raziskovalcev italijanske narodnosti, ki deluje v okviru Italijanske skupnosti »Giuseppe Tartini« in ji posvetil delo z naslovom »*Toponomastica piranese*« (Lusa & Knez, 2003). Uvodnem delu Stefano Lusa v poglavju z naslovom »*Pirano ieri ed oggi, riflessioni sulla toponomastica della città*« naglašja, da tako kot so v zaledju mest posamezne »poti ali značilne lokacije« sčasoma začenjale izgubljati svoj pomen in značilna poimenovanja, se je podoben proces odvijal tudi po mestih s svojimi trgi in ulicami. Ko je zaradi različnih vzrokov začela izginjati njihova prvotna funkcija, ko so večja ali manjša naselja ostajala zapuščena po eksodusu nekdanjega prebivalstva, so seveda s tem izginjali nekateri običaji in navade, s tem pa tudi nekdanja poimenovanja. V konkretnem primeru Pirana, nadaljuje, ni zgolj možno, da se bodo izgubila zgolj nekatera ledinska oziroma izvirna imena krajev in posameznih lokacij, v samem mestu smo se po koncu druge svetovne vojne in po njegovem prehodu pod Jugoslavijo, ob vsem tem znašli še pred dvema pomembnima fenomenoma: popolno etnično preobrazbo in spremembo političnega sistema. Z Londonskim memorandumom leta 1954 je bilo konec dolgoletnih diplomatskih borb za rešitev mejnega vprašanja in večji del avtohtonega prebivalstva se je odločil za eksodus, novi gospodarji pa so želeli Piranu dati novo podobo. V skladu s tem je prihajalo do radikalnih sprememb tudi na področju toponomastike, s katero naj bi se postopno »zabrisal

nekdanji etnični in politični značaj« in se uveljavil novi, ki bi odražal nov politični sistem in etnično preobrazbo. Raziskava oziroma študija Ondine Lusa iz leta 1991 jasno kaže, kolikšne spremembe so se dogajale predvsem na področju toponomastike, saj so izginili številni zgodovinski toponimi, kot npr. *Caldana, Carrara Granda, Carrara di Raspo, Piazzale Kandler, Mogoron, Calle San Pietro, Piazza Portadomo, Via Madonna del Mare, Porta Mugla, Calle de Castro, Erta Furegoni*, zlasti pa naj bi izginila poimenovanja po svetnikih, a je po nekod prišlo do banalnih novih poimenovanj, kot npr. namesto *via San Nicolò*, ki je postala ulica Nikole Tesla, sreča pa naj bi se nasmehnila zgolj Giuseppeju Tartiniju, saj si je ohranil poimenovanje glavnega trga (sic!).

Šele v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja, z demokratizacijo družbenega sistema, so mnogi menili, da bi ponovno poskusili z uvajanjem izvirne toponomastike; ta program je v bistvu začela uresničevati Italijanska skupnost, ki se je lotila zbiranja starih zgodovinskih toponimov kljub določenemu odporu s strani tedanjih občinskih uprav, a je bil eden prvih večjih uspehov že ta, da je komisiji uspelo povrniti stari mestni grb in sta tako nekdanji križ kot sv. Jurij znova postala simbola mesta in vsega mestnega prebivalstva.

Dandanes, zaključuje, nihče ne postavlja vprašanja pripadnosti Pirana k državi Sloveniji oziroma pretežno slovenskega značaja (*slovenità*) njegovega prebivalstva. Italijani so ostali zgolj manjšina, po vsej verjetnosti obsojena na postopno izginotje v nekaj generacijah (sic!). Ostaja seveda dejstvo, da ima Piran svojo dolgo, burno zgodovinsko preteklost, ki sega že pred oblikovanje njene nove identitete, in jo je vredno poznati. Sedanji prebivalci se čutijo Pirančane ravno tako, kot se čutijo Pirančane vsi tisti, ki so odšli v času eksodusa in so vsi po vrsti ponosni na Tartinija, ne glede na svojo etnično pripadnost, saj ga zaznavajo kot integralni del lastne kulture. Ravno zato bi bilo pomembno znova obuditi spomin na vse tiste velike in pomembne može, ki so s svojimi deli in dejanji prispevali k veličini Pirana, katerega zgodovina se ni pričela

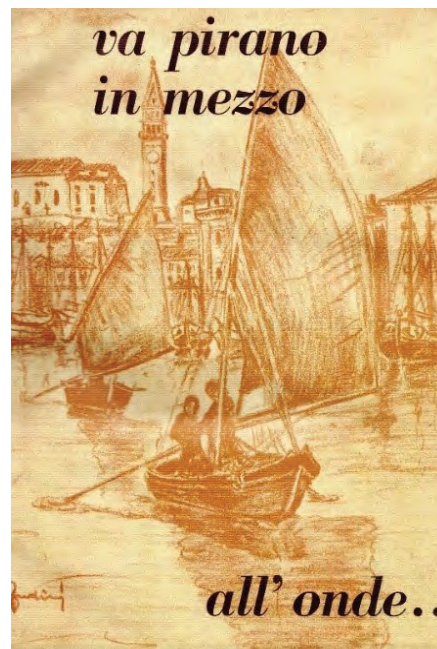


Slika 15 in 16: naslovnici dveh publikacij izseljencev piranskih korenin
»La voce di San Giorgio« iz Trsta (1987, 1975).

leta 1945 oziroma 1956, temveč mnogo mnogo prej (Lusa & Knez, 2003, 16).

Nenazadnje je ob vprašanju identitete, zlasti glede na temo pričujoče študije, ki osvetljuje usodo istrskih umetnin in predmetov kulturne dediščine – večinoma v cerkveni lasti – pomembna tudi ta razsežnost oziroma skrb Cerkve za njene kulturne dobrine, tako v preteklosti kot dandanes. V delu z naslovom »Cerkev in kulturne dobrine« (Lebar, 2002) avtorji naglašajo, da so kulturne dobrine Cerkve nastale na njenem območju v zvezi z njenim pastoralnim delovanjem in je njihovo nastajanje konkretno vezano na prostor in čas oziroma na potrebe in želje nekega občestva, ki jih je naročalo, sprejemalo, uživalo in ohranjalo, pri tem pa se žal ne dotaknejo konkretnega primera oziroma usode umetnin z obalnega prostora. Njene kulturne dobrine naj bi bile torej znamenje dvojne identitete: identitete občestva, ki v njih prepozna sebe in svojo kulturo, prav tako pa tudi identitete stvaritev, ki pripadajo določenemu občestvu. Današnji človek je kljub temu, da se pogosto čuti brezdomca in večnega popotnika, ki nima določenega cilja, pozoren na dejstva in stvari, ki so del okolja v katerem živi in s katerimi se lahko identificira. Zato je primerno, da se, kolikor je le mogoče, takšna povezava ohrani tudi v prihodnje. Gre za načelo tako imenovane »kontekstualizacije«, to je ohranitve kulturnih dobrin v okolju (v kontekstu), v katerem so nastale. Pri tem moramo upoštevati zlasti:

1. vzdrževanje izvornih vezi med kulturno dobrino, pripadajočim krajem in skupnostjo verujočih, kar velja tudi takrat, kadar so kulturne dobrine spremenile svojo prvotno vlogo oziroma uporabno funkcijo, kot je primer pri liturgičnih predmetih, mašnih oblačilih in podobno, niso pa izgubile svojega značaja in pomena, če razmere niso zahtevale drugačne rešitve;
2. proces globalizacije, ki smo mu priča, poleg pozitivnih posledic, prinaša tudi določene pasti in nevarnosti. Med sledenje prištevamo



zlasti izgubo narodnostne, jezikovne, kulturne, verske in še kakšne druge identitete. Načrtna ali nenačrtna svetovna »enolončnica« lahko vodi v postopen propad malih narodov in njihovih kultur ter prevlado političnih velesil. Takšne krivice pa so, kot potrjuje zgodovina, vir številnih konfliktov in vojaških spopadov. Različnosti med narodi, skupnostmi in ljudmi na področju kulturnega delovanja, so pač znamenje bogastva človeškega duha in njegovih stvaritev skozi posamezna zgodovinska obdobja. Cerkev želi pri tem ohraniti bogastvo kulturnih stvaritev, ki so nastale ob njenem pastoralnem delovanju in v njenem naročju. Nič manj ji ni do tega, da je to omogočeno vesoljnemu občestvu. Za primerjavo: literarni, glasbeni, arhitekturni in ostali stili, bodo ostali tudi v prihodnje prepoznavni, prav tako kot umetnine, ki so bile ustvarjene v njihovem duhu.

3. Na kulturne dobrine Cerkve prežijo še druge nevarnosti in sicer njihova minljivost, saj jih načinja »zob časa«, nevarnost odtujevanja, uničenja, kraje in neopravičeno bogatenje nekaterih z njihovim prekupčevanjem. Kljub načelu »kontekstualizacije« je potrebno presoditi, kje in pod kakšnimi pogoji bodo te kulturne dobrine varne in bodo tudi v prihodnje govorile o človekovi ustvarjalnosti, času in razmerah, v katerih so nastajale ter obenem vzpodbujale k novim stvaritvam človeškega duha.

Ob vseh naštetih stališčih je seveda jasno, da je identiteta nekega prostora običajno zelo kompleksen fenomen, ki v preteklosti ni bil etnično nevtralen, saj je kljub etnični heterogenosti prostora preferiral kulturo in jezik »večinskega naroda« oziroma etnije. Kot kompleksna oblika kolektivne identitete je le-ta predvsem vezana na teritorialnost in sklicevanje na preteklost, bodisi objektivno ali imaginarno, torej mitološko in ideološko, v kolikor ni že vsaka zgodovinska ocena, ki je nujno ocena za nazaj, vsaj do določene mere mitološka oziroma ideološka že sama po sebi. V tem smislu je nacionalna ponovno blizu kulturni identiteti, bistvena razlika pa je v tem, da je slednja lahko – ne pa nujno – predvsem stanje duha in ne toliko konkretne oziroma neposredne vezanosti na določeno ozemlje in zgodovinsko obdobje. To je nujen, ne pa tudi že zadosten razlog obstoja kulturne identitete nekega naroda. Ohranjanje slovenske, hrvatske in italijanske kulturne in nacionalne identitete je sicer pomenilo uveljavitev jezika, kulture, ustvarjalnih potencialov nacije in lastnega etničnega prostora, vendar pa tega prostora zaradi vse večjih migracij in multietničnega ter multikulturnega značaja ni bilo moč razumeti kot izključno in samo geografski prostor, ampak predvsem kot duhovni prostor različnih nacionalnih kultur (Šabec, 2005, 73).

Pri tem je potrebno naglasiti, da je v številnih publikacijah oziroma fotografskih albumih avtorjev istrskega porekla, ki pogosto spregovorijo v svojem istrsko-beneškem ali pa tržaškem dialektu, govora predvsem o njihovem spominu oziroma konkretnije o nekdanjem načinu življenja tamkajšnjega prebivalstva, npr. o možnostih za zaslužek in preživetje, storitvenih dejavnostih in poklicih, praznovanjih lokalnih praznikov posvetnega in verskega značaja, navadah in običajih, izletih v bližnjo okolico, jesenskih trgatvah in podobno, a tedanji čas oziroma svojo mladost večinoma orisujejo v skoraj idiličnih barvah, kot čas brez nasprotij, trpljenja, preganjanj in tegob, ki jih je zlasti po letu 1920 oziroma z nastopom fašizma, moralo prenašati in občutiti prebivalstvo neitalijanskega izvora, zlasti istrski Slovenci in Hrvati. Pri tem je npr. v delu Lidije Predonzani Izzo, objavljenem v Trstu leta 2008 (Predonzani Izzo, 2008), sicer na kratko omenjeno, da je bila Istra v preteklosti dobro stoletje pod avstrijsko vladavino (1815–1918), vendar ni »nikoli

izgubila niti delčka svojega beneškega značaja« in se je s tem razlikovala od ostalih pokrajin monarhije. Prebivalstvo je tako lahko še naprej živelo, delovalo in napredovalo ter ponosno kljubovalo morebitnim tegobam in nesrečam, saj ni bilo prisiljeno, razen v ekstremnih primerih, zapuščati domačega ognjišča oziroma rodne dežele, ki jo je že stoletja naseljevalo. Kot čas travmatičnih in usodnih sprememb označuje šele čas po kapitulaciji Italije, 8. septembra 1943, oziroma leta 1945, ko naglaša, da so po petih letih vojne, medtem, ko se je v ostale predele Italije začelo vračati normalno življenje,

Istro zasedle vojaške enote maršala Tita in mir, o katerem smo toliko sanjali, se je neizprosno oddaljeval. Nasilna nadvlada, strah in tesnoba, so neizprosno redčili število prebivalstva, ki je bilo prisiljeno plačati račun za izgubljeno vojno. Ko se je tuji nadvladi pridružilo še pomanjkanje svobode, smo se počutili kot ujetniki, ki se niso hoteli odreči vrednotam, v katere smo verjeli ob tveganju, da sedaj izgubimo še lastno identiteto. V tem kontekstu je v nas dozorela strahotna odločitev o eksodusu. To, do česar ni prišlo v stoletju habsburške monarhije, se je zgodilo v prvih letih Titove okupacije. (Predonzani Izzo, 2008, 188).

Pomenljive pa so ob tem, v zaključku njenega dela, besede Raffaele Caschi, njene vnukinje, ki pravi: »[...] končni cilj je bil Trst, kjer so lahko nekateri sorodniki začasno sprejeli moja stara starša. Razen nove meje, sta lahko naletela na Italijo, ki je bila globoko prizadeta ter se je spoprijemala s problemi obnove in brezposelnosti, kjer je bilo težko najti zaposlitev in primerno bivališče«. Na koncu dodaja še misel: »Tako se je neka tisočletna civilizacija oziroma kultura, ki se je izražala prek svoje tradicije in katere jezik je slonel na zvočnem beneškem dialektu, v kratkem času iztekla in spremenila v prah ter so od nje, kot nema priča, ostala le dela, ki so jih ustvarili njeni veliki duhovi« (Predonzani Izzo, 2008, 189).

Piranu v letih 1941–1954, je svoje delo posvetil tudi Mario Ravalico, kjer avtor opisuje svoja otroška oziroma mladostna leta, ki jih je tu preživel do eksodusa leta 1954, zlasti v kontekstu tedanjih družbenih razmer oziroma radikalnih sprememb, ki so vplivale tudi na nekdanjo urbano podobo mesta (Ravalico, 2011).

UMETNINE IN PREMIČNA KULTURNA DEDIŠČINA KOT SESTAVINA NACIONALNE IDENTITETE IN PRESTIŽA

V pričujočem delu je torej posebna pozornost namenjava Istri oziroma Piranu, ki predstavlja nekakšen »vzorčni primer« navedene problematike, se pravi nakopičenemu bogastvu umetnin, ki so krasile številne cerkve in samostane ter njihovemu postopnemu odnašanju že tekom 19. stoletja, v še večji meri pa pred drugo svetovno vojno ter zahtevam po njihovi restituciji v letih 1945 do 1954. Vprašanje, ki je pravzaprav še danes razpeto med interesi in razmeroma naklonjenim mnenjem stroke glede vračanja umetnin na obeh straneh nekdanje meje, ter zadržanim ali celo nasprotnim mnenjem italijanske diplomacije, politike, zlasti pa ezulskih organizacij, ki še vedno stoji na stališču, da je z izgubo »italijanskega značaja« oziroma z eksodusom italijanskega življa iz Istre po drugi svetovni vojni, zadrževanje istrskih umetnin in arhivov na italijanskih tleh povsem legitimno in razumljivo ter je s tem to vprašanje »dokončno rešeno«, ne glede na obveznosti Italije po mirovnem sporazumu iz leta 1947 in kasnejših mednarodnih konvencijah o restituciji umetnin po principu provenience. Ob tem je določena pozornost namenjena tudi kontinuirani prisotnosti italijanskega življa na istrskih tleh tako v obdobju do leta 1991, kot po osamosvojitvi Slovenije in Hrvaške, saj se s tem ohranja večjezični, multietnični in multikulturni značaj istrskega polotoka, in so s tem italijanski očitki o povsem »slovanskem značaju Istre«, povsem neverodostojni in tendenciozni.

Na problematiko oziroma potek evakuacije umetnin, ki je s strani italijanske stroke prisotna v številnih študijah in bogato ilustriranih katalogih z vrsto ekspertiz o zahtevnih restavratorskih posegih, je pomladi 2022 izčrpno opozorila zlasti razstava v vili Manin s katalogoma pod udarnim naslovom »Guerra all'arte! 1940–1945. I beni culturali del Friuli-Venezia Giulia tra protezione e distruzione« (Cassanelli & Scopas Sommer, 2022). Tako sama razstava kot kataloga nedvomno sprožata številna vprašanja oziroma razmišljanja, zahtevata pa tudi nekatera pojasnila in kritično oceno, predvsem pa razgrnitev navedene problematike v širšem zgodovinskem kontekstu. Pričujoča študija zato opozarja na to, da po eni strani današnji zahodni rob slovenskega nacionalnega ozemlja, ki je bil z rapalsko pogodbo leta 1920 nasilno odtrgan od matičnega nacionalnega telesa, v italijanskih očeh še dandanes ne predstavlja nekakšne zgodovinske kontinuitete različnih narodnosti in kultur, ki so bile prisotne na njegovem zahodnem robu, ga kulturno sooblikovale ter s tem gradile

nacionalno kulturno dediščino, ki seveda danes sodi v slovensko nacionalno kulturno dediščino, zato z italijanske strani še vedno ni čutiti želje in potrebe po skupni obravnavi navedene problematike. Po drugi strani pa ne moremo kulturno in umetniško prominentnih osebnosti in njihovih del za nazaj presojsati glede na njihovo »slovenstvo« oziroma uglasiti s frekvenco »slovenske etnične ekskluzivnosti«, saj je del tega multikulturnega in multietničnega prostora, ki je tudi predmet naše obravnave, prišel dokončno v okvir slovenskega nacionalnega prostora šele po letu 1954, s tem pa je tudi odveč vprašanje, kakšen pomen imajo odnesene umetnine in arhivi za slovensko kulturo in njeno kulturno zgodovino v današnjem času?

Slovenske vlade oziroma slovenska diplomacija bi si vsekakor morale še nadalje v okviru medsebojnih odnosov z Italijo, prizadevati za rešitev navedenega vprašanja glede na doseženo enakopravnost in polnopravni status Slovenije v okviru Evropske unije. K rešitvi tega vprašanja bi prav gotovo ob odprti meji in prostem pretoku blaga in storitev, lahko mnogo prispevalo tudi plodno sodelovanje mnogih kulturnih in znanstvenih ustanov z ene odnosno druge strani nekdanje meje ter skupen interes pri raziskovanju zgodovinske preteklosti in kulturne dediščine tega prostora.

Kot dokaj primerne se v tem kontekstu zdijo zaključne misli Dušana Mlacovića z naslovom *Federic C. Lane, Benečani in slovenska zgodovina* (Mlacović, 2020, 448–459), kjer po kratkem pregledu nekaterih vidikov beneške navzočnosti na današnjem slovenskem obalnem prostoru, naglaša,

da so italijanske oblasti leta 1944 zaradi vojne nevarnosti iz Kopra odpeljale poglaviten del nekdanjega koprskega komunalnega oziroma mestnega arhiva (1381–1944), ki je bil nato dolgo hranjen na neznani lokaciji, danes pa se nahaja v Državnem arhivu v Benetkah in je v celoti dostopen raziskovalcem. Upati je, da bo nekoč prišlo do njegove vrnitve, saj je mesto njegove hrambe vendarle lahko le Koper oziroma tamkajšnji Pokrajinski arhiv. Drugačna je bila usoda piranskega komunalnega arhiva, ki se je v Piranu ohranil po zaslugi prisebnih domoljubov, saj so ga dali leta 1944 zazidati pod stopnišče domače komunalne palače, najslabše pa jo je odnesel izolski mestni arhiv, ki je zgorel že leta 1903, zato o izolski zgodovini v času Beneške republike in pred tem, vemo bore malo.

Slika 17 in 18: Muzej Sartorio v Trstu (levo) in ena razstavnih dvoran z istrskimi umetninami (desno), ki so v njegovi pinakoteki javnosti na ogled od decembra leta 2013 dalje (Wikimedia Commons).



V nadaljevanju naglaša, da so v 17. in 18. stoletju, ko Beneška republika ni bila več velika sila, Benetke vplivale predvsem na kulturne razmere v deželah s slovenskim prebivalstvom kot svetovljansko kulturno središče. Od tam so v habsburške dežele, zlasti na Dunaj, romala številna likovna

dela in izdelki vrhunskih beneških mojstrov. Tudi plemstvu in meščanstvu v današnjih slovenskih pokrajinah niso bile tuje nove oblike kulturnega življenja z izrazitim beneškim prizvokom: opera, *commedia dell'arte* ter ne nazadnje kavarniško druženje (Mlacovič, 2020, 454–459).

POGLED V PRETEKLOST OB VPRAŠANJU ODNAŠANJA IN VRAČANJA UMETNIN

Vprašanjem odnašanja oziroma evakuacije kulturne dediščine in njihovega vračanja oziroma restitucije po principu provenience, je posvečenih veliko del in študij, med katerimi se je z vrsto objav na prelomu med 18. in 19. stoletjem močno angažiral že francoski arheolog in esejist Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755–1849). Zavzemal se je za to, da Francija vrne umetniška dela, ki so bila odpeljana iz Italije v času Napoleonove kampanje 1796/97 na podlagi mirovnega sporazuma v Tolentinu, 19. februarja 1797. Tudi kipar in slikar Antonio Canova (1757–1822), ki so ga v njegovem času označevali z vzdevkom »novi Fidia«, si je pod vplivom Winckelmanna in Mengsa,⁵ ravno tako s podporo avstrijskega kanclerja Klemensa von Metternicha ob Napoleonovem padcu (1814/15), prizadeval za vrnitev naropanih del iz Italije in mu je leta 1816 v znak zahvale in priznanj, papež Pij VII. podelil častni naziv »*marchese d'Ischia*« ter ga dal vpisati v »Zlato knjigo Campidoglia« in je s tem na določen način postal simbol italijanstva tudi zaradi zaslug, ki jih je imel pri tem, da je Francija deloma vrnila umetnine, ki jih je odpeljala iz Italije po mirovnem sporazumu iz Tolentina (Žitko & Mišković, 2017, 67). Tako Chrysostome Quatremère de Quincy kot Antonio Canova sta glede tega vprašanja izhajala iz principa svobode kot temeljne razsvetljenske kategorije, torej kot splošno-človeške vrline. Če so torej Francozi tedanjemu italijanskemu prebivalstvu na Apeninskem polotoku prinesli svobodo, kot taki ne bi smeli odtujevati umetniških del in

spomenikov enako svobodnim Italijanom. Pri tem so za boljše razumevanje problematike odtujevanja oziroma ropanja umetnin in predmetov kulturne dediščine, ki so prvokrat v evropskem prostoru prisotna ravno v času napoleonskih vojn v letih 1796/97 do 1814/15, pomenljive odredbe, ki jih je Napoleon Bonaparte, kot poveljujoči general na začetku italijanske kampanje leta 1796 prejel s strani Direktorija in v kateri le-ta izraža prepričanje, »da sta zanj slava in ugled umetniških del na eni ter armade na drugi strani, neločljivo povezani«.⁶ Italija se mora namreč za večji del svojega nacionalnega bogastva in svoje slave, zahvaliti ravno svoji umetnosti. Toda nastopil je trenutek, ko bo možno vse to bogastvo prenesti v Francijo, da bi z njim utrdili in olepšali »vladavino svobode«, so menili člani Direktorija. »Francoski nacionalni muzej mora torej v svoje zbirke vključiti vsa najbolj slavna dela, zato od vas pričakujemo, da ob ozemeljskih osvojitvah in zmagoviti kampanji na italijanskih tleh, razen sklenitve miru, ki ga bomo vsilili nasprotniku, zberete in prepeljete v Pariz najdragocenejša umetniška dela in v ta namen izdate tudi ustrezna navodila.«⁷

V nadaljnjih osvajalnih vojnah in mirovnih sporazumih se je izkazalo, da je bil pomen sporazuma v Tolentinu iz leta 1797 predvsem v tem, da je vzpostavil nekakšen model za odtujevanje oziroma ropanje umetnin v kasnejših Napoleonovih osvojitvah. Hkrati je treba priznati, da so bila določila mirovnega sporazuma iz Tolentina legalna oziroma zakonita, nerodno pa je bilo,

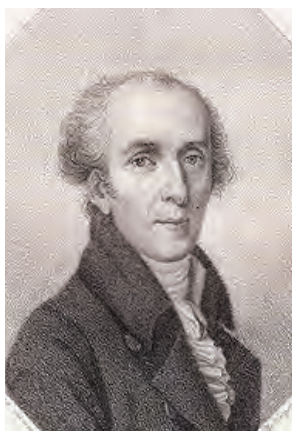
5 J. Joachim Winckelmann (1717–1768), nemški umetnostni zgodovinar in arheolog, utemeljitelj umet. zgod. razvoja antične umetnosti in klasične arheologije. Raziskoval je rimske spomenike, predvsem gradivo iz Herkulaneuma in Pompejev. Svoja spoznanja je črpal iz prepričanja, da umetnin ni mogoče oživiti drugače kot prek podrobnega spoznavanja dežel in dob, v katerih so nastale. Z njim se je v evropski umetnosti prenehalo mešanje antičnega in modernega okusa. Znal je razviti resnična, zdaj v umetnosti že priznana načela o idealu, poetiko vsake umetnosti pa obravnaval s tega vidika (Staël, 2003, 139).

6 Direktorij-*directoire*, francoska vlada oziroma najvišji vladni organ francoske republike v letih 1795–1799 v težavnem in prehodnem obdobju od konca revolucije oziroma padca jakobinske diktature (1794) do konzulata. Izvršna oblast je bila v rokah petih direktorjev, v njej pa so prevladovali zmerneži, ki so se morali spoprijemati s številnimi gospodarskimi, finančnimi in družbenimi problemi postrevolucionarne Francije. Leta 1796 je direktorij uvedel ukrepe za boj proti inflaciji in monetarni krizi, a politična in socialna nasprotja so privedla do zarot in uporov, ki jih je v Parizu leta 1795 z vojaško silo zatrl general Napoleon Bonaparte, kar mu je omogočilo hitro in uspešno vojaško kariero ter poveljstvo nad južno armado na italijanskih tleh, leta 1799 pa je z državnim udarom prevzel oblast in uvedel konzulat (Zgodovina, 2003, 76).

7 Podrobneje o tem v delu M. Albera, *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Alleanza Catolica, Cristianità, 1997. Med odpeljanimi deli iz tedanjih italijanskih kneževin in kraljestev, je bila zlasti znamenita bronasta četverovprega s cerkve sv. Marka v Benetkah, ki so jo odstranili aprila 1797, kasneje pa jo je dal Napoleon namestiti na slavaloku *Carrousel* v bližini nekdanje palače Tuileries, za njeno vrnitev po dunajskem kongresu 1814/15 pa je bil v veliki meri zaluzen Antonio Canova. Ob tej priložnosti so skušali sneti z Doma invalidov (*Dôme des Invalides*) tudi znamenitega krilatega leva, nekdanjega simbola *Serenissime*, a je delavcem pri tem padel na tla in se razletel na stotine koščkov.

Slika 19 in 20: Antoine Crystostome Quatremère de Quincy (1755–1849), eden prvih zagovornikov vračanja kulturne dediščine po principu provenience (levo) in kipar Antonio Canova (1757–1822), ki se je zavzemal za vrnitev naropanih umetnin iz Francije (desno) v času dunajskega kongresa 1814/15 (Wikimedia Commons).

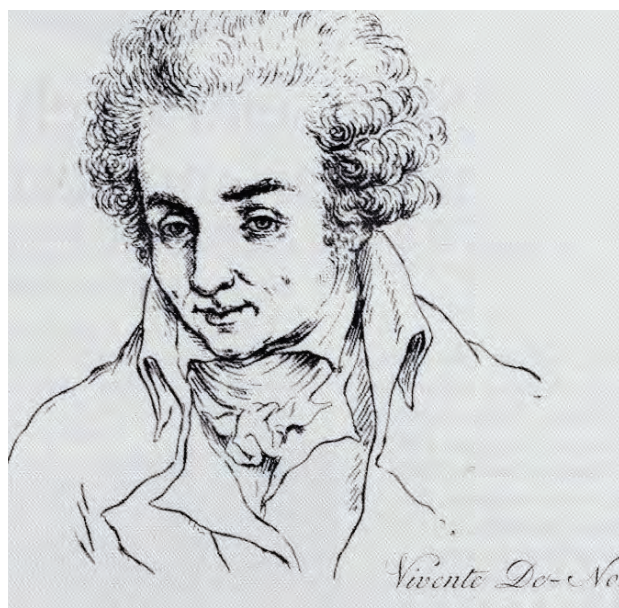
Slika 21: Dominique Vivant Denon (1747–1825), diplomat in prvi ravnatelj Louvra ter zbiralec umetnin po evropskih muzejih v času Napoleonovih kampanj (1796/97 – 1814/15) (Comune di Mira, 2009, 11).



da so z masovnim odvažanjem umetniških del, prizadeli nacionalna čustva lokalnih identitet v smislu »*genius loci*«, pa tudi v smislu kolektivnih identitet lokalnih populacij, ki pa nikakor niso bile podobne današnjim.

Že leta 1796 je Quatremère de Quincy napisal pamflet z naslovom *Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie* (Quatremère de Quincy, 1796), hkrati pa se je pod vplivom J. J. Winckelmana začel posvečati antični umetnosti in arheologiji ter vztrajal pri stališču, da »umetnina z odstranitvijo s svojega izvirnega mesta, izgubi bistveni del svoje pričevalnosti ter prevzema novo pričevalnost, ki pa je s tem odtujena od svojega prvotnega namena«. Verjel je, da je možno italijansko umetnost preučevati zgolj na italijanskih tleh, da bi jo lahko v celoti razumeli in dojeli v njeni izvirni podobi ter pri tem grajal Napoleonovo ropanje po Italiji (prim. Cecchini et al., 2016). Obenem je spomnil, kako je hotel general François-René-Jean de Pommereul (1745–1823), vojaški poveljnik Rima v času prve Napoleonove kampanje,⁸ v Francijo odpeljati celo znameniti Trajanov steber, od načrta pa so ga odvrnili zgolj preveliki stroški transporta in birokratski postopki, ki so bili v zvezi s tem povezani.⁹

Ni naključje, da so članice sv. Alianse na dunajskem kongresu 1814/15 zahtevale, da Francija nemudoma vrne vse naropane umetnine »brez kakršnih koli diplomatskih pogajanj«, poudarjajoč, da je sistematično odtujevanje umetniških del v nasprotju s principi »prava oziroma pravili modernega vojskovanja«, zato so se zedinili glede načela, da Francija ne more uveljavljati nobenega »prava osvojitve«, na podlagi katerega bi lahko opravičevala odnašanje in zadrževanje naropanih umetnin, zato jih mora v skladu s stališči kongresa, brezpogojno vrniti. To dejstvo je užalostilo in ogorčilo mnoge Francoze, med drugim tudi znamenitega pisatelja Stendhala,¹⁰ sicer Napoleonovega privrženca, ki je ob tej priliki zapisal, da »so iz Francije odpeljali kar 1.150 umetnin in hkrati naglasil, da so ta dela v Francijo prihajala povsem legalno in sicer na podlagi mirovnih pogodb, začeni s pogodbo pri Tolentinu«. Toda ravno mirovne pogodbe so bile



⁸ Napoleonova kampanjo je opisal v delu *Campagne du general Buonaparte en Italie pendant les années IV^e et V^e de la République Française* (Pommereul, 1797).

⁹ Trajanov steber, posvečen leta 113 po n. št. Steber ilustrira Trajanove vojne proti Dačanom, zamisel pa je možno pripisati arhitektu Trajanovega foruma, Apolodoru iz Damaska. Steber, ki ga je nekoč kronal cesarjev kip, z reliefnim trakom s približno 2.500 figurami prikazuje, kot omenjeno, Trajanove vojne proti Dačanom v letih 101–102 in 105–107 n. št. V podstavek stebra so leta 117 položili žaro s Trajanovim pepelom (Hafner, 1987, 223).

¹⁰ Henri Beyle »Stendhal« (1783–1842), francoski romanopisec romantičnega obdobja, ki se je kot Napoleonov privrženec udeleževal njegovih vojaških pohodov. Zlasti so ga navduševala italijanska mesta. Nekatera svoja dela, kot npr. *Parmska kartuzija* (1839), postavlja v njegovo ljubljeno Italijo, v nedokončani avtobiografiji *Življenje Henryja Brularda* (1835/36) pa naglaša, da ima »*le cœur italien*« in da mu je srce hitreje utripalo, ko je pri sedemnajstih letih prvikrat uzrl Padsko nižino, najbolj pa mu je bilo pri srcu mesto Milano (Bradbury, 1999, 92–93).

Slika 22: H. Bellangé – A. Dausatz, vojaška parada v Parizu pod slavalokom Carrousel, na katerega je dal Napoleon Bonaparte po italijanski kampanji 1796/97 namestiti znamenito četverovprego s cerkve sv. Marka v Benetkah. V ozadju Musée Napoléon, kasnejši Louvre (Gengembre, 2001, 182).



za Napoleona legalno sredstvo za prisvajanje in odnašanje umetnin, za katere so že predhodno posebne komisije, sestavljene iz strokovnjakov, ki so sledile francoski armadi, pod vodstvom barona Vivant Denona,¹¹ svoje delo opravljale domala skozi vseh sedem Napoleonovih kampanj širom po Evropi.

Vsa najpomembnejša dela so seveda uvrstili v *Musée Napoléon* (kasnejši Louvre), manj pomembna pa prepustili provincialnim muzejem v Reimsu, Arlesu, Toursu in nekaterim drugim. Na področju kulturne dediščine je Napoleon torej uveljavljal prakso, da je dragocene umetnine odvezemal kot vojni plen zlasti cerkvenim ustanovam, kraljevim rodbinam in njihovim dvorom, privatnim plemiškim zbirkam nekdanjega »*ancien régime*«, in jih – nemalokrat iz propagandnih razlogov – sprva umeščal v pariški Louvre,

Slika 23: Veduta Firenc z okolico (*L'Italia vista dai pittori francesi*, 1961, katalog razstave – naslovnica).



kasneje pa tudi v druge francoske muzeje. Kot omenjeno, so torej mirovne pogodbe postale legalna zakonska podlaga za odvezemanje in transport umetnin v Francijo, zato so po njegovem padcu leta 1815, države sv. Alianse že istega leta v Pariz poslale svoje strokovnjake oziroma komisarje, med katerimi je Papeško državo zastopal Antonio Canova.¹²

Kot je 15. oktobra 1815 objavil londonski *Courier*, je javnost v zavezniških deželah izrazila protest proti francoski aroganci, a sta po umiku zavezniških sil s Pariza predrznost in objestnost Parižanov znova narasla. Zahtevali so, da se o tem v tujih časopisih ne piše več, saj kot je dejal lord Liverpool angleškim

11 Baron Dominique-Vivant Denon (1747–1825), francoski umetnik, pisatelj, diplomat, zbiralec umetnin, raziskovalec egipčanske umetnosti, prvi direktor Napoleonovega muzeja, kasnejšega Louvra, ki ga je vodil do leta 1814. Je avtor številnih del s področja umetnosti. Ob smrti leta 1825 je zapustil nedokončano delo z naslovom »*Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes, recueillis par Vivant Denon*«, ki je izšlo leta 1829. Po njem je bilo leta 1980 poimenovano južno krilo Louvra (*aile Denon*) (Wikimedia Commons).

12 Antonio Canova (1757–1822), italijanski slikar in kipar, najvidnejši predstavnik neoklasicizma. Pomembno je zlasti njegovo bivanje in delovanje v Rimu, v katerem je kljub pogostim potovanjem v druge dežele, preživel večino življenja. Blizu so mu bile neoklasične teorije Winckelmanna in Mengsa, naročniki njegovih del pa so bile tedanje najodličnejše rodbine od Habsburžanov do Burbonov, od papežev do cesarja Napoleona. V njegovem času je postal uradni umetnik napoleonskega režima in vzpostavil stike s slavnim slikarjem Jacquesom-Louisom Davidom, a se je vseeno odločil za vrnitev v Italijo oziroma v Rim. Postal je generalni inšpektor lepih umetnosti za območje Rima in papeške države, vatikanskega muzeja in Akademije sv. Luke. Za svoja dela je prejemal številna priznanja, med drugim s Firenc, Verone, Benetk, Siene, Lucce in celo iz ruske carske prestolnice Peterburga, Ženeve, Münchna, Antwerpna, Vilne in Philadelphie. Leta 1808 je završil eno svojih najznamenitejših del: figuro Pauline Bonaparte, ki danes krasi Galerijo Borghese v Rimu. V tem obdobju je sklenil prijateljstvo tudi s ferrarskim grofom Leopoldom Cicognaro, ki mu je poveril skrb in vzgojo nad mladim Francescom Hayezom. Leta 1814 je po naročilu Josephine Beauharnais izdelal eno svojih najslavnejših del: Tri gracije (*Tre Grazie*), ki so navdušile med drugim tudi italijanskega pesnika Uga Foscola. Ob Napoleonovem padcu so ga poslali v Pariz z nalogo, da bi zbral večino del, ki jih je dal Napoleon odpeljati z Italije po miru v Tolentinu (1797), kar mu je uspelo zlasti ob pomoči avstrijskega kanclerja Klemensa von Metternicha. Po letu 1818 ga je v zadnjih letih življenja čedalje bolj načenjala bolezen, umrl pa je 13. oktobra 1822 v Benetkah. Veličasten pogreb so mu pripravili v Rimu v cerkvi *Santissimi Apostoli*, njegove posmrtne ostanke pa so shranili v njegovem templju v Possagnu.

Slika 24: Koper, fasada stolnice (Wikimedia Commons).



predstavnikom v Parizu, je »razumni del sveta na strani tistih, ki zahtevajo, da se umetnine povrnejo nekdanjim lastnikom«. Zaželeno bi bilo, da bi jih pripeljali iz Francije, saj s tem spominjajo na čase njihovega osvajanja in hranijo nečimrnost oziroma ničevost ter vojaškega duha njihovega naroda. Londonski časopis je še napisal, »da vojvoda Wellington prihaja na diplomatske sestanke z notesom v rokah, kjer izrecno zahteva, da je potrebno vse umetnine

vrniti njihovim nekdanjim lastnikom«. To je izzvalo velik interes in pozornost, kar je zlasti Belgijce, ki so imeli velike zahteve po restituciji umetnin vzpodbudilo, da so bili odločno proti temu, da bi njihova dela še naprej ostala v Franciji in svoje Rubense ter ostale mojstre odločno zahtevali nazaj. Tudi Prusi so s svojim vladarjem Friederichom Viljemom II. odločno nastopili s svojimi zahtevami ter ukazali Vivantu Denonu, da Prusiji povrne njene zaklade in umetniška dela, kar se je po nekaj tednih tudi dogodilo, s tem pa so pomagali tudi drugim nemškim državam k vrnitvi njihovih del. Na vrsti so bili končno še Holandci, a se je tokrat Vivant Denon obrnil na samega Talleyranda, ki se je tačas mudil na Dunaju in ga rotil, »da bi v primeru, da popustijo Belgijcem in Holandcem, pariški Louvre popolnoma osiromašili s prikazom flamskega slikarstva«. Carska Rusija ni bila proti, Avstrija in Prusija pa sta dobili povrnjene domala vse umetnine. Zgolj Velika Britanija ni zahtevala, da se ji karkoli povrne, saj je imela že tudi sama probleme z odvozom dragocenih fragmentov friza z atenskega Partenona, ki jih je prevzel lord Elgin, hkrati pa je tudi ruski car Aleksander I. za Ermitaž pridobil različna dela, ki so jih na hitro prodajali Napoleonovi bližnji sorodniki, od Giuseppine Beauharnais pa pridobil dragoceno vatikansko kamejo, znano kot kamejo Gonzaga.¹³

Musée Napoléon je bil torej v letih 1814/15 v veliki meri osiromašen, čeprav je v njem sprva ostalo še nekaj pomembnejših del. Paul Wescher je poudaril, da vse kar je ostalo od njega, ni ostalo brez pozitivnih učinkov.¹⁴ Njegov primer je namreč vzpodbudno vplival na nastanek številnih evropskih muzejev, saj je ravno ta muzej v funkciji francoskega nacionalnega muzeja dokazal, da umetniška dela, četudi so jih zbirali vladarji, v bistvu pripadajo njihovim narodom, to pa je pripomoglo k formiranju velikih nacionalnih muzejev tekom 19. stoletja. P. Wescher je tudi naglasil, da je imelo vračanje odnešenih del tudi pomemben in nepričakovan učinek, saj je pripomoglo k širjenju in poglobljanju zavesti o pomenu nacionalne kulturne dediščine, ki jo v 18. stoletju še ni bilo zaslediti.

13 Delo predstavlja odličen primer gliptične umetnosti helenističnega obdobja, ki ga lahko morda umestimo v III. stol. pred n. št. in se danes nahaja v Ermitažu v Peterburgu. Na njej sta v profilu upodobljena faraon Ptolomej II. in njegova žena Arsionna (L'Ermitage, 2008, 133).

14 P. Wescher (1896–1974), nemški umetnostni zgodovinar. Po študiju v Münchnu in Feiburgu ter opravljeni diplomji leta 1923, je do leta 1934 delal v različnih nemških muzejih, ko se je pred nacizmom umaknil najprej v Pariz, ob izbruhu II. svetovne vojne pa v Švico. Po vojni je emigriral v ZDA ter se zaposlil v Detroitu. Med letoma 1953 in 1959 je postal prvi kurator zbirke v Getty Museum, po letu 1959 pa je sodeloval z različnimi ameriškimi muzeji kot svobodni raziskovalec. Njegova poglobljena dela so: »Jean Fouquet und seine Zeit« (Basel, Holbein, 1945), »Die Romantik in der Schweizer Malerei« (Frauenfeld, Huber, 1947), med deli, ki orisujejo Napoleonovo množično ropanje italijanskih umetnin, pa predstavlja delo »Kunstraub unter Napoleon« (Berlin, Mann, 1976); ital. prevod: »I furti d'arte: Napoleone e la nascita del Louvre« (Torino, Einaudi, 1988) (Wikimedia Commons).

Slika 25: V. Carpaccio, *Madona na prestolu z otrokom*, 1516 (Wikimedia Commons).

Kar zadeva italijanska mesta oziroma mestne državice, so nekoliko zamujala in pristopala k problemu restitucije na dokaj neorganiziran način. Le kar se tiče umetnin je bilo znano, da je bilo od 506 katalogiziranih del, ki so bila odpeljana v Francijo, vrnjenih kakih 249. Dela pa, ki so bila odpeljana, zlasti z območja Papeške države, pa tudi z vojvodine Modene in Toskane, so večinoma ostala v Franciji. Morda ni naključje, da je ena prvih velikih francoskih intelektualk z začetka 19. stoletja, ki je v napoleonskem času popotovala po italijanskih mestih, Mme Anne Louise Germaine de Staël, svoje izkušnje s potovanja in bivanja v Italiji, prelila v roman *Corinne ou l'Italie*.¹⁵ Dandanes je roman razmeroma malo bran, vendar ima veliko dokumentarno vrednost, saj nazorno in plastično opisuje težave pri preoblikovanju tedanje italijanske družbene in kulturne stvarnosti, ki jo je po eni strani še obvladovala katoliška Cerkev, po drugi strani pa se jo je že dotaknila moderna doba. Nekoliko skeptično je zato pripomnila: »*Les Italiens sont bien plus remarquables par ce*



qu'ils ont été, et par ce qu'ils pourraient être, que par ce qu'ils sont maintenant«. ¹⁶

Italiji se je nekoliko kasneje posvečal tudi Stendhal (Marie-Henri Beyle), ki je zlasti v Milanu in Rimu preživel vrsto let. Njegova dela ponujajo podobo vsega tistega, kar se je v italijanski družbi dogajalo v napoleonskem obdobju pa tudi v naslednjih desetletjih. Tudi Stendhal je bil, podobno kot Mme de Staël, zelo pozoren na italijanska konfliktna razmerja med laično družbo in klerikalizmom, ki jih je opisal v svojem delu »*Promenades dans Rome*«, oba francoska pisatelja pa sta bila v svojih delih pozorna tudi na vrsto tujcev, ki so takrat za krajši ali daljši čas bivali v najpomembnejših italijanskih mestih, npr. v Rimu, Milanu, Firencah, Neaplju in Benetkah. Nenazadnje je vredno omeniti tudi krajše Stendhalovo bivanje v Trstu leta 1830, kjer je opravljal funkcijo francoskega konzula in njegov obisk Kopra, in si je, kot velik ljubitelj in poznavalec italijanske renesančne umetnosti, v stolnici ogledal nekaj znamenitih Carpaccievih del.¹⁷

15 Roman »*Corinne ou l'Italie*« francoske pisateljice Germaine de Staël, je izšel leta 1807 in govori o ljubezni med italijansko pesnico Corinne in angleškim lordom Oswaldom Nelvilom. V romanu je veliko podatkov in avtoričinih razmišljanj o tedanji Italiji, njeni zgodovinski preteklosti, kulturi in ljudskih običajih. Kljub opaznemu vplivu razsvetljenskih idej, lahko roman uvrstimo v tedanji čas, ki je bil pod vplivom francoske romantike (Wikimedia Commons)

16 Slov. prevod: »Italijani so prav gotovo bolj znameniti po tistem, kar so nekdanj bili in kar bi lahko postali, kot po tistem, kar predstavljajo sedaj«.

17 V opisu notranjščine koprsk stolnice oziroma slikarskega dekorja, A. Leiss-Alisi (Alisi, 1932), podaja tudi pregled slikarskih del, med katerimi izpostavlja zlasti Carpaccieva dela, ki jih je ob svojem obisku ob koncu leta 1830 lahko občudoval tudi Stendhal. Le-ta žal ni mogel več videti polovico poslikane orgelske omare, ki jo je dal baron F.M. di Carnea Steffaneo prenesti leta 1803 na Dunaj in se je na dolgem in napornem transportu povsem poškodovala. Med dekoracijo orgelske omare iz leta 1516 so sodila še štiri dela V. Carpaccia (preroka Jeremija in Zaharija ter Bičanje in Padeč pod križem), odpeljana iz stolnice junija 1940 (Mikuž, 1980, 15) in so bila torej v času Stendhalovega obiska še prisotna, ob sicer najbolj znamenitem Carpaccievem delu »*Marija na prestolu s svetniki*«, 1516. O tem delu glej zlasti »*Carpaccio. Sacra conversatio*« (Menato, 2019).

Slika 26 in 27: Anne Louise Germaine de Staël, ena prvih francoskih intelektualk z začetka 19. stoletja in popotnic po italijanskih pokrajinah (levo) in Stendhal (Marie-Henri Beyle), francoski pisatelj, likovni kritik (*Journal de Paris*), ljubitelj in poznavalec italijanske renesančne umetnosti (desno) (Wikimedia Commons).



Ni torej naključje, da se je ravno v napoleonskem obdobju na široko odprlo vprašanje odnašanja oziroma vračanja umetnin, s katerim so se evropske države v nadaljnjih vojnah, zlasti pa po prvi in drugi svetovni vojni, nenehno soočale, tekom 19. in 20. stoletja pa se je to vprašanje v skladu s kolonialno politiko tedanjih evropskih velesil, razširilo še na ostale kontinente in dobilo svetovne razsežnosti (Vodopivec, 2021).

V pričujoči študiji seveda ob vprašanju odnašanja oziroma vračanja umetnin in predmetov kulturne dediščine, ostajamo v ožjem teritorialnem okviru Istre oziroma Pirana in Kopra ter po kronološko-tematskem principu sledimo prvim začetkom zakonodaje s področja varstva kulturne dediščine v obdobju cesarske Avstrije, kasneje pa Kraljevine Italije in celotnemu dogajanju na omenjenem teritoriju v časovnem razponu od druge polovice 19. stoletja pa do konca druge svetovne vojne.

ISTRA V NAVZKRIŽJU INTERESOV IN SPOMENIŠKO-VARSTVENIH SISTEMOV CESARSKE AVSTRIJE IN KRALJEVINE ITALIJE

Iz širšega prostora habsburškega cesarstva oziroma Avstrijskega primorja, se je po dobrem stoletju, ko je Koper s padcem Beneške republike (1797) prenehal igrati vlogo osrednjega središča nekdanje beneške province, pozornost znova usmerila vanj najprej v letih 1899–1902 s prenosom istrskega deželnega zbora, ki je sprva zasedal v opuščeni cerkvi sv. Klare, med letoma 1904–1910 pa v mestnem gledališču *Ristori*. Tudi v upravnem pogledu je Koper igral pomembno vlogo med ostalimi istrskimi okrajnimi središči kot sedež okrajnega glavarstva, različnih uradov in služb. Ugodna prometna povezanost s Trstom, od koder je po letu 1902 po ozkotirni železnici vlak vozil do Poreča, mu je zagotavljala povezanost s severno jadranskimi pristanišči in relativno ugoden dostop ter povezavo mesta tudi z bližnjo in širšo okolico (Roselli, 2002).

Družabno življenje meščanstva se je odvijalo v mnogih kulturnih, prosvetnih in cerkvenih društvih, imenitnejši meščani pa so se shajali v kavarnah in klubih, kot izobraževalna ustanova pa je v mestu delovala c. k. Višja gimnazija. V mestu je delovala tudi Mestna knjižnica (*Biblioteca Civica*), ki se je leta 1893 skupaj s starim občinskim arhivom (*Antico Archivio Municipale*) preselila v tedaj že opuščeno palačo Belgramoni-Tacco. Čeprav Koper v primerjavi s Piranom, zlasti pa Portorožem, ni imel danosti niti želja za razvoj turizma, se je ob koncu 19. stoletja že lahko ponašal z nekaj hoteli, dvema kopališčema in številnimi gostišči. Njegov ugled je dokončno zasenčil ostala mesta istrskega polotoka, ko so v njem leta 1910 postavili »Prvo istrsko pokrajinsko razstavo« (*Prima esposizione provinciale istriana*) (Mader & Žitko, 2010, 15–40).

Priprave nanjo in kasnejši potek so nekoliko zasenčile razprtije s krogom slovenskih in hrvaških poslancev v Istrskem deželnem zboru, ki so odrekli finančno podporo kot tudi samo sodelovanje na razstavi, saj naj bi izražala težnjo po manifestaciji italijanstva. Po drugi strani je polemiko med slovenskimi in hrvaškimi glasili podžigalo stališče krškega škofa, dr. Antona Mahniča, glede možnosti vključevanja istrskih cerkva. Škof Mahnič je namreč kljub namigom, da istrski Slovani na razstavi naj ne bi sodelovali, župniščem po Istri, ki so uporabljala latinski obred, dovolil izposojati umetniških del in cerkvene opreme za razstavo, ostalim pa prepustil, da se odločijo po lastni presoji. Precejšnjo zadržanost do razstave je bilo čutiti tudi pri nadvojvodi in prestolona-

sledniku Francu Ferdinandu, pa ne le zaradi tega, ker bi odklanjal njen »italijanski značaj«, temveč predvsem zato, ker se je bal, da bodo s tem organizatorji v preveliki meri opozorili na razstavljene predmete, predvsem umetnostne zaklade istrskih cerkva, in da bodo deželo preplavili prekupčevalci s starinami, ki bi dragocenosti lahko preprodajali v tujino in celo v Ameriko. Tako se je 7. aprila 1910 v spremstvu konservatorja A. Gnirsa napotil v Koper, da bi se osebno prepričal, kako potekajo priprave na razstavo, svojo pozornost pa usmeril zlasti na oddelek za umetnost in starožitnosti. Za izvirno in okusno celotno postavitve v cerkvici sv. Jakoba in samostanskem kompleksu s cerkvijo sv. Frančiška in sv. Klare, je organizatorjem ob odhodu vendarle izrekel priznanje in pohvalo (Mader & Žitko, 2010, 25).

Medtem, ko je bila cerkva sv. Jakoba namenjena »modernej umetnosti« in so v njenem okviru svoja dela razstavili številni umetniki, kot npr. Guido Grimani, Ugo Flumiani, Guido in Pietro Marussig, Giovanni Mayer in Alfred Tominz, med katerimi sta bili tudi slikarki Stephanie Glax de Stadler iz Rogaske Slatine in Lea von Littrow iz Opatije, je bilo v prvem nadstropju Samostana sv. Klare več prostorov namenjenih razstavi stare umetnosti, znanosti in književnosti. V eni od dvoran so bila na ogled dela Bartolomea Gianellija, Cesara dell'Acqua, Michelangela Grigolettija, Francesca Hayeza in Antonia Canove. Za obiskovalce so bili posebno privlačni prostori z istrsko sakralno umetnostjo z deli Carpaccia, Vivarinija, Sassoferrata in mnogih drugih, srednjeveški križi in številni cerkveni zakladi vseh vrst, skupaj z okoli 250 izvirnimi sakralnimi umetninami, mnogimi tudi iz piranske cerkve sv. Frančiška ter ostalih cerkva, navedenih v pričajučem prispevku.

Nenazadnje je treba omeniti, da so bili v okviru znanosti, literature in umetnosti oziroma v prostoru glasbene dvorane, razstavljeni spominski predmeti Giuseppeja Tartinija z zbirko dragocenih starih violin in z zbirko glasbenih del skladatelja Antonia Smareglia (Mader & Žitko, 2010, 32–33).

Razstava je kljub polemikam in sporom zaradi finančnega primanjkljaja, ki so se zavlekli v leto 1911, vendarle v širši javnosti vzbudila veliko zanimanja in priznanj. Za temeljitejšo in nepristransko oceno je bilo takrat še prezgodaj, je pa imela razstava neposredne učinke, saj je vzpodbudila veliko zanimanje za istrsko kulturno dediščino in umetnostne zaklade ter pospešila ustanovitev koprškega muzeja.

Slika 28 in 29: Razstava stare cerkvene umetnosti v nekdanjem Samostanu sv. Klare v času Prve istrske pokrajinske razstave v Kopru, 1910 (levo); Tartinijevi spominski predmeti (desno) (Mader & Žitko, 2010, 79, 101).



Že 2. oktobra 1910 je bil namreč pod predsedstvom prof. Francesca Majerja konstituiran Odbor za ustanovitev umetnostno-zgodovinskega muzeja v Kopru. Centralna komisija za preučevanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov na Dunaju, oziroma na kratko Centralna komisija za umetnostne in zgodovinske spomenike (*Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst – und Historischen Denkmale*), ki sicer ni imela nikakršnih uradnih kompetenc, niti možnosti za zakonito ukrepanje, se je pa odzvala njegovi pobudi in sestavila dopis, v katerem je izrazila svoje posebno zadovoljstvo, da se v Kopru ustanavlja muzej, ki bo »glede na istrsko umetnostno in spomeniško bogastvo vseh vrst, ki se je pokazala na istrski deželni razstavi«, lahko imel v bodoče velik pomen za tukajšnjo kulturno dediščino. Sicer nadvojvoda Franc Ferdinand s stališči Centralne komisije ni bil preveč zadovoljen in je celo podvomil o smiselnosti in potrebi po ustanovitvi koprškega muzeja, a je kljub zapletom, A. Gnirs 19. januarja 1911 že lahko poročal o njegovi ustanovitvi. V zvezi z nekaterimi odklonilnimi stališči do ustanovitve muzeja, se je v reviji *Pagine Istriane* oglasil tudi eden glavnih pobudnikov za njegov nastanek, prof. Antonio Alisi (Leiss), in odločno zagovarjal potrebo po formiranju koprškega muzeja kljub načrtovanju Centralnega zgodovinskega in umetnostno-zgodovinskega muzeja za Istro s sedežem v Pulju. Ob muzejih v Trstu, Poreču in Pulju, bi bil torej koprski muzej že četrti, ki ga je vlada utemeljevala predvsem z ugodnimi odmevi na Prvo istrsko pokrajinsko razstavo v Kopru pa tudi s spoznanji, da je za umetnostno dediščino v Istri slabo poskrbljeno, da je njena kulturna dediščina zanemarjena, odkupov premalo, ravno tako pa naj bi bilo nezadostno tudi evidentiranje in zbiranje

umetnostno-zgodovinskih predmetov, tako pri deželnih oblasteh kot pri predstavnikih Centralne komisije (Leiss, 1911, 43).

V zvezi s tem je pomenljiv prispevek z naslovom »*Allarmi infondati riguardo al patrimonio artistico dell'Istria*«, objavljen v kroniki lista *Neue Freie Presse*.¹⁸ Anonimni avtor je v alarmantnem in čustveno prizadetem tonu pristojno Centralno komisijo za umetnostne in kulturne spomenike na Dunaju opozoril, da so nekatere dragocene umetnine Vittoreja in Benedetta Carpaccia v Kopru v skrajno slabem stanju in bodo propadle ter se je s tem namenom obrnil na direkcijo omenjenega lista, da z objavo njegovega pisma pristojno komisijo opozori na nujnost restavratorskih posegov, obenem pa tudi na nevarnost, da bi se ta dela znašla v rokah prekupčevalcev umetnin oziroma celo na ameriškem tržišču. S svoje strani je list *Neue Freie Presse* še dodal, da glede stanja Carpaccievih umetnin že nekaj časa med strokovnjaki krožijo vznemirljive vesti in da bo morda objavljeno pismo le vzpodbudilo Centralno komisijo na Dunaju k ukrepanju. Ob tem list še dodaja, da ne-le zato, ker so pred časom odpeljali na Dunaj na neko razstavo dragoceno slonokoščeno skrinjico s Pirana in srebrni kelih iz Pulja, ki sta potem ostala v cesarskih muzejih, temveč tudi zato, ker te informacije ne ustrezajo dramatičnim tonom, ki vejejo iz omenjenega pisma, niti glede dramatičnega stanja o katerem poroča dunajski časopis.

Na srečo, po mnenju lista *Il Piccolo*, ni potrebe po »nadzoru z vrha«, da bi očuvali istrsko umetniško dediščino: pokrajinska vlada (*Giunta provinciale*) je namreč pripravila katalogizacijo



¹⁸ Pismo anonimnega avtorja je objavil list *Il Piccolo*, 23. maja 1911.

Slika 30: Slonokoščena skrinjica s piranske župne cerkve sv. Jurija (10./11. stol.), danes v Arheološkem muzeju v Pulju (Wikimedia Commons).

istrskih umetniških del in Prva pokrajinska razstava v Kopru, sta nakazali oziroma pokazali Istranom potrebo po zaščiti in konservaciji vseh tistih del, ki krasijo tako posvetne kot verske ustanove. Tako ne bo bojazni, da bi ta dela končala na ameriškem tržišču, saj tako občinske posvetne oblasti kot župnišča, kakor tudi samo prebivalstvo, poznajo svoje dolžnosti.

Tudi glede trenutnega stanja Carpaccievih del, lahko zatrdimo, navaja list, da je vsak alarm odveč, saj dela Benedetta in Vittoreja Carpaccia trenutno ne zahtevajo nikakršnih restavratorskih posegov, pač pa je Vittorejevo delo »Vhod podestata Contarinija v koprsko stolnico«, ki se nahaja v prostorih občine, pred leti poškodoval neki nesposoben in nepazljiv restavrator, medtem ko na delu »Pokol nedolžnih otrok« in »Predstavitev v templju«, ki se nahajata v stolnici, ni potreben nikakršnih posegov. Pač pa velika oltarna pala v stolnici kaže nekatere razpoke in poškodbe na podlogi, ki jih je bilo zaznati na Pokrajinski razstavi tekom lanskega leta. A sijajna oltarna pala nima nobene hujše poškodbe in po končani razstavi, so steno, na katero so jo znova obesili, prekrili s kovinsko folijo, da bi s tem preprečili pronicanje vlage.

Ne izključujemo pa, da bi bili morda določeni restavratorski posegi, nadaljuje list, potrebni na kakih drugih umetninah po Istri in v samem Trstu, a hkrati želimo, da bi se ti posegi opravili z vso previdnostjo in strokovnostjo, ki bi bila seveda na mnogo višjem nivoju, kakršnega se poslužuje Centralna komisija na Dunaju pri konservaciji spomenikov.

Tako se je zgodilo, da je zaradi te komisije neko pomembno in kvalitetno delo, in sicer poliptih Antonia da Murano, ki je krasilo poreško stolnico ter so ga leta 1905 prenesli na Dunaj, četudi ni bilo potrebno kakih večjih restavratorskih posegov, se sedaj po šestih letih, še vedno nahaja na Dunaju z izgovorom, da morajo restavrirati še okvir. Bilo bi prav, da bi končno reagirala pokrajinska vlada in poreško-puljski škof monsignor Flapp, da se omenjeno delo vrne. Ravno tako bi bilo prav, da

bi mestne oblasti v Izoli in na Cresu vztrajale na tem, da se vrneta deli iz njunih cerkva, in sicer delo slikarja Girolama da S. Croceja in Alvisa Vivarinija, ki so ju na Dunaj ravno tako prenesli zaradi restavriranja, a se še vedno nahajajo tam. Ne le nerazumljive in neupravičene zamude pri vračanju teh umetnin, ki jih lahko pripišemo omenjeni Centralni komisiji na Dunaju, pač pa tudi poškodbe, storjene pri večini restavratorskih posegov, npr. na oltarni pali Girolama da S. Croceja in na delih Bartolomea Vivarinija oziroma Tiziana. Kdorkoli, tudi laik, ki se je sprehodil po cerkvi v starih Miljah, bo opazil s kakšno vedrostjo in zanosom ter poduhovljenostjo, je znal restavrator poživiti dragocene freske s 14. in 15. stoletja oziroma si je dovolil, da jih je »poživil« in dopolnil. Sicer pa je Centralna komisija s svojimi restavratorji opravila le redke posege na istrskih



tleh, a zlasti ena ne zasluži nobenega opravičila. Gre za slonokoščeno skrinjico iz 4. stoletja, ki se nahaja sedaj v Mestnem muzeju v Pulju. Tudi v tem primeru so slonovo kost prepojili z neko snovjo, ki je povsem spremenila prvotno barvo in se sedaj zdi, da gre za srebro oziroma mavec. Do česa podobnega ni prišlo doslej še nikjer.

Slika 31: Nekdanja palača Belgramoni-Tacco v Kopru, med svetovnima vojnama sedež tedanjega Mestnega muzeja za zgodovino in umetnost (Semi, 2020, 200).



Zaradi navedenih dejstev, ki so sama po sebi dokaj zgovorna, verjamemo, da bodo cerkvene oblasti, zlasti pa občine, ki so lastnice cerkva, uporabile vso svojo moč in vpliv ter preprečile Centralni komisiji oziroma krogom okoli lista *Neue Freie Presse*, da bi še naprej povzročali škodo. K restavriranju umetniških del lahko namreč razen deželnih oblasti pristopi tudi »*Società istriana d'archeologia e di storia patria*«, ki se bo obrnila na preizkušene strokovnjake, saj restavratorji Centralne komisije doslej niso pokazali potrebnega znanja s tega področja, niti skrbi za ohranjanje naše kulturne dediščine.

Članek *Il Piccola* nedvomno kaže na zelo kritično, mestoma tudi pristransko sodbo s povsem političnim ozadjem, ki je bilo sicer značilno za leta pred prvo svetovno vojno, ko so bili antiavstrijski nagibi istrskih liberalno-nacionalnih krogov že povsem očitni, kažejo pa se tudi ob vprašanju formiranja Mestnega muzeja v Kopru.

Antonio Alisi je namreč v obstoju in dejavnosti štirih istrskih muzejev videl veliko prednost in obenem zagotovilo za ohranjanje kulturne dediščine in njeno raziskovanje. Nadzor nad dediščino bi bil po njegovem po tej poti bolj učinkovit, čeprav se je

tedanja kritika izrekla proti formiranju novih muzejev in jih obtoževala, da bolj »skrbijo za izumiranje kot ohranjanje umetnostnih spomenikov«. Mnenje takratne kritike bi lahko po njegovem veljalo le v tistih primerih, ko so se muzeji osnovali v »namišljenih« deželnih središčih in so vanje z moralno in materialno pomočjo države umeščali umetnostne zaklade in kulturne spomenike, ki so jih odvzeli drugim, tudi oddaljenim deželam. V takem primeru, po Alisijevem mnenju, muzej dejansko postane pravo pokopališče, saj tudi predmeti, ki jih vzame iz njihovega naravnega okolja, izgubijo na svoji vrednosti in pomenu, okolje samo pa se čuti osiromašeno in zapostavljeno. V Alisijevem stališču lahko torej razberemo nasprotovanje vladnemu načrtu, da bi v Pulju osnovali Centralni zgodovinski in umetnostno-zgodovinski muzej za Istro, saj bi bil s tem ogrožen nastanek muzeja v Kopru. Od tod tudi njegova pobuda, da bi se ravnatelj tržaškega, koprškega, poreškega in puljskega muzeja čimprej sporazumeli ter razmejili teritorialna območja in pristojnosti svojih muzejev, saj bi s tem lažje obvladovali svoja območja in v korist celotne dežele ter same stroke preprečevali vsako tuje poseganje na muzejsko področje (Leiss, 1911, 43).

Poleg muzejskih ustanov je v letih pred prvo svetovno vojno, zaživel tudi Muzejsko društvo za Primorje v Trstu (11. aprila 1912) z namenom, da bi pospeševalo domoznanstvo na območju Avstrijskega primorja, se pravi Trsta z okolico, Istre in Goriške, zlasti v zgodovinskem, narodopisnem in naravo-znanstvenem pogledu. Kot slovensko muzejsko društvo si je obenem prizadevalo, da bi položilo temelje centralni slovenski knjižnici v Trstu (Kramar, 1991, 391). Novejše raziskave Lidije Tavčar v njenem delu »Poskus rekonstrukcije neuresničenega Narodnega muzeja v Gorici (1910–1914)«, kažejo tudi na snovanje muzejske ustanove na Goriškem v letih pred prvo svetovno vojno.

Centralna komisija na Dunaju je kljub nadvojvodovemu nasprotovanju še nadalje vztrajala na stališču, da je ustanovitev muzeja v Kopru smotrna, zato je Franca Ferdinanda zaprosila za »najvišji ukaz« glede naklonjenega dopisa, ki ga je sestavila pred časom, vendar nadvojvoda tudi tokrat ni takoj potrdil svojega soglasja in ga je šele osebni pogovor z A. Gnirsom na Brionih dokončno prepričal o potrebnosti in koristnosti muzejske ustanove v Kopru. Da se je le-ta že v kratkem razvijala popolnoma v skladu s pričakovanji Franca Ferdinanda, je razvidno iz seznama muzejev v Avstrijskem primorju, ki ga je A. Gnirs sestavil na željo Centralne komisije. V njem je zapisano, da se »novoustanovljena muzeja v Gorici in Kopru potrdita kot zbirateljski ustanovi, ki sta se uspešno lotili naloge, da se upreta prekupčevalcem s starinami in preprečita odnašanje umetnin v zasebni lasti«. O koprskem muzeju je Gnirs posebej poudaril, da »so se v dosedanjem delu te s skromnimi sredstvi delujoče ustanove [...] že pokazali lepi uspehi in da je »sposobna za nadaljnji razvoj« (Mader, 2000, 69).

A prvotni sedež novoustanovljenega muzeja je bil le v dveh sobah opuščene Samostana sv. Klare, kjer je bila leto poprej razstava stare umetnosti. Devet članski kuratorij, ki ga je sprva vodil prof. Giovanni Musner, za ravnatelja je bil imenovan prof. Francesco Majer, tajniške posle pa sta prevzela prof. Ranieri Cossar in Antonio Alisi, se je z velikim zagonom lotil svojega dela in na občino Koper naslovil prošnjo, da bi v muzejsko zbirko uvrstili vse napisne plošče, kipe in druge starine, ki so bile v občinski lasti, v letih do

prve svetovne vojne pa je kuratorij za muzejsko zbirko pridobil še vrsto predmetov, ki so skupaj s fondom prve deželne razstave sestavljali jedro muzejskih zbirk (Žitko, 2002, 28).

Pomembno prelomnico v odnosu do kulturne dediščine nekdanjega avstrijskega Primorja oziroma pri skrbi zanj, kot smo videli iz dosedanjih primerov, pa je tako za avstrijsko kot italijansko stran, predstavljala prva svetovna vojna, ki pa je v določenem smislu postala le iztočnica in dragocena izkušnja za zaščito, v še večji meri pa še obsežnejšo evakuacijo umetnin nekoliko pred pa tudi med drugo svetovno vojno. Trideseta leta prejšnjega stoletja seveda še niso mogla z gotovostjo napovedovati izbruha druge svetovne vojne, vendar so nekatere zunanjepolitične poteze fašistične Italije oziroma samega Mussolinija, kot bomo videli kasneje, vodile v smer zaostrovanja konfliktov v širšem prostoru Sredozemlja oziroma severnega Jadrana. Istrsko in reško območje, ki je bilo Italiji uradno priključeno z rapalsko pogodbo leta 1920 oziroma reško 1924, je bilo po mnenju nekaterih italijanskih strokovnjakov s spomeniško-varstvenega področja, zlasti Ferdinanda Forlatija, dokaj krhko oziroma ranljivo in »izpostavljeno močnim pritiskom jugoslovanske države«, toda tudi v času pred prvo svetovno vojno, ko je bilo to območje še pod avstrijsko vladavino, smo pričali hudim nacionalnim antagonizmom med italijansko odnosno slovensko-hrvaško nacionalno komponento. Tudi med samo Italijo in Avstro-Ogrsko, je bilo kljub formalni vključenosti Italije v trojno zvezo (*Triplice alleanza*) po letu 1882, čutiti nenehno napetost, z izbruhom prve svetovne vojne leta 1914 pa je Italija leto dni kolebala med nevtralnostjo in intervencionizmom ter se po sklenitvi tajnega Londonskega sporazuma (26. aprila 1915), v skladu s svojo politiko »*sacro egoismo*« končno odločila za vstop v vojno na strani antantnih sil (prim. Žitko, 2015a).¹⁹ Odprtje soške fronte leta 1915, zlasti pa avstrijsko-nemški preboj pri Kobaridu, jeseni leta 1917 ter umik italijanske armade na Piavo, sta seveda pogubno vplivala na samo podobo pokrajine, predvsem mest, kakor tudi kulturno dediščino tega območja, saj neusmiljeno artilerijsko obstreljevanje in zračno bombardiranje ene in druge vojskujoče se strani, ni prizanašalo cerkvam, samostanom in drugim spomenikom (prim. Visentin, 2020, 77–94).

¹⁹ Povsem pragmatično odločitev tedanje italijanske vlade, da stopi v vojno proti nekdanji zaveznici Avstro-Ogrski, mnogi italijanski avtorji zavestno spregledajo in Italijo že v času prve svetovne vojne prikazujejo kot »žrtev« avstrijske zunanje politike, njenega sovraštva in zavisti do njenega ugleda in slave v minulih stoletjih; glej zlasti delo Pappucia & Cecotti (2011). Širša obravnava tega obdobja tudi v delu Šepić (1970). Omenjeni problematiki je v celoti posvečena tudi revija *Acta Histriae* (25, 2017, 4), z vrsto člankov in razprav domačih in tujih avtorjev (G. Bajc, G. Franzinetti, M. Bizjak, D. Grafenauer, G. Antoličič, L. Monzali, Š. Čok, V. Pavlovič in nekateri drugi).

Organizacija in delovanje Centralne komisije za raziskovanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov pred prvo svetovno vojno

Pogled v desetletja pred izbruhom prve svetovne vojne kaže, da so na avstrijski strani v okviru Centralne komisije za raziskovanje in ohranjanje umetnostnih in zgodovinskih spomenikov, ki so jo prvič reformirali že leta 1873, uvedli tri sekcije, in sicer za arheologijo, umetnostno zgodovino in arhivistiko, leta 1899 pa so oblikovali nov statut. Z reorganizacijo so nekoliko razširili mrežo konservatorjev, ki so se jim pridružili tudi odgovarjajoči strokovnjaki, a je bilo kljub temu v tem obdobju le malo konservatorskih posegov oziroma intervencij, kot npr. tista na apsidi cerkve sv. Justa v Trstu, na baziliki v Ogleju in podobno (Foramitti, 2020, 47–59; prim. Mader, 2023a). Na Primorskem so zbirali premično dediščino, z izjemo Ogleja in deloma Kopra, v deželnih središčih (Gorica, Trst, Pulj), inventarizacija dediščine pa je bila prav zaradi

prevlade spomeniškega varstva antične arheologije zelo osiromašena. Poudarek komisije je bil sicer na umetnostno-zgodovinskih spomenikih, predvsem srednjeveških in renesančnih, sčasoma pa je komisija svoje delo usmerila tudi k varovanju baročne in meščanske arhitekture, kasneje tudi podeželske. Leta 1911 je bila Centralna komisija ponovno reorganizirana in sta v sestavu spomeniškega urada delovala spomeniški svet in umetnostno-zgodovinski inštitut, zato je znova prevladala umetnostno-zgodovinska usmeritev komisije (obširneje o njenem delovanju Mader, 2015). Reorganizacija pa je bila dobrodošla tudi za slovenski nacionalni prostor, saj je Kranjska dobila prvega deželnega konservatorja že leta 1913, ko je bil v Ljubljani pod vodstvom dr. Franceta Stelèta, katerega pomembno vlogo bomo spoznavali tudi v času po drugi svetovni vojni, ustanovljen Spomeniški urad za Kranjsko v duhu najboljših tradicij dunajske konservatorske šole, njeno dejavnost pa je žal prekinila prva svetovna vojna (Fortunat Černilogar, 1994).

PRVA SVETOVNA VOJNA IN NJENE UNIČUJOČE POSLEDICE NA KULTURNI DEDIŠČINI POSOČJA, FURLANIJE IN BENEČIJE TER PRVI PRIMERI EVAKUACIJE UMETNIN S TEGA OBMOČJA

Ob izbruhu prve svetovne vojne leta 1914, se je dejavnost Centralne komisije usmerila na mukotrpno in pretresljivo dokumentiranje kulturne dediščine na območjih, ki jih je zajela vojna in so bili objavljeni v delu Lea Planisciga z naslovom *Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten* (Planiscig, 1915) in drugo delo avtorjev L. Planisciga in H. Folnesicsa, *Bau – und Kunstendenkmale des Küstenlandes* (Planiscig & Folnesics, 1916).

Tekom vojnih operacij, zlasti na Soški fronti, so lahko konservatorji zgolj označevali in dokumentirali porušene spomenike; v publikacijah Centralne komisije mnogi članki opisujejo in prikazujejo škodo, ki je nastala na njih, npr. na gradu Devin, ki ga je močno poškodovala italijanska artilerija. Razen te dejavnosti, so leta 1917 formirali posebno avstrijsko vojaško enoto, ki so jo sestavljali zlasti umetnostni zgodovinarji, imenovano *Kunstschutzgruppe* in ji zadali nalogo, da zaščiti spomenike in ostalo premično kulturno dediščino na območju Furlanije in Veneta, ki so ga zasedle avstrijske sile (Foramitti, 2018, 57).

Prav na Primorskem pa se je s propadom Avstro-Ogrske leta 1918, pretrgala vez s Centralno dunajsko spomeniško službo in precejšen del kulturne dediščine je prišel pod okrilje italijanskih služb. Za območje Furlanije in Goriške je bil pristojen Ugo Ojetti (1871–1946), italijanski pesnik, umetnostni zgodovinar, likovni kritik, pisatelj in esejist, ki je pri italijanski Vrhovni komandi postal pristojen za evidentiranje, reševanje in varovanje umetnostnih spomenikov tako znotraj kot zunaj frontne črte.

Že pred izbruhom sovražnosti leta 1915, so številni izobraženci in premožnejši sloji, ki so bili zaposleni zlasti v Trstu in Gorici, na Dunaj ali drugam na varno odpeljali številne umetnine, hkrati se je pričela evakuacija tudi iz muzejev, galerij in knjižnic. Tako so avstrijske oblasti leta 1916, po padcu Gorice, iz tedanjega Mestnega muzeja v Trstu (*Museo Civico di Trieste*) zaradi bližine soške fronte oziroma ogroženosti Trsta, odredile umik dragocene zbirke Tiepolovih risb in skic, ki so bile sicer dar barona Giuseppesa Sartorija. Zbirko naj bi umaknili na Dunaj pod nadzorstvom c. k. konservatorja za Avstrijsko primorje, Antona Gnirsa. Le-ta je v času vojne svoj sedež iz Pulja prestavil v Ljubljano. A na poti v avstrijsko prestolnico, so dragoceno zbirko začasno deponirali v Ljubljani v tamkajšnjem Deželnem muzeju in je tu ostala do konca prve svetovne vojne, oziroma do leta 1919, ko jo je Ugo Ojetti po italijanski zasedbi Trsta, zahteval nazaj. Prošnje in zahteve so, zlasti po sklenitvi rapalske pogodbe novembra 1920, romale na najvišje vojaške in politične instance, vendar je

do vrnitve zbirke Tiepolovih del in lesenega kipa sv. Florjana iz 15. stoletja, prišlo, kot bo moč razbrati v nadaljevanju, šele ob italijanski zasedbi Ljubljane aprila 1941 na intervencijo tedanjega načelnika Tržaškega nadzorništva za spomenike in galerije (*Soprintendenza ai Monumenti e alle gallerie di Trieste*), Fausta Franca.

Tudi na italijanski strani sledimo podobnim ukrepom oziroma številnim posameznikom, ki so prepričevali tedanje oblasti, da je nujno potrebno umakniti vse vrednejše premičnine in umetnostno dediščino v notranjost Italije. Vlada je to sicer želela sprva prepričati, saj je menila, da bi to povzročalo preveč panike in vznemirjenja med preprostejšim prebivalstvom in strahu pred vojno, vendar je kasneje popustila, saj so bili tisti, ki so bili zadolženi za varovanje dediščine prepričani, da varujejo svojo kulturno dediščino.

Med številnimi deli italijanskih avtorjev, ki se posvečajo problematiki odnosa do kulturne dediščine obmejnega prostora, zlasti pa njene zaščite v letih prve svetovne vojne, M. Nezzo pripominja, da spremljanje in podoživljanje celotnega dogajanja, ki je med drugim usodno vplivalo tudi na tamkajšnjo zgodovinsko-umetnostno dediščino v letih 1914–1918, predstavlja kopico problemov, o čemer sicer priča obilica literature, ki se neprestano množi in širi. Prva svetovna vojna namreč že na prvi pogled predstavlja fenomen svetovnih razsežnosti in med drugim vključuje tudi problematiko umetnostno-zgodovinske dediščine, tako na predmetni kot fizični, oziroma simbolni ravni. Popisana, zaščitena ali pa nepopravljivo poškodovana, ta dediščina tvori in predstavlja pomemben del tako nacionalne kot mednarodne propagande ter igra dvojno vlogo: predstavlja namreč znak in simbol tedanje politike vojskujočih se držav, hkrati pa je tudi manifestativni znak identitete samega prostora. Ob tem avtorica opozarja na krhkost in ranljivost evropske kulturne dediščine v času, ko se je moč modernega orožja dokaj hitro pokazala že ob prvih spopadih na francoski in belgijski fronti ob vdoru nemške armade. Ob številnih žrtvah med civilnim prebivalstvom, je bilo dokaj hitro zaznati tudi veliko škodo in uničenje dragocene kulturne dediščine, npr. ob bombardiranju historičnega centra Louvaina s tamkajšnjo knjižnico ali pa katedrale v Reimsu. To je dokaj hitro sprožilo tudi protinemško propagando zlasti v krogih umetnostnih zgodovinarjev in intelektualcev, ki so na svojih srečanjih in strokovnih konferencah opozarjali na barbarsko početje nemške armade, ki so ga podkrepili s številnimi fotografskimi posnetki in dokumentarnimi filmi. Seveda so ta prva množična rušenja oziroma uničevanja kulturne dediščine sprožila vprašanja nje-

Slika 32 in 33: Gorica, porušena tovarna papirja v Podgori (levo); ruševine cerkve v Solkanu (desno) (Tomadin, 2015, 65).

Slika 34 in 35: Posledice avstrijskih letalskih napadov na Benetke, prikazane med drugim na razstavi »Venezia 1915–1918. Immagini dalla città in guerra«, Venezia, 15. 12. 2008 – 20. 4. 2009 (Wikimedia Commons).



ne zaščite na mednarodni ravni, po drugi strani pa tudi na povsem simbolni in duhovni ravni izpostavila vprašanja odnosa do kulturne dediščine ravno tistih držav, ki so se ponasale s svojimi kulturnimi in znanstvenimi dosežki ter napredkom (kot npr. Nemčija), a so ob povsem novih okoliščinah, ki jih je prinesel vojaški spopad, izdale svoja lastna moderna humanistična načela in konvencije, h katerim so se zavezale. Po drugi strani pa naj bi širša javnost s čisto praktičnega vidika spoznala rušilno moč modernega orožja in nanj opozorila zlasti dežele, ki jih vojna vihra še ni zajela (Nezzo, 2016, 24).

Zatem avtorica prehaja na primer Italije, ki se je vključila vanjo z enoletno »zamudo«, se pravi maja 1915 in bi lahko ob izkušnjah vojskujočih se držav presodila veliko tveganje, tako za človeške žrtve kot škodo na lastni kulturni dediščini. Ob tem omenja, da je Italija ravno v letih 1914/15 v polni meri uvajala sistemsko zaščito v skladu z reformami, ki so jih na državni ravni sprovajali Rava – Ricci – Rosandi s formiranjem nadzorništev (*soprintendenze*), pripravo sistematizacije spomenikov in umetniških del ter želeli s tem ustvariti ustrezno sinergijo za

kontrolo in posredovanje. Bojazen pred rušilno močjo orožja je sprožil dokaj učinkovito kopensko, morsko in zračno obrambo. Na administrativnem področju je Generalna direkcija za umetnost pod vodstvom Corrada Riccija, na območju Veneta pa Gina Fogolarija na italijanski in Maxa Ongara na območju Tridentske oziroma južne Tirolske

pod avstrijsko suverenostjo (*Direzione generale delle Belle Arti*), podvzela pomembne korake pri zaščiti tamkajšnjih kulturnih spomenikov.²⁰

Ob začetku sovražnosti so na italijanski strani z dekreti od 22. maja 1915 do 5. oktobra 1916 oblikovali t. i. vojno območje, ki je zajelo kar 25 pokrajin ter otoke in občine ob jadranski obali, glavne nalogečasne organizacije civilne oblasti pa so bile določene z uredbo 25. junija 1915. Vsak civilni komisar je bil zadolžen, da poskrbi za popis, zbiranje in prevoz na varno vseh vrednejših predmetov kulturne dediščine v lasti občin in posameznih ustanov. Italijanska vlada je tako že ob koncu marca 1915 pokazala skrb za kulturno dediščino na območju Benečije. Corrado Ricci, generalni direktor Zavoda za starine in lepe umetnosti, je organiziral sestanek konservatorjev in direktorjev muzejev z območja Benečije, ki so se dogovorili za



20 Nevtralnost Italije ob izbruhu prve svetovne vojne oziroma njeno kolebanje med nevtalisti in intervencionalisti, ter tajna pogajanja z Avstro-Ogrsko na eni ter antantnimi silami na drugi strani za teritorialne koncesije, sta obširno obdelani v zgodovinski literaturi, omenja pa ga v svojem delu tudi M. Nezzo z namigom, da je bil končni cilj Italije v tej vojni, da si prisvoji celotno območje Avstrijskega primorja in Dalmacijo. Pri tem posebej naglašajo aktivnost nadzorništev (*soprintendenze*) na območju severne Italije, ki so že od marca 1915 pripravljali načrte za zaščito dragocenejših umetnin, posebej pa izpostavlja problem Benetk (Nezzo, 2016, 24).

Slika 36 in 37: Corrado Ricci (1858–1934), generalni direktor Zavoda za starine in lepe umetnosti dežele Veneto (levo) in Ugo Ojetti (1871–1946), ital. pesnik, umet. zgod. in likovni kritik, med prvo svetovno vojno pristojen za evidentiranje, zaščito in reševanje kulturne dediščine vzdolž frontne črte (desno) (Wikimedia Commons).

takojšnje zbiranje pomembnejših umetnin in pohištva ter njihovo evakuacijo prek Apeninov, istočasno pa so tudi predvideli zavarovanje najdragocenejših nepremičnih spomenikov. Pri evakuaciji premične dediščine so naleteli na velik odpor, saj se marsikdo ni hotel ločiti od svoje lastnine, težave pa so bile tudi pri umiku umetnin iz cerkva in samostanov. Delo Nadzorništva za varovanje umetnin (*Soprintendenza agli oggetti d'arte*) je bilo v veliki meri paralizirano, v nadaljevanju so ga omejili na odvažanje najkvalitetnejših zbirk in del iz muzejev v Padovi, Trevisu in Veroni, umetniška dela v Vicenzi, Vidmu in Bellunu pa so konservirali in zaščitili na licu mesta. Po italijanski napovedi vojne Avstriji maja 1915, se je v Italiji odnos do prizadevanj Zavoda za varovanje umetnin, da odstrani vse vrednejše umetnine iz vojnega območja, vendarle nekoliko spremenil, saj so po dogovoru s Rimom oziroma Vrhovnim poveljstvom, uvedli sistematično odstranjevanje vrednejših umetnin iz obmejnih območij.

Podrobneje o tej problematiki govori delo U. Ojetti, »*I monumenti italiani e la guerra*« (Ojetti, 1917a; prim. Nezzo, 2016), v katerem avtor uvodoma naglaša, da sta se že takoj ob začetku vojaških spopadov na soški fronti kazali »veliko sovraštvo in prezir« cesarske Avstrije do italijanskih spomenikov in umetniških del, zlasti z bombardiranjem Benetk in Ravene. Ta prezir naj bi bilo po njegovem čutiti že cela stoletja, podžigalo pa naj bi ga »avstrijsko ljubosumje in strahopetnost«. Zlasti ljubosumje, ker »Avstrija vsega tega bogastva spomenikov ni in ne bo nikoli premogla ter je to bogastvo znamenje naše plemenitosti. Če bi ji uspelo Italijo prizadeti in raniti z uničenjem njene dragocene kulturne dediščine in lepote spomenikov«, v nadaljevanju razmišlja Ojetti, »– so si domišljali – bi s tem uničili njeno resnično podobo in veličino. Strahopetnost in izprijenost pa se kaže v tem, da se zavedajo, kako krhka je ta naša izjemna lepota spomenikov in da jo ne zmoremo v celoti ubraniti. Udarce in rane, ki nam jih bo prizadel sovražnik pa lahko simbolično primerjamo z udarci, ki jih »mati doživlja, če ji umorijo otroka« (Ojetti, 1917a, 5).

Ojetti ob tem pripominja, da leta 1915, ko je Italija stopila v vojno, še ni bil uveljavljen 56. člen haaške konvencije, ki naj bi jo podpisalo 44 držav, med njimi tudi Nemčija in Avstro-Ogrska.²¹ Ta člen med drugim navaja, da ima imetje občin in ustanov, ki so namenjene liturgičnim obredom, šolstvu, znanosti in umetnosti ter karitativni dejavnosti, enak status kot privatna lastnina ter ga je zato, v skladu s 46. členom,



potrebno spoštovati. Ko je prišlo do prvih bombardiranj, so na italijanski strani sklenili, da bi v skladu s Haaško konvencijo označili vse zgradbe, kjer se je ta dejanost odvijala, a se je ravno na primeru Benetk kmalu izkazalo, da bi bilo to domala neizvedljivo. Corrado Ricci, generalni direktor Urada za starožitnosti in lepe umetnosti (*Antichità e Belle Arti*), je zato podvzel bolj praktične ukrepe: že aprila 1915, ko se je vojna med Italijo in Avstro-Ogrsko že napovedovala, je v spremstvu z Ginom Fogolarijem, načelnikom Beneških galerij (*Soprintendente alle Gallerie del Veneto*) začel z evakuacijo najdragocenejših umetnin iz Trevisa, Padove, Castelfranca in Conegliana, druge pa so prenašali in zaščitili v podzemnih prostorih. V primeru Benetk to ni bilo možno, saj večina tamkajšnjih cerkva in palač, ki stojijo na vodi, ni imela kletnih prostorov. Dragocenejša dela Beneške akademije, različnih bratovščin in cerkva, so ovili okrog velikih lesenih valjev ali pa zaprli v blindirane zaboje ter jih pričeli evakuirati globlje v Italijo. Popolnoma so že izpraznili doževno palačo in pričeli z izpraznitvijo Biblioteke Marciane, ko je prišlo do čedalje glasnejših protestov županov in poslancev ter se je morala v reševanje nastalega problema vključiti sama vlada. Upravni svet bratovščine sv. Roka (*Scuola Grande di San Rocco*), ki je imel na svojem sedežu dragocena dela Jacopa Tintoretta (prim. Valcanover, 1983), je po seji 11. aprila 1915 sklenil, da »absolutno zavrača prenos umetnin in dragocenih umetniških predmetov s svoje stavbe« (Ojetti, 1917a, 9). Dokler so namreč dragocene umetnine, tako slikarska kot kiparska dela, ostajala v Benetkah pod budnimi očmi njenih meščanov, so lahko verjeli v potrebo po njihovi zaščiti. A kakor hitro bi se znašla izven Benetk, bi spomin nanje zbledel. Po Ojettijevem mnenju, naj bi torej šlo za »plemenit ponos in brezmejno strast ter navezanost

21 Na Haaških mirovnih konferencah 1899 in 1907 so bili izdelani zakoni o vojskovanju na kopnem, sam pravilnik pa predstavlja delni zapis tedanjega mednarodnega običajnega prava. Tretje poglavje narodom na okupiranem ozemlju zagotavlja vrsto pravic (tudi zaščito zasebne lastnine). Dopolnjene predpise tega pravilnika predstavljajo Ženevske konvencije (Zgodovina, 2003, 133).

Slika 38: Benetke z doževno palačo in Riva degli Schiavoni na začetku 20. stoletja (Zorzi, 1984, 186).

nanje». Če že bi morale Benetke doživeti uničenje in rušenje svojih spomenikov, »naj bi mesto svojo agonijo in smrt ponosno dočakalo sredi svojih umetnin, obdano z njihovo lepoto«.

Tu ne gre prezreti, da so Benetke uvedle varovanje in zaščito nad svojimi umetninami že v času Beneške republike, in sicer 12. julija 1773, ko je »Svet desetih« izdal dekret z namenom, da bi podvrgel omejitvenemu režimu dragocene umetnine, ki krasijo cerkve, sedeže bratovščin in samostane in je za njihovo varstvo zadolžil državne inkvizitorje, ti pa so jo poverili »priznanemu strokovnjaku«, z nazivom »nadzornik za javne umetnine« (*Ispettore alle pubbliche pitture*). V skladu z direktivo naj bi sestavil katalog umetnin vseh cerkva oziroma krajev, kjer so opravljali liturgične obrede na območju Beneške republike. Nadzornik je moral ravno tako te umetnine predajati v roke župnikom posameznih cerkva, opatom v opatijah in gvardijanom po ubožnih ustanovah, ter od njih prejel potrdilo o izročitvi, s tem pa so jim naložili odgovornost za morebitne poškodbe oziroma restavratorske posege, premikanja ali celo

odtujevanje navedenih umetnin. Četudi je delni pomen »dediščine«, na katero se je nanašal dekret, zajemal le slikarska dela (po vsej verjetnosti je šlo torej le za premično dediščino), je vendarle za Beneško republiko predstavljal nekaj doslej povsem novega oziroma nepoznanega. Od tega trenutka dalje so namreč med »javne umetnine« vključevali tudi slikarska dela, ki so bila razpršena po mestnem teritoriju in za katera je neki senatni odlok z dne 14. septembra 1724 določal, da se poverijo v nadzor »izbranemu pooblaščenцу za javne umetnine« (*deputato alla custodia delle pubbliche pitture*), ki ga je imenoval kolegij slikarjev (*Collegio dei Pittori*) zgolj za konservacijo in restavriranje del, ki so krasila doževno palačo in palačo kamerlengov na Rialtu. Tedanja beneška oblast je torej z določeno zamudo prišla do spoznanja, da bi morala kot taka preprečiti odtujevanje starih umetnin uglednih slikarskih mojstrov. Za primerjavo lahko služi primer toskanskega nadvojvode Ferdinanda I., ki je leta 1602 Firencam in Sieni prepovedal izvoz oziroma odtujevanje umetnin »že pokojnih in slavnih slikarjev« in je za vse ostale umetnine leta



Slika 39: Antonio Canal, imenovan Canaletto, Pogled na Canal Grande (Romanelli & Pedrocco, 1988, 51).

1754 pooblastil »Predstojnika akademije za slikarstvo« (*Luogotenente dell'Accademia del Disegno*), prepoved odtujevanja pa so kmalu razširili na ostale predmete kulturne dediščine, zlasti na rokopise, kipe, napise itd. Ne glede na zamudo, pa je dekret Sveta deseterice v Benetkah iz leta 1773, vendarle predstavljal popolno novost: princip, po katerem bi morali zaščito izvajati na osnovi katalogizacije dediščine, se pravi temeljitega poznavanja umetnin.

Tudi predpisi, ki so določali, da mora vsak restavratorski poseg na omenjenih umetninah odobriti pristojna služba, na podlagi predhodnega mnenja nadzornika, poprej niso bili znani in uporabljeni, saj so se bolj ali manj omejevali le na preprečevanje uničenja navedenih del. Torej, navedeni dekret iz leta 1773 kaže na to, kako je za Benetke področje restavratorstva postalo izjemno pomembno, po drugi plati pa je zavedanje, da je dediščina »javnih umetnin« začela predstavljati »redok in dragocen okras« same države, ki vzbuja občudovanje in dotok tujcev, s tem pa prispeva tudi k njenemu ugledu in spoštovanju v času, ko že zaznavamo njen nezadržni ekonomski in politični propad. Po mnenju zgodovinarjev je ravno druga polovica 18. stoletja čas, ko je moč zaznati izostanek družbenih, socialnih in institucionalnih reform, ki jih vodilni sloj ni bil več sposoben uvesti in se je večinoma zatekal k iluziji,



da bosta nekdanji prestiž in slava pripomogla k preživetju Beneške republike. Če se beneške oblasti niso bile sposobne in pripravljene vključiti v reformno gibanje, ki je bilo npr. značilno za sosednjo cesarsko Avstrijo v času Marije Terezije in Jožefa II., se postavlja vprašanje, kako torej v tem kontekstu razumeti dekrete, ki so se

nanašali na »javne umetnine«? Ali je šlo pri tem zgolj za brezupni poskus vodilnega sloja, da ohranja vsaj tisto, kar je ostalo in predstavljalo nekdanji »mit Benetk«, se pravi izjemno dragoceno kulturno dediščino, ki naj poslej nanjo ohranja vsaj spomin? Teza, ki jo je zastopal Krzysztof Pomian,²² gre v smeri razmišljanj, da so bili omenjeni dekreti zlasti posledica vladnih želja in volje, da bi si pridobila nadzor nad cerkvenim premoženjem, hkrati pa naj bi ti dekreti tudi odražali znamenja nove mentalitete vodilnega sloja, ki je želel slikarsko dediščino prikazati kot skupek umetnin oziroma veliko pinakoteko, najprej na nivoju samega mesta, zatem pa celotne države in je torej šlo za koncept, ki je položil temelje

kasnejšemu muzeju beneškega slikarstva. Trenutne politične okoliščine pri njegovi uresničitvi niso bile naklonjene, dekreti pa so vsaj sledili trendom, ki so bili že prisotni v Firencah in Rimu ter so prepovedovali, kot omenjeno, izvažanje in odtujevanje umetniških del pa tudi restavratorske posege.²³

22 Krzysztof Andrzej Pomian (r. 1934), poljski filozof, zgodovinar, esejist in prof. humanistike. Med letoma 1952 do 1957 je študiral na Filozofski fakulteti v Varšavi, kjer je tudi doktoriral. Leta 1969 zaposlen na Oddelku za rokopise Narodne knjižnice, nato pa se je preselil v Francijo. Tu je leta 1984 postal profesor na *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS), kasneje pa postal prof. na Univerzi v Torinu. Leta 2001 je postal član odbora Evropske mreže *Remembrance and Solidarity* (Wikimedia Commons).

23 Te misli so prisotne v delu K. A. Pomiana, *Le Musée, une histoire mondiale* (letnik 1, 2023), posvečeno zgodovini in oblikovanju muzejske ustanove (Wikimedia Commons/Wolna encyklopedia).

Slika 40: Benetke, bazilika sv. Marka s štirimi bronastimi konji, ki so jih ob izbruhu prve svetovne vojne umaknili na varno (Wikimedia Commons).

S porušenjem mnogih palač, njihovim propadanjem in izselitvijo njenih lastnikov, pripominja v svojem delu »*Venezia scomparsa*«, Alvise Zorzi, je postopno iz njih izginjalo tudi vse tisto, kar jih je nekoč bogatilo in odlikovalo. Cela stoletja so ugledne beneške rodbine zbirale umetniška dela, dragoceno pohištvo, gobeline, srebrnino, dragoceno muransko steklo, porcelan, brokat, damast, vzorčast žamet in podobno. Kdor je lahko obiskal kakšno od beneških palač, ki so uspele ohraniti vsaj del nekdanje opreme in pohištva, si je lahko ustvaril vsaj bežen vtis o sijaju nekdanjih uglednih rodbin. Da bi se lahko bolje poučili in seznanili z njihovim bogastvom, bi bilo potrebno prelistati prodajne kataloge vsaj zadnjih dražb, ki so potekale ob prodajah palač, in sicer nekdanje palače doža Francesca Morosinija na trgu Sv. Štefana, rodbin Giovanelli, Mocenigo, Michiel, Donà in nekaterih drugih. Ali pa seznane umetnin, ki so se ohranili ob koncu 18. stoletja v palačah Pisani, Pesaro in drugih (Zorzi, 1984, 27).

Podroben vpogled v umetnost in zbirateljstvo umetniških del od 16. do konca 18. stoletja, zlasti na območju Furlanije, predstavlja delo Caterine Furlan (2007),

ki med drugim prinaša prvi inventar umetniških del z območja Furlanije in razsežnost zbirateljstva med različnimi družbenimi sloji, ne le umetniških del in starožitnosti, temveč tudi grafik.

Pomemben korak v tej smeri predstavlja že prva razstava odkupljenih ali celo zaplenjenih slikarskih del leta 1803 v napoleonski kampanji 1796/97, v kasnejših letih, npr. leta 1839 je nekdanj sijajna palača Grimani pri Santa Maria Formosa, katere portal je krasil grb oglejskega patriarha, kardinala Domenica, v svojem atriju še hranila vrsto kipov in reliefov ter klasičnih grških in rimskih napisov, med kiparskimi deli pa je zlasti izstopal monumentalni kip Marca Agrippe, ki so ga pripeljali z rimskega Pantheonu. Stara marmornata poprsja in reliefi so krasili tudi druge prostore, stene in stropove pa so krasile freske mojsta Giovannija da Udine in Giorgioneja, družinski portreti pa so bili delo Tiziana, Bassana, Tintoretta, Paola Veroneseja in drugih. Že po letu 1866 se razen fresk Giovannija da Udine, ni ohranilo več ničesar. Mnogi dragoceni deli, ki so nekdanj krasile beneške palače, je z usihanjem beneške obrtniške proizvodnje oziroma odkupi številnih



antikvariatov v naslednjih desetletjih, ohranjala le še spomin na nekdanje nakopičeno bogastvo po beneških palačah in javnih zgradbah.

K sreči, pripominja avtor, pa so se tudi v najbolj mračnih in težkih časih našli možje, ki so s svojimi dejanji želeli preprečiti ropanje ali pa odnašanje in prodajo umetnin, kot npr. Antonio Canova, Jacopo Filiasi, Leopoldo Cicognara, opat Giannantonio Moschini, erudit Emanuele Cicogna, slikar in kritik Alvise Piero Zorzi ter senator Pompeo Molmenti, ugledni umetnostni zgodovinar in nekateri drugi (Zorzi, 1984, 32).

Prav gotovo pa je eno najtežjih preizkušenj za Benetke in njihovo umetniško bogastvo predstavlja prva svetovna vojna. Tu je bil namreč le še korak do skrajnih meja razuma, ko so se na pragu prve svetovne vojne, nekateri že nagibali k iracionalnim čustvom in sicer, »da je potrebno ob palačah, kakor tudi revnih bivališčih, mozaikih in freskah, gotskih skulpturah in renesančnih slikarskih delih ter baziliki sv. Marka, rešiti vsaj eno samo dragocenost, ki je nenadomestljiva in neprimerljiva z ostalimi: konjeniške kipe z bazilike sv. Marka. »Če bi odpeljali umetnine iz palač in cerkva«, zaključuje Ojetti, »to Benetk ne bi rešilo, pač pa bi jih osiromašilo. Toda v vojni vedno sodelujeta dve strani in naša čustva štejejo bore malo. Račune poravnavamo pač s sovražnikom [...]« (Ojetti, 1917a). Ta dejstva so spremenila duha in poglede mnogih. Ko je Italija napovedala vojno cesarski Avstriji, je vsa oblast na območju Benetk prešla v roke admiralitete. Od samega začetka vojaških operacij je vlada odredila, da je potrebno braniti vsaj doževno palačo z morske strani in s protizračno zaščito. Vojno ministrstvo je takoj prevzelo stroške za njeno obrambo in zaščito, kakor tudi za zaščito drugih spomenikov. Srečno naključje je hotelo, da je postal komandant artilerije in glavnega štaba general Alfredo Dallolio, kasnejši obrambni minister, ki je bil zelo navezan na Benetke, saj je v njih preživel vrsto let. Vodil je namreč utrjevalna dela na beneškem Lidu. Po drugi strani se je vojaško poveljstvo zavedalo šibkosti Benetk in se je dokaj hitro odpovedalo obrambi cerkva s svojimi kupolami, freskami in mozaiki. A prvo delo, ki so se ga vendarle lotili, je bila odstranitev štirih bronastih konjskih figur in njihova zaščita na varnem kraju, ne da bi jih odpeljali iz Benetk.²⁴

»Kasneje so Benetke«, poudarja Ojetti, »plačale svojo ceno za italijansko zasedbo Gorice (9. avgusta 1916), tako kot je francoski Reims moral plačati zmago proti Nemcem na Marni. Sredi maja 1917 so se zaradi italijanskih uspehov na soški fronti, Avstrijci maščevali z bombardiranjem bazilike v Ogleju, ko je bomba zadela desno krilo prečne ladje, dne 11. julija pa je v nekem zračnem napadu na Čedad, bomba zadela arheološki muzej, vendar je bil k sreči že izprazen (Ojetti, 1917a, 25).

Tej problematiki se mnogo let kasneje ni mogel izogniti tudi Alvise Zorzi v svojem že omenjenem, obsežnem delu »*Venezia scomparsa*« (Zorzi, 1984). V njem že ob orisu obdobja od 1866–1915, ko se je Benečija s plebiscitom vključila v tedanjo Kraljevino Italijo in se je s tem nekako zaključila tretja vojna za italijansko osamosvojitve, njena meja pa se je na vzhodu pomaknila do Soče, naj bi Avstrija pred svojim odhodom »popenila od jeze« in ob odvozu umetnin, ki so jih že v prejšnjih desetletjih odvažali na Dunaj, v zadnjem trenutku »vzela na muho« še Biblioteko Marciano in beneški Državni arhiv. Neki benediktinski pater z Moravske, Bela Dūdik, je kljub odporu in protestom Bartolomea Cecchettija, ki je vodil arhivsko ustanovo in Giovannija Veluda z Biblioteke Marciane, z materialom obeh ustanov napolnil 26 zabojev z dragocenimi kodeksi in dokumenti, ki so jih naložili na enega od parnikov avstrijskega Lloyda z namenom, da jih preko Trsta odpeljejo na Dunaj. Na proteste mestnega odposlanstva in nekaterih izobražencev, je poveljujoči komandant, general Alemann odgovoril, da zgolj izvršuje ukaze višjih oblasti. Krog beneških izobražencev se je v tej situaciji obrnil na tedanjega italijanskega zunanjega ministra Emilia Viscontija Venosto in francoskega cesarja Napoleona III., da posreduje pri avstrijski vladi oziroma vrnitvi dragocenih arhivov in knjižnih izdaj v beneške ustanove (Zorzi, 1984, 130).

Avtor posebno pozornost posveča tudi obdobju od izbruha prve svetovne vojne 1914 do leta 1966. Pri tem poudarja, da Benetke vse od leta 1866 niso več doživljale vojne nevarnosti, zato pa so se 24. maja 1915 znova znašle sredi nje. Frontna črta je bila sprva na Soči, po preboju pri Kobaridu, novembra 1917, pa se je fronta neposredno približala samim Benekam.

²⁴ Štiri bronaste konjeniške kipe so z Bizanca v Benetke prenesli po IV. križarski vojni in jih je dal leta 1254 dož Enrico Dandolo namestiti na baziliko sv. Marka. V času prve Napoleonove kampanje v severni Italiji, so bili kot vojni plen decembra 1797 odpeljati v Pariz, kjer so jih namestili na slavaloku Carrousel. Po dunajskem kongresu 1815 so jih po posredovanju Antonia Canove vrnil v Benetke in jih znova, ob prisotnosti cesarja Franca I., namestili na staro mesto. Tu so dočakali prvo svetovno vojno, ko so se mestne oblasti odločile, da jih odstranijo z bazilike in odpeljejo na varen kraj zaradi nevarnosti zračnih napadov. Shranili so jih v doževi palači, a po dveh letih prepeljali v Rim, kjer so jih do leta 1919 namestili sprva v Angelskem gradu, zatem pa v Beneški palači. Po ponovni vrnitvi v Benetke pa je ob izbruhu druge svetovne vojne sledila ponovna odstranitev, tokrat v samostan Praglia pri Padovi (1942–1945). Po dokončni vrnitvi na nekdanje mesto, so leta 1979 izdelali kopijo, originali pa odtlej krasijo stalno muzejsko zbirko bazilike sv. Marka.

Njihovi zaščitni, oziroma zaščitni njenih spomenikov že takoj ob izbruhu sovražnosti leta 1915, naj bi oblasti, kot navaja, »posvečale veliko pozornosti z vso svojo zavestnostjo in občudovanja vredno marljivostjo«. Pri tem naj bi podvzele ukrepe pri zaščiti vsega, kar ni bilo možno evakuirati z območja, ki je bilo samo po sebi izpostavljeno zračnim napadom. Tudi A. Zorzi, tako kot pred njim U. Ojetti, omenja težave oziroma nasprotujoča si mnenja in predsodke širših slojev prebivalstva, ki je v »evakuaciji umetniških del videlo znamenja defetizma oziroma dvoma v učinkovitost in zmagoslavje italijanskih oboroženih sil«. A avtor se raje ustavlja ob naštevanju in prikazovanju škode na sakralnih spomenikih, ki so jo povzročili avstrijski nočni letalski napadi od 24. oktobra 1915 dalje in so se raztegnili tudi na leti 1916 in 1917. Pri tem naglašja, da se je Avstrija še dodatno maščevala po italijanski zasedbi Gorice, ko naj bi bila cilj napada tudi bazilika sv. Marka, a je bombe k sreči niso zadele, medtem ko je imela manj sreče cerkev *SS. Giovanni e Paolo* in nekaj drugih objektov (Zorzi, 1984, 160). Pri tem pa ne omenja, da je italijanska armada že sredi prve ofenzive, 25. junija 1915, zažgala in porušila samostan in srednjeveško baziliko na Sv. Gori, ob obstreljevanju Gorice pa je mesto temeljito porušila. Granate niso izbirale ciljev, razbijale so zidove hiš, zažigale strehe hiš in cerkva, semenišč in samostanov, ki so bili spremenjeni v bolnišnice. Pa še taka, vsa v ruševinah, iz katerih so se sukljali stebri dima in prahu, je ostala milijonom Italijanov »simbol in ena najbolj zaželenih cvetk v šopku končne zmage« (Mesesnel, 1987, 102).

O teh in takih bombnih napadih z avstrijske strani tudi sicer v delih slovenskih avtorjev, ki obravnavajo soško fronto, ni poročil (Mesesnel, 1987; Klavara, 2004; Gradnik, 1977). Obratno navajajo, da je v začetku sovražnosti na soški fronti italijansko letalstvo močno prekašalo avstrijsko, saj so Italijani imeli več pa tudi boljša letala, kar je zlasti veljalo za bombnike. Njihovi znameniti »caproniji« so bili v tistih časih največji, vse pa kaže, da so bili obenem tudi najboljši bombniki v času prve svetovne vojne (Mesesnel, 1987, 86). Italijansko letalstvo je skoraj nemoteno opazovalo avstrijske vojaške premike, po potrebi pa tudi bombardiralo zbirališča čet ter prometne zveze in vojaške objekte. Že 7. junija 1915 je italijansko letalstvo nameravalo napasti reško ladjedelnico »*Danubius*«, vendar jo ni zadelo, a so odvržene bombe povzročile žrtve med civilnim prebivalstvom. V noči med 17. in 18. septembrom 1915 je italijansko letalstvo bombardiralo Klavže in zadelo tamkajšnjo župno cerkev in so bili od glavnega oltarja pa do orgel vsi predmeti dobesedno razkosani (Klavara, 2004, 188).

V. Russo v svojem prispevku »*Restauri tra identità e italianità in Istria e Dalmazia all'indomani della Grande Guerra*« (Russo, 2018) navaja, da je italijansko letalstvo že prvega dne vojne bombardiralo Pulj oziroma njegov arzenal, železniško postajo in skladišča goriva. Z mesecem novembrom 1915 so sledili novi nočni napadi, leto dni kasneje pa ob celotni istrski obali. Dne 6. junija 1916 so bombe znova prizadele in poškodovale Pulj, zlasti arzenal in vojaško kasarno, 13. septembra pa je 12 hidroplanov napadlo Poreč. Napadi na Istrski polotok so se nadaljevali tudi v letu 1917, zlasti 2. avgusta 1917, ko jo je napadla večja formacija 36 letal tipa »*Caproni Ca. 3 Raid*«, ter 17. julija 1918 z 88 letali, ki so napadla letališča, zasidrane ladje in puljski arzenal. Seznam poškodb, ki so jih povzročili ti letalski napadi na istrskih tleh, še ni povsem znan in objavljen, čeprav, kot navaja avtorica, ni primerljiv s škodo, ki je na italijanskih tleh nastala kot posledica bombardiranj avstrijskega in nemškega letalstva med prvo svetovno vojno.²⁵ In vendar, kot je oktobra 1923 sporočil G. Cirilli, direktor Urada za umetnost in spomenike v Trstu (*Ufficio Belle Arti e monumenti di Trieste*) ministrstvu za šolstvo v Rimu: »Pulj je s svojo vojno za osvoboditev mnogo izgubil v materialnem pogledu, a vse to lahko koristi in dvigne duha za ustvarjenje novega življenja in občutka pri slehernem domoljubu, ki ga Italija ne bo pozabila« (Russo, 2018, 354).

Težki trenutki so za italijansko stran dejansko nastopili šele po avstrijsko-nemškem preboju soške fronte pri Kobaridu, jeseni 1917, zato so 1. novembra 1917 v Padovo poslali državnega komisarja dr. Arduina Colasantija, da bi uredil vse potrebno za organizacijo evakuacije kulturne dediščine v to mesto. Padova je dejansko, zaradi svoje ugodne geografske lege in stičišča pomembnejših prometnic, postala najugodnejše območje za koncentracijo umetnin, ki so jih vozili v glavnem v osrednji prostor Mestnega muzeja v Padovi. Medtem ko je v muzeju v Padovi potekala glavna akcija reševanja, so v Benetkah poskrbeli za pošiljko vseh že zbranih umetnin in jo odposlali v Cremono in Piso. Ko se je fronta na Piavi ponovno utrdila, se je reševanje umetnin nadaljevalo mirneje in bolj preudarno. Pri tem pa se je U. Ojetti spraševal, kdo bo Italiji povrnil vse tisto, kar je dotlej že izgubila?

Izkušnje s težavami, s katerimi so se srečevali maja in junija 1916 pri prevažanju umetnin iz bližine frontne črte, so prispevale k angažiranju Ministrstva za šolstvo pri evakuaciji številnih umetnin, ki so krasile cerkve, muzeje in palače ob meji. Tako so sistematično

25 Zlasti letalski napadi na Benetke z vsemi posledicami nočnih bombardiranj, so bili prikazani na razstavi in v katalogu z naslovom »*Venezia 1915–1918. Immagini dalla città in Guerra*«, Fondazione Musei Civici di Venezia, 2009.

odstranjevali umetnine z vojnega območja in jih začeli voziti v Mestni muzej v Vicenzo, ko pa se je italijanska armada začela umikati z območja Verone in Brescie, so začeli umetnine prevažati celo v Firenze, Rim in Lucco. Med 29. oktobrom in 27. novembrom 1917 so uspeli umakniti še nekaj umetnin in poskrbeti za transport zlatarskih izdelkov iz Čedada, za podobe in različne predmete iz Vidma, dragocene tkanine iz 18. stoletja oziroma za skoraj sistematično odstranitev umetnin z območja ob Tagliamentu in Piavi (podrobneje o tej problematiki Visentin, 2020, 77–94).

Že 1. julija 1917 je imel Ugo Ojetti v dvorani »*del Cinquecento*« v Palazzo Vecchio v Firencah odmeven govor z naslovom »Mučeništvo spomenikov« (*Il martirio dei monumenti*), ki je bil usmerjen v vidno in boleče poškodovanje italijanske umetniške dediščine zaradi vojne, v katero je bila »potegnjena« tudi Italija. Že na samem začetku je pojasnil njegov temeljni namen: razpravljati o umetnosti in spomenikih in se z njimi

preseliti v daljno preteklost, sprehajajoč se z brezupno žalostjo po zgodovinskih prostranstvih, objokujoč uničene spomenike, medtem ko na tisoče in tisoče naših pogumnih mož krvavi in trpi [...] razvedrilo za brezdelneže in užitek učenjakom, ki se želijo postaviti po robu hrupu in grozotam vojne za okopi svojih nagradenih knjig. Vse kaj drugega nas čaka dandanes: boriti se, vztrajati, zmagati! Za solze, proteste, prepire in obtožbe bomo imeli dovolj časa po vojni. Gre za napako, ki izhaja predvsem iz tega, da smo ločili umetnost od samega življenja in umetnosti ne pojmujejo več kot dobrino in potrebo celotnega naroda, kot nenehno in živo družbeno funkcijo, iskren izraz našega narodnega značaja, svečan in neizpodbiten dokaz naše zgodovine. To je barbarsko dejanje. Sovražnik se je znesel nad nami in želel razrušiti naše spomenike, ki so priča naše slavne preteklosti. (Ojetti, 1917b, 1–3)

Tema, ki se odslej pri Ojettiju pojavlja tudi v bodoče. Mnenje in prepričanje, da je nacionalna umetniška dediščina predstavljala nekakšno »žrtveno jagnje« vojaškega konflikta, je sprožilo takojšnjo potrebo po pripravi izčrpne fotodokumentacije, se pravi po izdelavi posnetkov številnih slikarskih del, fresk, cerkva in drugih spomenikov, ki so bili zaščiteni pred vojaškimi spopadi ali pa že porušeni na sami frontni črti. Nekako prvikrat je prišlo do spoznanj, da zaščita kulturne in umetniške dediščine, postaja eno od temeljnih poslanstev in naloga celotnega naroda. Zaščita, ki je predvidela dvojne načinov: dokumentiranje porušениh in uničenih spomenikov,

se pravi cerkva, palač, fresk, kiparskih del itd., da bi s tem poskrbeli za učinkovito propagando in dokaz sovražnikovega barbarstva, po drugi strani pa, da bi preprečili še nadaljnje uničevanje z njihovo zaščito, bodisi z vrečami peska, ali pa z njihovo evakuacijo na varnejše kraje oziroma skrivališča. Med številnimi primeri, ki je bil izčrpno dokumentiran, je bil najbolj emblematičen primer že omenjene bronaste četverovprege z bazilike sv. Marka, ki so jo prenesli na dvorišče Beneške palače v Rimu, ali pa velika beneška ciklusa slikarskih del Veroneseja in Tintoretta, ki so jih zaprli v lesene zaboje in jih poslali na varno. Zaščitni posegi na palačah in javnih spomenikih, kot npr. oboki doževe palače, ki so jih zadelali z vrečami peska in okrepili, zunanje strukture pa ravno tako zaščitili in okrepili. Mesta na območju Benečije, zlasti pa ona v bližini fronte, so izgledala kot zapuščena in po Ojettijevem mnenju, so bila videti kot »otožna in mračna gledališka predstava«. Toda tudi po drugih mestih, čeprav nekoliko manj odmevno, nadaljuje Ojetti, so podvzeli podobne ukrepe, kar vse je dandanes dokumentirano v zbirki »Centralnega muzeja risorgimenta« (*Museo Centrale del Risorgimento*) in je sad fotografske kampanje Paola Bosellija, ki je vse od leta 1915 ob izbruhu vojne, želel podrobno poslikati vse faze vojaških spopadov, ter je v ta namen v omenjeni muzej pošiljal dokumente in številne fotografije, skratka vse tiste dokaze, ki naj bi služili kot dokaz o »četrti vojni za nacionalno neodvisnost«. Vsemu temu gradivu je tekom let sledila druga dokumentacija, kot npr. »listine Capello«, ki danes nudijo neke vrste dokumentarno gradivo pred uporabo fotografije. Pogosto gre za malo poznano gradivo, ki ga lahko umestimo med tehnično dokumentacijo in pisno propagandno gradivo. Ob fotografijah in dokumentih so naslednja priča izjemnega pomena sama dela tistih umetnikov oziroma slikarjev na fronti, ki so s svojimi umetniškimi stvaritvami ovekovečili posamezna mesta z njihovimi spomeniki, zaščitnimi z vrečami peska in okopi, ali pa baziliko sv. Marka brez njene bronaste konjeniške vprege. Dovolj, da ob tej priložnosti omenimo nekaj slik Anselma Buccija oziroma Giulia Aristida Sartoria in jih primerjamo s fotografijami, da iz njih razberemo vso njihovo veličino in simbolično vrednost: zaščita umetnosti kot obramba nacionalne identitete in istočasno, onstran cenene retorike, zavest, da umetniško dediščino obravnavamo kot vrednoto, ki je nedeljiva oziroma sega prek vseh državnih meja. Naj ponovno poudarimo, da se »Velika vojna« ponuja kot resnični in pravi »kulturni gorski greben« med dvema različnima družbama: med renesančno in moderno. Uporaba fotografije kot propagandnega sredstva, je na določen

način preludij k nastanku filmske propagande, kot rojstvo nečesa, kar je nekaj let kasneje privedlo do inštituta LUCE, zato lahko ponovno uporabimo besede Uga Ojettija, ko zatrjuje, da »je najbolj učinkovita tista propaganda, ki se jo poslužujemo z očmi, saj le-ta služi tudi nepismenim, lenobam, površnežem, se pravi najširšim slojem« (Ojetti, 1917a, 25).

V okviru domoznanskih študij z istrskega območja, je zanimiv tudi podatek, da so po preboju pri Kobaridu jeseni 1917 in umiku italijanske armade, razmišljali celo o prenosu pisemske korespondence in dokumentov Combi-Luciani, in sicer v Firence, kasneje pa tudi v Rim, kjer je bilo to celotno gradivo kasneje dejansko shranjeno pri tedanjem Državnem arhivu. Lucianijeva želja pa je bila, da bi to gradivo nekoč vrnilo na istrska tla in dali na voljo učenjakom in raziskovalcem istrske zgodovine (Quarantotti, 1923, 90–99).

Med strokovnjaki, ki so jih oblasti zadolžile za organizacijo sistematičnega umika umetnin z vojnega območja in njihov prenos v Firence, Piso in Rim, je izstopal Gino Fogolari, direktor in načelnik Beneških galerij, ki je za svoje zasluge in požrtvovalno delo, prejel zahvalo in priznanje princa Alberta Giovanellija (La salvaguardia, 2024).

Po zlomu avstrijske fronte na Piavi in umiku avstro-ogrske armade ter italijanskem prodoru v primorski prostor jeseni 1918, je Ugo Ojetti v svojih pismih pisal zlasti o dediščini vojaškega nasprotnika svoje države in jih prišteval kot ustvarjalce iz »*terra miserabile*«. Glede na to, da je veliko časa prebil tudi v Gorici in bližnjih krajih, izhaja tudi njegov odnos do kulturne dediščine iz lastnega prepričanja, da gre tu za »italijansko oziroma italijansko ljudsko kulturo«. Kar pa so ustvarili Avstrijci, je po njegovem mnenju »vse podobno oziroma enako, vse ustvarjeno po enakem vzorcu«. Kljub temu pa ni oporekal pomembnemu delu, ki ga je Avstrija opravila v Ogleju na arheološkem področju oziroma v okviru arheoloških izkopavanj, čeprav niso bila sistematična, pa vendarle dovolj korektna, zlasti glede vrisovanja lokacij na karte in natančnega evidentiranja najdb (Fortunat Černilogar, 1994, 147).

Ojetti ob koncu pripominja, da bi bil možen en sam način, s kakršnim naj bi Avstrija plačala za škodo, ki jo je povzročila Benetkam in njenim najlepšim cerkvam. »Država, ki je ponosna na svojo zgodovino in civilizacijo, se v času mirovnih pogajanj, ne obnaša kot trgovec pri javni dražbi in izstavlja račune za vojno škodo v lirah oziroma kronah«. Beneško umetnost bi bilo po njegovem, možno poplačati le s to umetnostjo samo, saj je v cesarskem muzeju oziroma v Akademiji na Dunaju kar 25 Tizianovih in 15 Tintoretovih del (Ojetti, 1917, 26; prim. Crivelli, Ferrari & Grosso, 2018).

Svoj načrt, kako se maščevati Dunaju in mu dokazati svojo moč, je že pred koncem vojne skoval tudi Gabrielle D'Annunzio. Slavni italijanski pesnik, med vojno pilot italijanskega letalstva, je zadnje leto vojne pozival vrhovno poveljstvo, naj odobri zračni napad na Dunaj, a so mu prošnjo vedno znova zavračali. Krožni polet z Benetk s preletom gora in vijuganjem med vrhovi, bi bil namreč dolg okoli 1000 kilometrov in bi zahteval dvig na dotlej še nedosežene višine. Letala, že omenjeni *caproniji*, bi morala biti nepretrgoma v zraku najmanj deset ur, ne da bi imela možnost točenja dodatnega goriva. Takega podviga ni dotlej poskusil še nihče.

A končno je vrhovni komandant, general Armando Diaz, ki je znal mnogo bolj kot pred njim general Cadorna, poskrbeti za moralo italijanske vojske in bil prepričan, da bi bila vsaka bitka, pred katero bi imel D'Annunzio svoj govor, že napol dobljena, je njegov polet nad Dunaj odobril. Tako je 9. avgusta 1918 enajst letal poletelo z letališča pri Trevisu, a so se morali trije kmalu po vzletu vrniti na letališče, četrti se je moral spustiti nad avstrijskim ozemljem, preostalih sedem pa jih je varno priletelo nad cesarsko prestolnico. Dunajčani so se prvič soočili z možnostjo zračnega napada, potem ko so avstrijska letala že na začetku vojne napadla Benetke, sedaj pa si niso mogli predstavljati, da bi lahko bila napadena prestolnica, tako daleč od frontne črte. Letala, ki so se pojavila v zraku so prinašala strah, a se je D'Annunzio raje odločil, da namesto bomb odvržejo 50.000 letakov z njegovimi besedili, natisnjenimi v barvah italijanske trikolore. V sporočilu, naslovljenem »Nebo nad Dunajem«, je oznanjal: »Na vetru zmage, ki se dviguje nad rekami svobode, smo pripluli le iz radosti nad drznim dejanjem [...] Dunajčani! V tem trenutku bi lahko na vas metali bombe! A namesto tega vam pošiljamo le naš pozdrav!«. Obenem jih je pozval, naj vržejo svojo vlado in zahtevajo mir. »Če želite nadaljevati vojno – jo nadaljujte! Ampak to bo le vaš samomor!« Obenem so z letal odrgli tudi 100.000 izvodov mnogo bolj robato in neposredno napisanih sporočil v nemškem jeziku, ki jih je napisal Ugo Ojetti, s pozivom dunajskim meščanom, naj lastno kožo in svoje mesto, rešijo s predajo.

D'Annunzijevo podvig je odmeval ne le po Italiji, temveč po vseh zavezniških državah. V londonskem *Timesu* so ga poimenovali kar z imenom »novi Ruggiero« – po Ariostovem junaku, ki je med bojem poletel proti nebu na hipogrifu, Francozi so ga odlikovali s »*croix de guerre*«, velik vtis pa je napravil tudi na same Avstrijce, saj se je avtor uvodnika v dunajskem *Arbeiter Zeitung*, spraševal: »In naši D'Annunziji, kje so?« (Hughes-Hallett, 2013, 436).

ITALIJANSKE RESTITUCIJSKE ZAHTEVE DO AVSTRIJE PO PRVI SVETOVNI VOJNI

Iz številnih del italijanskih avtorjev, ki obravnavajo to problematiko (prim. Talamini, 2017/2018; Cocco, 2021a; Barina, 2014/2015) je razvidno, da so skoraj v celoti zagovarjali stališča tedanje pogajalske skupine oziroma njenega vodje, generala Roberta Segrèja, kasneje pa Ettore Modiglianija, Gina Fogolarija, Giuseppeja Gerole in drugih, ki so svoje restitucijske zahteve gradili tako na časovnem kot teritorialnem principu, se pravi, da se niso omejevali zgolj na obdobje prve svetovne vojne, pač pa vsaj od leta 1866 dalje in s tem poleg Avstrijskega primorja vključevali še celotno območje nekdanjega Lombardsko-beneškega kraljestva. Zavedali so se namreč mnogo močnejših in ugodnejših pogajalskih pozicij, ki jih je imela Italija leta 1918 v krogu zmagovitih držav, kot pa leta 1866. Ravno tako so se poigravali z mislijo, da bi od Avstrije zahtevali povrnitev za vojno škodo, ki je nastala na zasedenem ozemlju v zadnjem letu vojne, se pravi po preboju soške fronte pri Kobaridu, novembra 1917, pa do sklenitve premirja, oktobra 1918. Italija je dobobra izkoristila tudi razsulo habsburške monarhije in njen razpad v vrsto samostojnih nacionalnih držav. In ne nazadnje, bila je edina od članic Antantnih sil, ki je v avstrijsko prestolnico poslala svojo vojaško misijo, kar ji je zagotavljalo – v primerjavi s tem, kar bi sicer lahko dosegla na Pariški mirovni konferenci, mnogo širši manevrski prostor ravno ob vprašanju restitucije kulturne dediščine, kar je sicer spretno vnovčila s sporazumom o dobavi večjih količin žita izmučeni in lačni avstrijski prestolnici.

Za mnoge avstrijske umetnostne zgodovinarje in konservatorje so bila leta prve svetovne vojne oziroma prva povojna leta tista, ki so tvorila neke vrste vmesni čas, v katerem so stroko obravnavali kot sestavni del politike in je bila neredko tudi v službi državne propagande. Umetnostni zgodovinarji so v tistih letih delili mnenje z mnogimi intelektualci ter istočasno, tako kot ti, opuščali lastna kozmopolitska nagnjenja ter po drugi strani omilili kritična stališča in nasprotovanja do vlade, da bi občasno celo stopili v njene propagandistične vrste. Vojni tiskovni štab (*Kriegspressequartier*) in literarna skupina (*Literarische Gruppe*) kot uradni propagandni telesi, sta med lastne vrste uvrstila mnoge pisatelje in umetnike, kot so bili npr. Robert Musil, ki je bil v vojnem obdobju dodeljen umetnostnim zgodovinarjem, ki so delovali na soški fronti, Egon Erwin Kisch, utemeljitelj modernega novinarstva, Stefan Zweig, Franz Werfel, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke ali pa Oskar Kokoschka. To so bile torej samo nekatere od pomembnejših osebnosti in četudi so nekateri med njimi v vojnem obdobju igrali pozitivno vlogo ter se

odvrnili od vojne, ostaja dejstvo, da je njihovo angažiranje v tistem času predstavljalo nekakšen unikum (prim. Frank, 2016).

Sicer pa je na področju umetnostne zgodovine in konservatorstva, ustanova z imenom *Kunstschutz*, tvorila neke vrste rafinirane vzporednice oziroma dopolnilo literarni propagandi. Paulu Clemenu, prof. umetnostne zgodovine na univerzi v Bonnu in prvemu predsedniku Odbora za varstvo spomenikov renske province, lahko pripišemo formiranje *Kriegsdenkmalpflege* (Vojno spomeniško varstvo) za zaščito spomenikov v vojnem času. Dejansko je v odgovor na mednarodne odzive in obtožbe na račun barbarstev, ki so povzročila porušenje univerzitetne knjižnice v Louvenu, avgusta 1914 in bombardiranja katedrale v Reimsu septembra istega leta, bil ravno P. Clemen tisti, ki je oktobra 1914 osnoval posebne skupine umetnostnih zgodovinarjev, tkzv. umetnostnih oficirjev (*Kunstoffiziere*), ki so bili od takrat dalje dodeljeni vojaškim enotam. Avstro-ogrska *Kunstschutztruppe* je bila formirana v skladu s temi nameni, a je dokaj hitro pokazala na svoj nacionalistični značaj z namenom, da bi varstvo spomenikov postavila v službo države. Po drugi strani so naloge teh komisij obstajale ne le za obrambo in zaščito kulturne dediščine na okupiranih ozemljih, temveč predvsem za njihovo fotodokumentacijo in arhiviranje ter študij umetnostno-zgodovinskih del in arhitekture. Praksa, ki se je gotovo pokazala za koristno, vendar pa se ni mogla izogniti propagandističnim namenom in jih umetnostna zgodovina označuje kot sredstvo, ki na določen način simbolizira vojaške osvojitve, saj je bilo že v vojnem, še bolj pa v povojnem času, izdanih veliko število znanstvenih publikacij s področja arhitekture in umetnostne zgodovine z okupiranih in zahtevanih ozemelj (Frank, 2016, 60).

V tem okviru je dokaj pomembno zlasti delo Maxa Dvořáka »Katekizem spomeniškega varstva« (*Katechismus der Denkmalpflege*) iz leta 1916 (Dvořák, 2011), kjer je spregovoril zlasti o nevarnostih, ki grozijo spomenikom in že uvodoma naglasil, da je najpomembnejša naloga spomeniškega varstva delovati na področju ohranjanja starih spomenikov. Nevarnosti, ki ogrožajo staro umetniško dediščino, so po njegovem zlasti posledica:

- nevednosti in malomarnosti,
- lakomnosti in goljufij,
- napačnega razumevanja idej napredka in zahtev sodobnega časa,
- neumestnih teženj po olepševanju in obnavljanju, neizobraženosti oziroma pomanjkljive izobrazbe.

Ti štirje razlogi naj bi botrovali nenehnemu izginjanju in izgubljanju starih umetnin, saj naj ne bi temeljili zgolj na zmotah in napačnih sklepanjih posameznikov, temveč so po njegovem splošen pojav, ki ga v nadaljevanju podrobneje osvetljuje.

Najprej se torej posveča nevednosti in brezbriznosti do starih umetnin in škodi, ki jo leto za letom povzroča ta in svojo trditev utemeljuje s tem, da noben muzej na svetu ni dovolj velik, da bi lahko v svoje depoje, kaj šele zbirke umestil vso cerkveno opremo, oltarje, prižnice, orgle, korne klopi in slike, ki so jih samo v Avstriji v zadnjih desetletjih iz nevednosti ali malomarnosti sežgali ali prodali prekupčevalcem s starinami. Če bi popisali vse umetnine, ki so bile v Avstriji uničene zgolj v zadnjih letih, bi bil seznam lahko neskončno dolg. Vse to, po avtorjevem mnenju, nekako ni v skladu s tem, kar je bilo v zadnjih sto letih narejenega za širjenje umetnostno-zgodovinskih spoznanj oziroma samega znanja s tega področja, ki naj bi veliko pripomoglo k usmerjanju pozornosti na stare umetnine, a očitno ne dovolj. Pri tem pa vendarle, pripominja, bi bila morda dovolj že dobra volja ali pa zgolj spoštovanje do vsega, kar je postalo zgodovinsko. Namreč ljudje, ki zanemarijo in zavržejo spomine na svoje prednike ali starše, so surovi in brezsrčni, saj očitno v sebi potlačijo lastna čustva, na katerih temelji vse tisto, kar daje družinskemu življenju neko višjo duhovno vrednoto. Nič drugače ni, po njegovem, v državnem in nacionalnem merilu, oziroma v verskih in nacionalnih skupnostih pri ohranjanju in obujanju spomina na lastno zgodovinsko preteklost in pripadnost. To so v prvi vrsti umetniška dela, vidni izraz vsega tistega, kar v duhovnem pogledu in v domišljiji povezuje sodobnost s preteklostjo oziroma dediščino preteklih rodov, ki smo jo dolžni spoštovati. To bi morala postati ne le vrednota, temveč dolžnost vsakogar, tako kot npr. spoštovanje tuje lastnine. Kdor uničuje spomnike, je sovražnik svojega rojstnega kraja in domovine ter s tem škoduje skupnosti, saj javne umetnine niso ustvarjanje le za tega ali onega posameznika, temveč so vrednota in kolektivni spomin, ki uteleša vse tisto, kar je splošno dobro in velja ravno tako tudi za področje literature in znanosti. Od vsakega izobraženca bi morali zahtevati, da se tega zaveda, še dodaja.

Starim spomenikom poleg brezumnega in zlonamernega uničevanja, največ škode povzroča ravno dušno zanemarjanje. Žal se to pogosto dogaja, saj se veliko lepih slik in kipov znajde na raznih podstrešjih ali drvarnicah, kjer zaradi prahu in vlage hitro propadejo. Koliko je pri tem cerkva, v katere pronicata podtalnica in vlaga, zato se povsod bohota plesen in zaradi tega razpadajo oltarji oziroma oltarne slike. Nič manjše nevarnosti za stare umetnine, po njegovem, ne

predstavljata človeška lakomnost in želja po dobičku, saj starim umetninam zaradi njihovega zgodovinskega pomena raste cena, s tem pa tudi želja, da bi se dokopali do njih, pa četudi zgolj zaradi nečimrnosti in častihlepnosti. To ni sicer nič novega, naglašja Dvořák, saj so že v 17. in 18. stoletju zbiratelji starih umetnin zanje plačevali velike vsote denarja, a je šlo takrat le za maloštevilne zbiratelje in razmeroma majhno število umetnin. Od preteklega stoletja dalje pa je trg z umetninami dosegel tolikšen obseg in obliko, da je s tem postal ena največjih nevarnosti za fond starih umetnin. Pri tem se trgovci z umetninami ne zadovoljujejo zgolj z normalnimi oblikami nakupov, temveč so pričeli s sistematičnim ropanjem umetnin po deželah, kjer so večinoma nastajale. Za tako početje sta dva razloga: eden je ta, da si hočejo dežele oziroma območja, ki npr. tako kot ZDA ali posamezni predeli Evrope, niso bili deležni lastnega umetnostnega razvoja ali pa le v manjši meri, s tem ustvarjati lasten pomen na področju kulture in umetnosti, drugi razlog pa je v tem, da se poskušajo posamezni družbeni sloji oziroma posamezniki, ki so na hitro obogateli, za vsako ceno dokopati do takih umetnin, da bi si z njimi dvignili družbeni ugled in ustvarjali zunanji blišč. Te želje in težnje so pripeljale do tega, da so umetnine postale predmet špekulacij in mešetarjenja, saj njihova vrednost raste in pada v skladu s povpraševanjem. Leta in leta tako po naši deželi, navaja avtor, potujejo krdela agentov, ki se za dosego svojih ciljev, poslužujejo različnih zvijač, saj vedo, kdaj bodo potekale vizitacije po cerkvah in prepričujejo neizkušene duhovnike, da morajo pred prihodom visokih cerkvenih dostojanstvenikov, svojo »božjo hišo očistiti stare šare« in so jo oni iz posebne ustrežljivosti pripravljeni odkupiti. Lahko pa tudi hlinijo svoje patriotske nagibe in trdijo, da so od muzejev in galerij pooblaščen za nakup umetnin oziroma muzejskih predmetov. Pogosto je to pomanjkanje pietete hkrati že tudi simonija, se pravi nedovoljena prodaja sakralnih dobrin zaradi osebnih koristi in s tem oškodovanje cerkvenega premoženja. Dolžnost vsakega človeka, ki mu ljubezen do domovine in kulture nista zgolj prazni besedi, da poskuša vse to početje po svojih najboljših močeh, preprečiti!

Uničevanje starih umetnin zaradi napačno razumljenih idej o napredku in težnjah sodobnega časa, saj se pogosto stare umetnine uničujejo zgolj zato, ker so »stare« in s tem veljajo za nevredne novih, naprednih časov. V marsikateri družbeni skupnosti, navaja avtor, velja za državljansko dolžnost in krepost, da se odstrani vse, kar spominja na preteklost, na nekdanje družbene in verske odnose, zato so pogosto žrtve takih predsodkov zlasti stari plemiški grbi, svetniški kipi, spominske

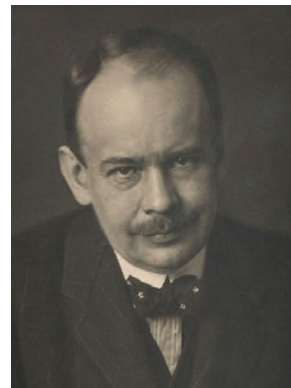
Slika 41 in 42: Paul Clemen (1866–1947), prof. umet. zgod. na univerzi v Bonnu in prvi predsednik Odbora za varstvo spomenikov renske province ter utemeljitelj spomeniškega varstva v Porenju (levo); Max Dvořák (1874–1921), avstrijsko-češki umet. zgod., ugledni predstavnik dunajske umet. zgodovinske šole (desno) (Wikimedia Commons).

plošče, mestna obzidja, stolpi ali vrtovi, dejansko pa se s takim vandalizmom zgolj dokazuje primitivizem, neizobraženost in kulturna zaostalost. A še pogosteje so bili zaradi »zahtev časa« žrtvovani posamezni spomeniki, ali pa kar cela mesta, saj je preobrazba življenja na novi tehnični ravni privedla do pravega malikovanja tehničnih novotarij, zaradi česar se pozablja na druge vrednote in presega vse tisto, kar je zgolj tehnično tudi uporabno in pripravno. Tudi ta sklop vprašanj Dvořák zaključuje z mislijo, da je dolžnost mestnih oblasti ta, da se ne izogibajo žrtvam in trudu, ko gre za usodo starih stavb in mestnih četrti, saj so odgovorne tudi zanje in ne le tehnične inovacije ter je vsak brez absolutne nuje žrtvovani spomenik, znak njihove nesposobnosti ali pa lahkomišelnosti pri upravljanju mesta.

Uničenje starih spomenikov zaradi pretiranih strasti po njihovem opleševanju. Avtor zaznava take poskuse tako v sakralni kot profani umetnosti. Kot primere navaja težnje po nameščanju novih oltarjev, slik, spovednic, orgel in druge cerkvene opreme, s tem, da staro opremo običajno uničijo ali prodajo in dragocene umetnine kmalu zatem krasijo hiše in bivalne prostore bogatašev, cerkvene stavbe pa dobijo v zameno »nadomestke« in ničvredno šaro in to zmagoslavje neokusa, zaradi katerega je uničeno vse, kar so v svoji ustvarjalni kreativnosti ustvarile prejšnje generacije. Cerkev je v vseh obdobjih svojega obstoja pritegovala vernike k najvišjemu in najbolj plemenitemu, kar je ponujala umetnost. Stara dela cerkvene umetnosti, pa najsi so bila še tako preprosta, so imela slog in svoj značaj in ob njih občutimo, da so bila ustvarjena z umetniškim čutom, ljubeznijo in skrbnim preudarkom, zato v njih govori genius loci, domača tradicija in umetniška spoznanja. Tudi glede stare meščanske umetnosti je avtor mnenja, da je bila sicer skromna in racionalna ter je s tem podpirala lokalno umetno obrt, v velemestnih palačah, ki so nadomestile stare in vendar lepe meščanske hiše, pa so bolj ali manj zgolj izrodki stavbarstva. Torej sta »modernizacija in oplešava mest« pogosto le pretveza, saj je v ozadju predvsem težnja po dobičku, h kateremu težijo gradbeni špekulanti, zato bi se morali vsi, ki jim je resnična umetnost in domovina pri srcu, takemu početju upreti.

Zanimivo, da se Max Dvořák v svojem delu na koncu, glede na to, da je nastalo sredi vojne (1916), ni dotaknil uničujočih posledic vojnega pustošenja, ki je dodobra uničilo vrsto mest, trgov, sakralnih in profanih objektov skupaj z dragocenimi umetninami in predmeti kulturne dediščine.

Obratno od njega, je P. Clemen izkušnje za delovanje nemškega in avstrijskega *Kunstschutza* zbral in prikazal v dveh delih, objavljenih po vsej verjetnosti v



ozračju bližajoče se mirovne konference v Saint-Germainu leta 1919. Glasniki novo nastale Republike Avstrije, so postali Max Dvořák, ki je pripravil uvodni tekst, Hans Tietze, ki je opisal svoje delovanje v Furlaniji, sledili pa so še Anton Gnirs, Franz von Wieser, Fortunat Schubert-Soldern in Paul Buberl. Njihovi prispevki, s katerimi so hoteli po eni strani prikazati upravičenost po drugi strani pa skeptičnost do avstrijskih stališč, so bili pod močnim pritiskom in vplivom italijanskih zahtev po vrnitvi umetniških del z Dunaja iz začetka leta 1919 in o čemer priča tudi kasnejši Tietzejev prispevek z naslovom *Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien* (Tietze, 1919). Zlasti fotografsko gradivo nudi realen in celovit vpogled v samo publikacijo kot nekakšen propagandni zaključek, saj je potrebno naglasiti, da fotografski posnetki ne prikazujejo zaščitnih ukrepov in posegov avstrijske strani, temveč škodo in ruševine, ki jo je povzročilo italijansko bombardiranje, npr. Gorice, Čedad, Latisane in Conegliana (Frank, 2016, 61).

Pogled z avstrijske strani, ki se zrcali zlasti v delih Johanna Rainerja, prof. avstrijske zgodovine na Univerzi v Innsbrucku (Rainer, 1988), kaže torej nekoliko drugačno podobo od italijanskih stališč. Kot poglobitveno osebnost pri italijanskih pogajanjih in zahtevah po vrnitvi gradiva oziroma kulturne dediščine z Dunaja, označuje Alessandra Luzia, gorečega rodoljuba, ki se v svojih prizadevanjih ni omejeval zgolj na to, da čast svoje domovine brani pred tujci, temveč tudi pred italijanskimi socialisti in masoni. Najprej je bil v letih 1893 do 1898 dopisnik lista *Corriere della Sera* in *Gazzetta di Torino* na Dunaju, po vrnitvi v domovino je bil imenovan za direktorja Državnega arhiva v Mantovi, leta 1918 pa končno za načelnika (*Sovrintendente*) v Torinu. Svoje bivanje na Dunaju in izkušnje, ki si jih je pridobil, je izkoristil za študij in publiciranje del, ki so se nanašala na italijansko-avstrijske odnose, zlasti pa na osebnost maršala Radetzkyja, mučencev z Belfiore-

Slika 43: Trento, grajski kompleks Buonconsiglio, sedež novega Načelnništva za varstvo spomenikov pod vodstvom G. Gerole (Arte-cultura, 1984, 5).

ja in Raffaelove gobline z vojvodske palače v Mantovi, ki so jih odpeljali na Dunaj (podrobneje v Tietze, 1919, 18–20). Postal je ena vodilnih osebnosti v italijanski delegaciji, ki se je pogajala za vrnitev italijanske kulturne dediščine iz Avstrije. Drugi v tej skupini je bil Giuseppe Gerola s Tridentinske, ki se je po končanem študiju v Padovi, Firencah, Berlinu in Freiburgu, leta 1920 zaposlil pri Načelništvu za varstvo spomenikov v Trentu.²⁶ Že ob izbruhu prve svetovne vojne je izrazil prepričanje, da mora kulturna dediščina ostati tam, kjer je nastala in da bi morali onemogočiti njeno premikanje in odtujevanje, bodisi zaradi donacij, odkupov, državnih intervencij, ropanja in podobno. Na primeru Trenta je hotel dokazati, da italijanske kulturne dobrine niso odnašali zgolj v Innsbruck in na Dunaj, temveč tudi v Nemčijo, npr. v Mestni muzej v Nürnbergu, zato se italijanske zahteve ne bi smele omejevati zgolj na Avstrijo (Rainer, 1988, 239).

Po koncu prve svetovne vojne je to mnenje vedno bolj postajalo tudi uradno stališče Italije in sicer, da je bila v času habsburške monarhije večina predmetov italijanske kulturne dediščine v Avstrijo odnešena na nezakonit oziroma illegalen način in da bi jih bilo potrebno zato za vsako ceno vrniti na italijanska tla. Zagovarjali so tudi stališče, da bi morali po vojaški zmagi zaradi »nacionalne časti« od Avstrije zahtevati reparacije za nastalo škodo tudi za odtujeno kulturno dediščino. Ta je sicer zajemala arheološko gradivo, umetnine oziroma slikarska dela, kipe, novce, dragocene kodekse, knji-

žnice in arhivsko gradivo, ter je bila razdeljena na dve skupni: kulturna dediščina prenesena v Avstrijo na legitimen oziroma zakonit način tekom 18. in 19. stoletja, in druga skupina, ki je vključevala zaplenjene oziroma ukradene predmete s strani avstro-ogrske oblasti oziroma so jih zaplenili avstrijski vojaki na italijanskih tleh v času prve svetovne vojne.

Ob vsem navedenem, J. Rainer pripominja, da je potrebno v skladu s častjo habsburške dinastije, ki je celih 200 let vladala nad precejšnjim delom italijanskih dežel verjeti, da so v vsem tem obdobju umetniške predmete in spomenike z italijanskega ozemlja večinoma odvažali na zakonit način ali pa zato, da bi jih zaščitili pred vojnim pustošenjem. Italijanska stran pa teh zakonitih pridobitev, kot navaja J. Rainer, ni priznavala in pri tem navaja primere dragocenih in zakonito pridobljenih neapeljskih

kodeksov pod cesarjem Karlom VI. in tridentinskih glasbenih kodeksov leta 1891, temveč je uveljavljala pravo zmagovalca oziroma italijanskega naroda nad lastno kulturno dediščino.

Določilo čl. 196 saintgermainске mirovne pogodbe je opozarjalo na bogate zbirke različnega gradiva, ki je bilo zbrano in odpeljano iz raznih dežel nekdanje habsburške monarhije, ki bi morale pripasti nasledstvenim državam. To se je v takratnih razmerah posrečilo le Italiji, ki je po svoji vojaški misiji že pred sklenitvijo mirovne pogodbe, zasegla mnogo umetnin in drugega gradiva v dunajskih muzejih, kar je bilo pozneje uzakonjeno z avstrijsko-italijansko



²⁶ Za sedež novega načelnništva v Trentu so izbrali "Castello del Buonconsiglio," kjer so obnovitvena dela pod vodstvom G. Gerole potekala do 1933. Grad, ki je bil sprva sedež tridentinskih škofov, predstavlja enega najpomembnejših zgodovinskih in umetnostno-zgodovinskih spomenikov v pokrajini.

»Konvencijo o rešitvi spornih vprašanj«, ki se nanašajo na zgodovinski in umetniški patrimonij nekdanje avstro-ogrske monarhije, podpisano na Dunaju 4. maja 1920. Po tem sporazumu je Italija dobila ne le arhivsko gradivo, temveč tudi gradivo, ki je označeno kot »zgodovinsko, arheološko, bibliografsko in znanstveno« in izvira z območij, ki so bila priznana Italiji, kolikor je to gradivo »zajeto v inventarjih avstrijskih laičnih javnih ustanov ali korporacij«. Po drugi strani pa se je Italija prav z istim sporazumom, s katerim so bili v veliki meri zadovoljeni njeni interesi, obvezala, da bo storila vse, da bi zbirke te vrste sicer ostale nedotaknjene in da ne bi prišle v roke drugih držav. Čeprav gre dandanes le še za zgodovinska dejstva, pa je možno dobesedno navesti obravnavano določilo čl. 1 avstrijsko-italijanskega sporazuma iz leta 1920:

Čl. 1.: Kraljevina Italija priznava v višjem in splošnem interesu civilizacije in umetnosti, da prepreči razpršitev zgodovinskih, umetniških in arheoloških zbirk republike Avstrije, ki predstavljajo v svoji celovitosti estetski in zgodovinsko nedeljiv ter dragocen organizem; posledično se Italija, ko se s to konvencijo poslužuje možnosti, ki jo predvideva člen 196, odstavek a, mirovne pogodbe s tem obveže, da mu daje v lastnem interesu kar najbolj restriktivno obrazložitev ter hkrati izjavlja, da ta člen podpre tudi v odnosu do drugih držav, za zgoraj navedeno obrazložitev pa meni, da je pravična. Italija se razen tega obvezuje, da bo z vsemi močmi preprečevala, da bi bile sprejete druge pretenzije omenjenih držav, ki jih mirovna pogodba ne predvideva na škodo integritete avstrijskih zbirk, katerih ohranitev je potrebna v interesu znanosti in umetnosti; v nobenem primeru pa se ne bo dezinteresirala za usodo omenjenih zbirk. (Murko, 2004, 426)

Dejstvo je, da je Avstrija po prvi svetovni vojni izročila celo vrsto arhivalij, ki so izvirale iz Italiji odstopljenega dela nekdanje avstrijske Tirolske. To velja ne le za območje današnje province Trento, ki je bila v etničnem pogledu bolj italijanska kot nemška, temveč tudi za provinco Bolzano, ki pa je imela pretežno nemško-tirolsko demografsko sestavo. Izročene nekdanjega tirolskega gradiva je bilo toliko, da so v Italiji iz njega formirali kar dva večja arhivska centra, enega v provinci Trento, drugega pa v provinci Bolzano.

Nesporno je, da nobena druga nasledstvena država – razen Italije – ni dobila ničesar iz omenjenih zbirk. Vse te države, vključno s Kraljevino SHS, so dobile pravico le do arhivskega gradiva, o čemer so te države z Avstrijo sklenile posebne pogodbe oziroma sporazume.

Italija je na podlagi sporazuma z Avstrijo iz leta 1920 prejela zlasti nekaj arheološkega gradiva tudi iz krajev, ki so bili po drugi svetovni vojni priključeni k Jugoslaviji (Murko, 2004, 379).

Do prvih italijanskih restitucijskih zahtev po koncu vojne je sicer prišlo v Innsbrucku, saj so le nekaj tednov zatem, generalni inšpektor italijanskih arhivov, G. Rossano, predstojnik Beneškega arhiva R. Cessi in nekdanji kapitan z okrožja Rovereto, K. Th. Postinger in G. Gerola, začeli s preiskovanjem tirolskega Pokrajinskega arhiva ter Univerzitetne knjižnice, da bi tam našli gradivo, ki je izhajalo iz Tirolske. V nadaljevanju je italijanski komandant VI. pehotne divizije, nastanjene v Innsbrucku zahteval, da avstrijska stran izroči naslednje arhivsko gradivo:

1. Arhivsko gradivo, ki se nanaša na samostane in verske korporacije z območja Tridentinske,
2. Arhiv stare tridentinske škofije,
3. Zapisnike tridentinskega deželnege zbora,
4. Tako imenovane mantovanske akte (*Atti dell' I.R. Delegazione di Mantova dal 1815–1866*).

Tirolske oblasti so si prizadevale, da bi se izognile vrnitvi arhivskega gradiva vsaj do polnopravne jurisdikcije oziroma pripadnosti omenjenega teritorija na podlagi veljavne saintgermainске mirovne pogodbe. V dneh 23. januarja oziroma 7. aprila 1919 pred zaključkom mirovnih pogajanj, je bil izročen celoten arhivski material, ki se je nanašal na politično in sodno upravo na Tridentinskem, kakor tudi mantovanski akti, dne 19. decembra 1920 in 15. novembra 1921 pa je sledilo še gradivo, ki se je nanašalo na nemški predel Gornjega Poadižja (*Alto Adige tedesco*).

Za avstrijsko stran je bila dokaj boleča zlasti zahteva po vrnitvi vseh predmetov kulturne dediščine z ozemlja, ki so jih avstrijsko-nemške enote zasedle v letih 1917/18, torej po preboju pri Kobarridu. Te zahteve so obsegale namreč 512 zabojev knjig, ki jih je italijanska delegacija našla v kletnih prostorih Dunajske univerze. Že januarja 1919 so jih začasno prenesli v Padovo v tamkajšnjo Univerzitetno biblioteko. Šlo je namreč za biblioteko semenišča in občine Belluno, za arhiv in biblioteko grofov Miari Fulcis z Belluna, biblioteko Solere s kraja Pieve di Cadore in biblioteko prof. G. C. Buzzatija, ki je bila velikega pomena za zgodovino Belluna.

Z območja Furlanije so zaradi varnosti gradivo odvažale najprej italijanske oblasti, zatem pa zadnje leto vojne (1918) še avstrijske. Ko so se po paničnem umiku italijanske enote zaustavile šele

Slika 44: Trento, grad Buonconsiglio, dvorana Clesiano (XVI. stol.) (Arte-cultura, 1984, 39).



pri Piavi, so avstrijske zasedbene oblasti začele tamkajšnjo kulturno dediščino evakuirati na varno in dragoceneje predmete deponirati predvsem na Dunaju. Od teh predmetov je italijanska delegacija našla in vrnila v Italijo zlasti sledeče: lesene skulpture s stolnice v Venzoneju, Tiepolovo Mado-no s cerkve *della Purità* v Vidmu, oltarno palo G. A. Pordenoneja z Moriaga, dva dragocena kodeksa s kapiteljske oziroma nadškofijske knjižnice v Vidmu, 26 zabojev s tamkajšnjega Mestnega muzeja in končno še nekaj zvonov zgodovinske vrednosti.

Restitucija predmetov kulturne dediščine, ki so jih odvažali v začetku vojne z območij, ki so bila sprva še pod avstrijsko oblastjo, po vojni pa pod italijansko, je potekala v začetni fazi nekoliko težje za italijansko stran, saj je Dunaj razglasil svojo kompetentnost nad tem območjem še v času konference obeh ambasadorjev, zatem pa mirovnih pogajanj. Italijanska stran s tem ni soglašala in je vztrajala na izvršenih dejstvih, ki naj bi bila zatem še legalizirana na mirovni konferenci. Tako je vodja

italijanske misije, general Roberto Segrè, uspel poslati v Italijo sledeče gradivo: več kot 1.000 pergamen z Deželnega muzeja v Gorici, dokumente Državnega arhiva s Trsta, Petrarcovo zbirko z Mestne knjižnice v Trstu, zbirko antičnih novcev z Mestnega muzeja, zvonove zgodovinske vrednosti s Tridentinske, Istre in Julijske krajine, zakladnico s sv. Justa in Gorice. Navedene predmete je italijanska misija našla zlasti na Dunaju, pa tudi v Lienzu, Salzburgu, Innsbrucku, Gradcu in Ljubljani (Rainer, 1988, 244).

Medtem, ko so te predmete vrnili v Italijo marca 1919, dragocene zbirke z Ogleja, ki je vsebovala arheološke predmete, zlasti novce, dragulje, nakit in jantar, sprva niso mogli najti. V začetku vojne so omenjeno zbirko namreč deponirali v kletnih prostorih dvornega muzeja na Dunaju, vendar je leta 1917 izginila neznano kam. Intenzivno iskanje, ki se je raztegnilo vse do Czernowitza (takrat že na območju Romunije), je končno obrodilo sledove in so tudi to dragoceno zbirko prepeljali nazaj v Oglej.

Končno je Italija na pogajanjih leta 1919, kot omenjeno, zahtevala vrnitev kulturne dediščine od leta 1866 dalje oziroma celotnega zgodovinskega gradiva, ki je z njenega teritorija odhajalo po letu 1816. Namreč v letih 1816–1838, je bilo z Benetk na Dunaj odpeljanih kar 160 umetniških del, ki so odslej krasila različne palače, javne ustanove, šole, kongregacije in samostane. Leta 1811 jih je s posebnim dekretom podkralj Eugène Beauharnais deloma poklonil Akademiji za lepe umetnosti v Benetkah, deloma pa so z njimi okrasili javne ustanove, ki so v tistem času pripadale Italijanskemu kraljestvu s sedežem v Milanu. Leta 1816, torej leto dni po dunajskem kongresu, so precejšen del teh umetnin prenesli na Dunaj, hkrati pa si je italijanska delegacija na Dunaju prizadevala, da bi razen teh del pridobila še vsa tista, ko so bila z italijanskega ozemlja odpeljana že v času napoleonskih vojn (1796/97). Leta 1838, torej v času Lombardsko-beneškega kraljestva pod habsburško vladavino, so beneške umetnine ponovno prenesli na Dunaj.

Po prepričanju italijanskih strokovnjakov so v to zbirko sodili še arheološki predmeti z beneške palače v Rimu (*palazzo Venezia*), pa tudi vsi tisti predmeti oziroma dragoceni tiski, kodeksi in inkunabule ter dnevniki Marina Sanuda, ki so jih v letih 1802, 1805, 1829 in 1835 prenesli na Dunaj z Biblioteke Marciane. V ta okvir je sodilo še 15 dragocenih notnih tiskov iz 16. stoletja in poprsje cesarja Franca I., delo Antonia Canove.²⁷

V okvir restitucijskega gradiva so uvrstili tudi predmete, ki so jih iz takratnih avstrijskih provinc odpeljali že pred prvo svetovno vojno. Tu smo že omenili šest glasbenih kodeksov s škofije v Trentu, evangeliar s 5. stoletja, zakramentarij z 10. stoletja v slonokošeni vezavi, umetniške predmete in arheološke najdbe s Tridentinskega, južne Tirolske in Istre, ki so jih najprej prenesli v Innsbruck, nato pa na Dunaj.

Italija, ki je po prvi svetovni vojni dobila ozemlja južno od Brennerja, si je ob vsem navedenem prizadevala, da bi pridobila tudi celotno arhivsko gradivo, ki je vključevalo njeno zgodovino in upravo. Glede na to, da Avstrija v preteklosti ni vrnila vsega tega gradiva, so restitucijske zahteve tokrat segale daleč nazaj v zgodovino. Šlo je predvsem za Beneški arhiv oziroma poročila beneških ambasadorjev z nemških dežel, kakor tudi za arhive Milana, Parme in Mantove. Zahteve po restituciji so se raztegnile tudi na nove italijanske province, kakor tudi za škofijske arhive Bressanona in Trenta, posebnega pomena pa so bili tudi arhivi političnih procesov, ki so zadevali zlasti procese, naperjene proti italijanskim rodoljubom in vojaškim sodiščem od leta 1821 dalje (prim. Vodopivec, 1996).

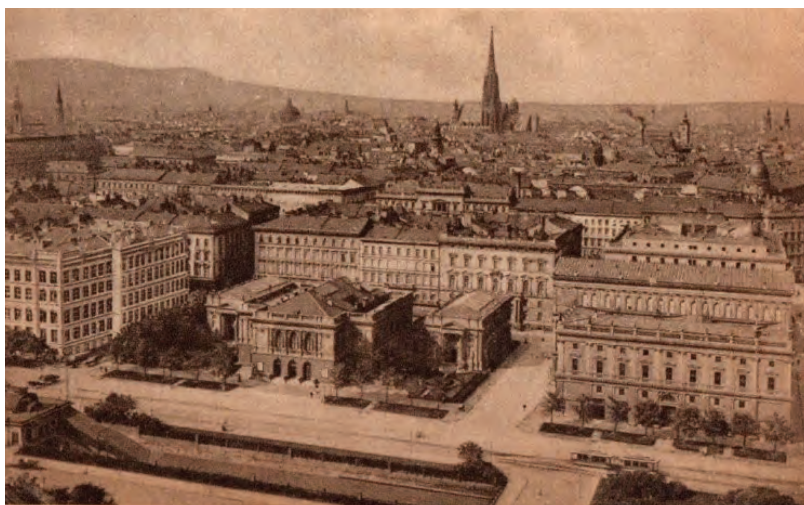
Večino omenjenih restitucijskih zahtev je avstrijska stran sprejela brez večjih zadržkov. Če so namreč Avstrijcem očitali, da so odvažali predmete kulturne dediščine z vojnih območij ne le zgolj začasno iz varnostnih razlogov, pač pa z namenom, da jih za večno obdržijo na Dunaju, so se sčasoma strasti vendarle polegale. Tako je italijanska delegacija Avstriji še nadalje prepusti-

la v hrambo šest tridentinskih glasbenih kodeksov do leta 1933, *Ferdinandum* v Innsbrucku pa je po tem letu obdržal nekaj muzejskih predmetov, izvirajočih z Južne Tirolske, leta 1924 pa so izdelali kopijo rimskega mejnega kamna, ki je bil na posodo v *Ferdinandumu* in so ga sedaj odstopili avstrijski strani. Težji so bili pogovori glede arhivskega gradiva, saj so bili direktorji avstrijskih arhivov in muzejev odločno proti vrnitvi, medtem ko so bili politiki bolj popustljivi. Ko so Italijani končno z uveljavitvijo »prava zmagovalca«, začeli odvažati dragocene kodekse in umetnine, je prišlo na avstrijski strani do nemirov in je ta problem končno prerasel bilateralne odnose ter dobil širše mednarodne okvire. Italijanskim zahtevam so se postavile po robu najvidnejše avstrijske kulturne ustanove z vrsto člankov v tedanjem časopisju. Njihov namen je bil med drugim ta, da bi na določen način pred očmi Antantnih sil na pariški mirovni konferenci, diskreditirali delovanje italijanske vojaške misije oziroma opozorili na nelegitimnost njenih zahtev in postopkov. V odgovor je dal general Robert Segrè natisniti brošuro z naslovom »*Perché l'Italia reclama oggi dall'Austria opere d'arte e di storia*«, ki pa ga italijansko vojaško poveljstvo ni pustilo v obtok, temveč je morala ostati v njenem arhivu. Tudi Kraljevina SHS je protestirala proti načinom in postopkom italijanske strani, saj ni želela, da bi se zmanjšala dediščina Habsburžanov, do katere je imela tudi sama precejšnje zahteve (Suppan, 1989). Glede na naštete okoliščine sta Italija in Avstrija dosegli kompromis, ki je bil na osnovi 195. člena saintgermainske mirovne pogodbe, dokončno sprejet 4. maja 1920 na Dunaju (Apih, 1979).

Tekom pogajanj so se na italijanski strani sprožili še drugi mehanizmi in apetiti, ki so bili povsem neosnovani, k čemur je prispevala tudi precejšnja mera antiavstrijske nastrojenosti in propagande, ki se je širila po vsej Italiji. Kot primer naj služijo prizadevanja znanega pravnega zgodovinarja, Pier Silveria

²⁷ A. Canova (1757–1822), italijanski slikar in kipar, najvidnejši predstavnik neoklasicizma in privrženec Winckelmannovih teorij (Dizionario biografico, 1975).

Slika 45: Panorama Dunaja po prvi svetovni vojni (Wikimedia Commons).



Leichta,²⁸ ki si je med drugim prizadeval po vrnitvi arhivov goriških grofov. Prisvojil naj bi si jih cesar Maksimilijan, čeprav le-ta ni bil nikoli v Gorici, temveč v Lienzu, od koder so goriški arhiv v Innsbruck prepeljali že leta 1500 po izumrtju goriških grofov, kasneje pa deloma na Dunaj in Gradec.

V Italiji so prizadevanja in dosežke svoje restitucijske komisije ocenjevali kot velik uspeh in iz gradiva, ki se je vrnilo, pripravili dvoje večjih razstav: eno v Beneški palači v Rimu, drugo pa v Benetkah. Seveda do tega ni prišlo zgolj iz strokovnih oziroma umetnostno-zgodovinskih interesov, temveč predvsem političnih, o čemer sta pisala tudi dva vidna italijanska umetnostna zgodovinarja, G. Fiocco (1919) in E. Modigliani (1923).

V Avstriji so bili mnogi od samega začetka razočarani, nekateri pa tudi ogorčeni zaradi izgube dragocenega deleža kulturne dediščine, ki se je hranila na Dunaju in nekaterih drugih mestih,

toda sčasoma je začelo prevladovati mnenje, da so celotno zadevo vendarle izpeljali v zadovoljstvo obeh strani. Po eni strani so se zavedali, da Avstrija vendarle ni mogla še nadalje obdržati vsega tistega dragocenega gradiva, ki je bilo nekdanj v njeni lasti, po drugi strani pa, da tudi Italija ni dosegla in dobila vsega, kar si je želela oziroma zahtevala. Predvsem pa so bili zadovoljni, da vračanje kulturne dediščine ni bilo vključeno v seznam reparacij, ki so bile vključene v saintgermainsko mirovno pogodbo.²⁹

Če se s politično-vojaškega in diplomatskega pomaknemo na literarno področje tistega časa, je bilo sam razkroj habsburške monarhije zaznati tudi na kulturnem oziroma literarnem področju, zlasti v delih Huga von Hofmannsthal, pri katerem se na najbolj prefinjen in plemenit način izražajo značilnosti tedanjega časa. Mladi pesnik je boleče doživljal krizo avstrijskega liberalizma in z njo povezanim begom v individualnost. Kot aristokrat je sprejemal – predvsem v prvem obdobju – najbolj značilno avstrijsko kulturo, bogato s čutnostjo in domišljijo, slonečo ne toliko na moralnih vrednotah, kot na umetnosti ali, še bolje, na hedonističnih aspektih slednje: to je plastična in opazna, čutno dostopna in uporabna kultura, njeno razbohotenost in dekorativnost pa uravnava specifična katoliška sestavina in sicer baročni in protireformistični katolicizem, v katerem bo Hofmannsthal ugledal ekumensko civilizacijo in evropski univerzalizem (Magris, 2001, 251).

28 Pier Silverio Leicht (1874–1956), italijanski pravnik, zgodovinar in bibliotekar. Med letoma 1900–1902 je vodil Mestno knjižnico v Vidmu, leto kasneje pa pričel z akademsko kariero in predaval zgodovino italijanskega prava, med drugim v Sieni, Modeni, Bologni in končno v Rimu. Od leta 1920 je bil član znane Akademije dei Lincei, v letih 1936–1938 pa tudi njen podpredsednik. V letih 1930–1944 je bil prvi predsednik Društva italijanskih bibliotekarjev, od 1925–1945 tudi predsednik Furlanskega filološkega društva, v letih 1927–1932 pa še predsednik Furlanskega alpinističnega društva. Svojo politično kariero je z vstopom v fašistično stranko leta 1923 pričel kot podsekretar na Ministrstvu za šolstvo in 1934 postal senator Kraljevine Italije. Po vojni se je usmerjal v študij srednjeveškega prava ter leta 1952 predsedoval mednarodnemu kongresu, posvečenem srednjeveškimi študijam, umrl pa je v Rimu leta 1956. Že leta 1897 je izdal delo *Diritto romano e diritto germanico in alcuni documenti friulani dei secoli XI, XII, XIII*, Udine; *Studi sulla proprietà fondiaria nel Medioevo*, Verona; *Storia del Friuli*, ristampa 2003 (Wikimedia Commons, L'enciclopedia libera).

29 Vsekakor je bila saintgermainška mirovna pogodba razmeroma ugodna za italijansko stran zlasti glede vračanja umetnin, ni pa uspela tega vprašanja vključiti v okvir reparacij, ki jih je morala Avstro-Ogrska poravnati do zasedenih ozemelj drugih držav tekom prve svetovne vojne.

30 H. von Hofmannsthal (1874–1929), avstrijski pesnik in dramatik. Obrat k večji ljudskosti je pri njem zaznaven v sodelovanju z M. Reinhardt in ustanovitvi salzburških slavnostnih iger. V poznih veseloigrah, prefinjenih podobah dunajske visoke družbe, je vodilna motivika, spreminjanje in vztrajanje, zlasti v drami *Der Turm* (1925), ki ga kaže kot pozornega in ozaveščenega sodobnika (Slovenski veliki leksikon, 2003/2004).

Svet njegove poezije med drugim zaobjema tudi Benetke v podobi njenih karnevalov in užitkov, izmišljene in imaginarne pokrajine, habsburška civilizacija in književnost pa sta dosegla v Hofmannstahlu vrhunec prizadevanj, da bi ubežali zgodovini in preoblikovali konkretno resničnost, kjer se nakazuje moreča slutnja bližajočega se konca. Njegove komedije se pogosto dogajajo v Benetkah, v mestu Gaurdija in Canaletta, portretov Rosalbe Carriera in karnevalov ter Carla Goldonija, v mestu, ki ga je znala na tako sugestivni način v fotografski aparat v petdesetih letih prejšnjega stoletja ujeti Inge Morath (2003).

Tudi v delu »Wagner e Venezia« slavnemu nemški skladatelj omenja, da je pripotoval v Benetke nekega popoldneva ob koncu avgusta 1858 in se ob svojem sprehodu po »Canal Grande« pa vse do »Piazzette«, ni mogel znebiti občutka velike melanholije ob veličini, lepoti in propadu nekega časa, ki se je kazal pred njegovimi očmi.

Na posebno dvoumno in dvomljivo podobo Benetk je sicer med prvimi opozoril nemški filozof in sociolog Georg Simmel v knjigi iz leta 1903 z naslovom »Die Großstädte und das Geistesleben« (Simmel, 1995), še pred njo pa je objavil esej o Rimu (1898), po njej pa esej o Firencah (1906) in Benetkah (1907). Zlasti v tem Simmelovem esej, je zaznati trenutek, ko so forme organskega mesta odpovedale. V florentinskih palačah oziroma v celotni Toskani, pravi, še nekako čutimo, da je njihov zunanji videz natančen izraz oziroma odsev njihove notranje narave: ti ponosni dvorci z vsakim kamnom pojasnjujejo neko izjemno moč, izraz avtonomne, odgovorne osebnosti, ki je prepričana vase. Nasprotno pa so beneške palače nekakšna prefinjena igra, njihova uniformiranost pa maskira posamezne značaje in je le tančica, katere gube sledijo zakonom lastne lepote in ki življenje prepušča zgolj zato, ker ga zakriva. Vsaka resnična umetnina, pa naj je še tako fantastična in subjektivna, v formi svoje govornice ohranja nekakšno razmerje z življenjem. Tu na trgu sv. Marka, na Piazzetti, za temi svetlimi poslopji, stoji neka železna volja, neka temačna strast kot stvar sama na sebi. Pa vendar, ta videz razkazuje njegovo ločenost od bivanja, ne privzema nobene perspektive in iz njegove notranjosti ne prihaja nič otipljivega. Trg ne uboga zakonov neke duhovne realnosti, temveč zakon umetnosti, ki je določena prav za to da to realnost postavi

na laž. Toda, če neka umetnost, pa naj je še tako popolna, zgubi smisel življenja, potem postane umetnija, kakršen je v primerjavi s Firencami, ki niso nikoli postale le gola maska, primer Benetk. V njih, kjer vse svetle in jasne, lahkotne in preproste stvari služijo obskurnemu, mogočnemu in nepovratnemu impulzu videza oziroma zunanji fasadi, je dekadenca prizanesla le podobi brez duše oziroma varljivi podobi maske. Benetke so ravno zaradi tega postale simbol neke posebne razsežnosti forme kot koncepcije sveta. Le v naj-srečnejših trenutkih je umetnosti dopuščeno, da videz privzema neko bivanje in da se z njim zlije. Umetnost je zato nekaj dovršenega in onstran vsake umetnije. Takšne so Firence, nasprotno pa Benetke posedujejo dvoumno lepoto, ki valovi v življenju brez korenin, kot cvet, utrzan morju. V eseju o Benetkah torej dominirata Simmelova negotovost in nelagodje ter zagrenjenost (Tafuri, 1992, 374).

A Hofmannstahlove naklonjenosti do mesta v laguni, po mnenju C. Magrisa, si po drugi strani ne moremo razlagati samo z vabljujostjo pustnega časa, saj je bil on sam delno tudi lombardske krvi in je to latinsko-mediteransko dediščino tudi močno čutil v sebi in jo celo mitiziral. Če drži, da so se umirajoče Benetke ob koncu 18. stoletja, napajale bolj z mitom kot s stvarnostjo, da bi v tem propadu občudovale svojo popolnost in sijaj ter trdno verjele, da bodo premagale čas, je Hofmannstahlova zaljubljenost v *Serenissimo* povsem razumljiva. Niz skupnih potez in lastnosti je namreč družila aristokratski beneški zaton s habsburškim: podobna je bila mitizacija stvarnosti in neujemanje dejanske stvarnosti z njenim preoblikovanjem, podoben je bil mit o neuničljivosti, skladnosti in reda. Tako se v Hofmannstahlovih komedijah Benetke in Avstrija skorajda nista razlikovali v melanholičnem pogledu na življenje in mesto v laguni, ki je ponudilo naravno prizorišče in okolje njegovih literarnih del.³¹ Njegove komedije hkrati ponujajo najbolj pisan in sugestivni prikaz avstrijske civilizacije, so nekakšen brevir avstrijske zlate dobe in njene preudarne modrosti, obenem pa nova, sugestivna in globlja različica habsburške resignacije. Če pomislimo, da prav v letih razpada monarhije in mučnih povojnih razmerah Hofmannstahl privede kot vzorno figuro na plano dostojanstvenega in resigniranega junaka, ter kot življenjski ideal njegovo modrost – potem

31 To se zlasti kaže v romanu *Andreas oder Die Vereinigten*, 1907–1917/18 (Magris, 2001, 260).

Slika 46: Benetke, Canal Grande s pogledom na palačo Ca D'Oro (Morath, 2003, 31).



nam postane povsem jasna moč mitološke odtujenosti nekdanjega habsburškega sistema. Njegovo zadnje delo, *Der Turm*, je nekakšna alegorična drama, kjer opevanje habsburškega cesarstva prekine vojna, ki pa naj bi na določen način vlila novih moči v stari sestav podonavske monarhije. V zanesenosti svojega posebnega »družbenega« čuta in domoljubja ter s tem nastalih težav, je Hofmannstahl svoje pisateljsko delo namenjal obrambi domovine. Tako so nastajali govori in uvodni teksti, članki in kratki eseji, ki slavijo junaštvo vojakov na frontah in s tem evropsko poslanstvo habsburškega cesarstva. V teh delih napada italijanskega pesnika in kasnejšo ikono fašizma, G. D'Annunzia, poveljuje hrabrost avstrijske vojske v Karpatih in leto 1914 primerja z letom 1683, ko je za obrambo evropske civilizacije pred Dunajem potekal spopad s Turki. V tem občutenem slavljenju je s posebnimi toni in poudarki slikal avstrijsko vojsko: v njej naj bi monarhija dobila svoje težišče, spoj duha in politike. V vojni, pravi,

naj bi utripala pristna in življenjska, čista in nepokvarjena ljudska vitalnost v nasprotju z zapleteno in lažno intelektualno kulturo. Njegovi spisi so šli torej prek nacionalističnih propagandnih akcij, saj se iz njih dviga iskreno slavljenje habsburške *Mitteleurope*, vojna pa mu je predstavljala vzvišeno, versko obrambo evropske civilizacije v korist vseh evropskih narodov, vendar pri tem sluti, da je mitteleupska *oikumene* ogrožena in da je v nevarnosti nadnacionalni in harmonični sestav monarhije. Na vojno je torej gledal kot na obrambo višje civilizacije proti iracionalni sili po oblasti stremečih nacionalizmov, zato poveljuje »spontanost vzvišenega organizma«, ki naj bi bil

značilen za cesarsko Avstrijo, razširjevalko evropske civilizacije, ki naj bi jo označevali zmernost in občutek za mero. V nasprotju z nemško kulturo, je hvalil spontano moralnost avstrijskega ljudstva, krajevni partikularizem kot priložnost za duhovno obogatitev in svobodo, raznolikost družbenih struktur *ancien régime*, ohranjenih v 20. stoletju, harmonično spojitev nemške kulture in slovansko-mitteleupske odprtosti, »avstrijska ideja« pa je po njem nekaj političnega in duhovnega hkrati in v bistvu naslednica katoliškega univerzalizma. Gre skratka za vrednote, brez katerih bi po Hofmannstahlu, nova povojna Evropa, ne mogla obstajati in preživeti (Magris, 2001, 269).

Seveda Hofmannsthalov pesniški svet in navdih nista imela nič skupnega s tedanjo stvarnostjo. Ravno njegovo zadnje delo *Der Turm* izpričuje zaprtost vase in umikanje pogleda na novo realnost ravno v času, ko se je morala Avstrija spoprijemati s povojno stvarnostjo in neizprosnim diktatom saintgermainске mirovne pogodbe.³²

32 O zadnjem obdobju cesarske Avstrije in njenem razkroju, ob sicer številni literaturi, govori tudi prispevek F. Senardija z naslovom: *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria nell'interpretazione di Leo Valiani* (Senardi, 2014). Ali je imel L. Valiani prav s svojo sodbo, da je junija oziroma julija 1917 bila dana še zadnja možnost za rešitev habsburške monarhije na podlagi federalistične preosnove cesarstva, ostaja odprto vprašanje. Verjetno mu na področju ustavnih reform ni šlo za kaj več kot za narodno avtonomijo znotraj kronskih meja in to v soglasju s tedanjimi vladami (Clam-Martinic, Seidler, Hussarek). Cesar Karl torej ni bil, kot so mu kasneje pripisovali že od začetka svojega vladanja za federativno preureditev cesarstva v smislu daljnosežne samostojnosti njegovih narodov in ni načrtoval zvezne države, še manj pa državne zveze pod vodstvom Habsburžanov (Lukan, 2014, 80). Pogodba med antantnimi silami in Republiko Avstrijo je bila sicer podpisana 10. septembra 1919. Avstrija se je morala odpovedati zvezi z Nemčijo, privoliti v ločitev z Madžarsko, priznati nove države: Češkoslovaško, Poljsko in Kraljevino SHS, pa tudi ozemeljske izgube na južnem Tirolskem, Sp. Štajerskem, za Koroško pa je bil predviden plebiscit (Zgodovina, 2003, 276).

AVSTRIJSKO-ITALIJANSKE OBTOŽBE IN NASPROTJA OB VPRAŠANJU VRAČANJA UMETNIN IN ARHIVOV V OKVIRU SAINTGERMAINSKE MIROVNE POGODBE (1919)

Že ob koncu vojne, še bolj pa po njej, se je hkrati sprožila ostra razprava in medsebojne obtožbe avstrijskih in italijanskih strokovnjakov glede odgovornosti za porušenje in uničenje tolikšnega števila spomenikov in umetnin na območjih, kjer so potekale vojaške operacije. Že prvo leto po vojni je namreč, kot omenjeno, P. Clemen uredil in objavil publikacijo z naslovom *Kunstschutz im Kriege* (Clemen, 1919). Delo so prevedli tudi v angleški in francoski jezik z namenom, da bi zagovarjali in opravičevali avstrijsko-nemško stran v odnosu do antantnih zaveznikov, zbranih na mirovni konferenci v Versaillesu. V navedeni publikaciji so Max Dvořák, Walter Mannowsky, Hans Tietze in Anton Gnirs opisali dejavnost avstrijskih in nemških spomeniško-varstvenih služb za zaščito spomenikov ter pri tem naglasili, da je ne glede na obtožbe italijanske propagande, večji del škode na teh spomenikih nastal ravno zaradi vojaških operacij italijanske armade in pri tem kot primer navedli stolnico v Spilimbergu, primer »hudičevega mostu« in cerkve sv. Frančiška v Čedadu, odnosno stolnice v Gorici, cerkve na Sveti Gori in devinskega gradu (Foramitti, 2018, 58).

Vse to, predvsem pa objavljeni prispevki zgoraj navedenih avstrijskih strokovnjakov, jasno dokazujejo, kolikšnega pomena je bila dejavnost Centralne dunajske komisije na območju nekdanjega Avstrijskega primorja, bodisi zaradi raziskav in prezentacije posameznih spomenikov, bodisi zaradi restavratorskih posegov na njih. Zlasti je bila velikega pomena odločna volja in stališče stroke, da se ohrani celoten spomeniški fond ter se hkrati prepreči vnašanje stilističnih popravkov in dodatkov k najstarejšim spomenikom, ki so postali nekakšen modni trend ob koncu 19. in začetku 20. stoletja. Hkrati je že tedaj prišla do izraza vsa specifičnost tega obmejnega območja in avstrijsko-italijanska nasprotja, ki so se stopnjevala skozi celotno 19. stoletje. Z italijanske strani je bilo pogosto slišati tudi pripombe in očitke, da avstrijska državna uprava ni nikoli delovala v prid zaščite in ohranjanja »italijanske nacionalne kulture«. Ta mnenja in stališča so bila še bolj očitna in prisotna med koncem 19. in začetkom 20. stoletja oziroma takoj po koncu prve svetovne vojne, ko so zlasti italijanski iredentistični krogi zanikali tovrstna prizadevanja avstrijske spomeniške službe ali pa naj bi bili njeni restavratorski posegi slabo in nekvalitetno opravljeni oziroma so jih preprosto prezrli. Tudi z avstrijske strani je bilo čutiti gotovo potlačenje spomina na ozemlja, ki so

nekdaj pripadala cesarski Avstriji. Šele v zadnjih desetletjih so najnovejše študije doprinesle k priznanjem in poglobljenemu prikazu pomembnejših podvigov nekdanje Centralne komisije in njenih služb pri obnovi in zaščiti na območjih, ki danes pripadajo Italiji (prim. Tavano, 1988).

Takoj po koncu vojne je, kot omenjeno, italijanska Vrhovna komanda v okviru svojih političnih in diplomatskih aktivnosti, poslala na Dunaj generala Roberta Segrèja v funkciji načelnika italijanske vojaške misije za premirje (*Missione militare italiana per l'armistizio*), ki je štela nekaj sto članov, bodisi vojaških oficirjev kot strokovnjakov za različna področja – med njimi npr. znanega umetnostnega zgodovinarja Giorgia Nicodemia – z nalogo, da je od avstrijske strani zahtevala spoštovanje vseh klavzul, določenih ob sklenitvi premirja 4. novembra 1918, vključno z vrnitvijo vseh vojnih ujetnikov in odtujenih umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine z nekdanjega območja Avstrijskega primorja in zasedenega območja po preboju pri Kobaridu, novembra 1917. Da bi podprle delovanje vojaške misije na Dunaju, so italijanske oblasti januarja 1919 osnovale »Podkomisijo za vrnitev pomembnejših umetniških in zgodovinskih predmetov« (*Sotto commissione per il recupero di oggetti di importanza artistica e storica*), ki so jo tvorili: poročnik Paolo D'Ancona, Gino Fogolari in direktor Biblioteke Marciane, Giulio Coggiola. Podkomisija je pričela z delom na Dunaju 19. januarja 1919 in si za cilj postavila vrnitev vseh tistih del, ki so pripadala tako javnim kot zasebnim ustanovam ter so jih avstrijske oblasti odvažale iz »neodrešenih dežel« že pred prvo svetovno vojno oziroma zasedenih po letu 1917. Tem predmetom so dodali tudi tiste, ki so jih označili z imenom »zgodovinska restitucija« (*restituzioni storiche*) in ki so vključevale tiste umetnine, ki jih je Italija od Avstrije zahtevala že po mirovnih dogovorih iz leta 1866 (prim. Tietze, 1919).

Dne 22. januarja 1919 je komisija avstrijskemu Ministrstvu za zunanje zadeve poslala diplomatsko noto, s katero je zahtevala takojšnjo vrnitev »ukradenih del« in tvorno sodelovanje dunajskih strokovnjakov pri iskanju umetnostnih spomenikov italijanskega porekla. Ob tem velja opozoriti na pismo Gina Fogolarija generalnemu direktorju Uprave za starožitnosti in umetnost (*Antichità e delle Belle Arti*) Corradu Ricciju v mesecu aprilu 1919, v katerem govori o oceni, ki so jo pred nekaj dnevi določili za umetniško vrednost del, ki so

Slika 47: Hans Tietze (1880–1954), avstrijski umet. zgod. in kritik, odličen poznavalec beneškega slikarstva, od 1920 izredni prof. na dunajski univerzi (Wikimedia Commons).



krasila Cesarsko galerijo na Dunaju in so jo člani italijanske misije izbrali kot potencialno kompenzacija za vojno škodo. V svojem odgovoru Ricci omenja tudi oceno nekega dela, ki so jo opravili že pred tem, in sicer znamenitega Tizianovega dela »*L'Amor sacro e Amor profano*«. ³³

Dejavnost italijanske komisije je bila naravnost frenetična in brez predaha:

vsakodnevno iskanje in preiskovanje dunajskih kulturnih ustanov je v nekaj tednih privedlo do odkritja številnih umetniških del z Mantove, Vidma in Gorice, delo pa se je nadaljevalo tudi v letih 1920–1922. Iz leta 1925 se je ohranilo pismo Gina Fogolarija generalu Robertu Segrèju, v katerem je direktor Beneških galerij pripravil podroben seznam številnih italijanskih umetnin, ki so jih prenesli na Dunaj, hkrati pa ta dokument potrjuje intenzivnost in učinkovitost italijanskih oblasti v povojnem obdobju pri vračanju predmetov kulturne dediščine na italijanska tla (prim. La salvaguardia, 2024).

V odgovor na pretirane italijanske zahteve in pretenzije, je Max Dvořák, profesor umetnostne zgodovine na dunajski univerzi, ³⁴ pripravil in objavil odprto pismo ³⁵ italijanskim strokovnjakom, v katerem je med drugim naglasil, da »kot intelektualci ne dajejo ravno pravega vzgleda s tem, ko zahtevajo vrnitev slik in kodeksov z Dunaja,

saj brez njihovih nasvetov, sugestij in pritiskov, italijanska vlada verjetno ne bi razmišljala o tem, da bi na takšen način izrabljala svojo moč«. V nadaljevanju pisma jim zato želi pojasniti, v čem je bilo njihovo prizadevanje in pritiskanje na vlado napačno in pretirano ne le s pravnega vidika, temveč tudi z etičnega, saj bi naj med izobraženimi narodi vladali kulturni odnosi, lojalnost in plemenitost«.

Ugledni avstrijski umetnostni zgodovinar in raziskovalec je namreč že malo pred izbruhom prve svetovne vojne »*alla terra madre d'Italia*« predstavil svoji kritični deli h komentarjem Lorenza Ghibertija ³⁶ in v njih izrazil svoje občutke in nagnjenja, ki so ga dolga desetletja povezovala s staro italijansko umetnostjo, ki ji, kot navaja, tudi italijanska država kot taka veliko dolguje, saj na njej v veliki meri gradi svoj nacionalni ponos in prestiž. Od svojih prvih začetkov, se pravi od Winckelmanna do Rumohra, se je nemška umetnostna zgodovina, v kolikor se ni obračala na grško civilizacijo in njene spomenike, nagibala in se poglobljala v staro italijansko umetnost ter s tem nekako zanemarjala in puščala ob strani svojo lastno, nemško umetnost. Avtor ob tem italijanskim strokovnjakom nekako namigne, da so s tem dobro seznanjeni, a jih obenem želi spomniti na nekaj dejstev, ki naj bi njihova dejanja postavila v pravo in objektivno luč:

- Takrat, ko so neapeljski samostani številne rokopise podarili cesarskemu dvoru na Dunaju, saj so za prvotne lastnike izgubili vsak pomen in je veliko del beneškega slikarstva izginilo brez sledu, so številna dela prenesli na Dunaj. Te umetnine sedaj italijanski strokovnjaki zahtevajo nazaj. V tistem času je bila Italija dokaj slabo opremljena in

33 Gre za znamenito delo Tiziana Vercellia velikih dimenzij (118 x 279 cm) iz leta 1515, ki ga danes hrani *Galleria Borghese* v Rimu. Delo je nastalo v Tizianovih mladih letih pod vplivom Giorgoneja, čeprav to obdobje zaznamujeta že tudi njegova slava in razkošno življenje sredi intelektualne družine, ki je obiskovala njegovo beneško palačo ob Canal Grande (Pischel, 1966, 180).

34 Max Dvořák (1874–1921), avstrijsko-češki umetnostni zgodovinar, pomemben predstavnik nekdanje dunajske umetnostno-zgodovinske šole, utemeljitelj t.i. »umet. zgod. kot zgodovine duhá«. Študiral je v Pragi in na Dunaju, bil je Wickhoffov in Rieglov učenec. Po letu 1898 je pričel z akademsko kariero, sprva kot asistent, nato docent, izredni in redni prof. (1909–1921) ter vodja umetnostno-zgodovinskega inštituta na dunajski univerzi ter hkrati ploden pisec in odličen pedagog. Njegovi učenci so bili tudi F. Stelè, I. Cankar in L. Karaman (Menaše, 1971, 544–545).

35 Dvořákov odprto pismo z izvirnim naslovom *Ein Brief an die italienischen Fachgenossen* (1919), *kommentiert von Lukas Cladders*, je objavljeno v Tietze (1919, 3–9).

36 Lorenzo Ghiberti (1378/81–1455), it. florentinski kipar in pisec o umetnosti, ki je s svojim celotnim delom pravi pionir renesančne umetnosti. Kot pisec je s svojimi *Commentarii* (I.–II. knj.) začetnik zgod. umetnosti: v I. knjigi piše o grški in rimski umetnosti, posebno pomembna pa je II. knjiga, ki se zaključuje z njegovim lastnim življenjepisom oziroma prvo umetniško avtobiografijo na splošno (Menaše, 1971, 721).

Slika 48: Anton Gnirs (1873–1933), avstrijsko-češki konservator, arheolog in umet. zgod., prvi deželni konservator v Avstrijskem primorju (Wikimedia Commons).

usposobljena za raziskovalno delo lastne kulturne dediščine oziroma starih umetnin in se ni zavedala njihovega pomena. Lokalna umetnostno-zgodovinska stroka oziroma literatura, ki je temeljila še na tradiciji 17. in 18. stoletja, je bila nekritična in brez jasnih stališč. Bila je le šibka vez s takratnimi edinimi umetnostno-zgodovinskimi dosežki, ki se kažejo v Lanzijevem delu »Zgodovina italijanskega slikarstva« (*Storia pittorica della Italia*),³⁷ ki pa predstavlja komaj kaj več od »lokalnih zgodb«, ravno tako naj ne bi ničesar dolgovali bednim epigonom Vasarija in drugih piscev, temveč švicarskemu strokovnjaku in uglednemu umetnostnemu zgodovinarju – Jakobu Burckhardt, ³⁸ ki je šele koncept italijanske renesanse kot vrhunca in hkrati prelomnice v intelektualni in duhovni zgodovini človeštva, postavil na ustrezno mesto. Šele njegova razmišljanja in stališča so pripomogla k temu, da je italijanska stara umetnost zasijala v novem sijaju in veličini. M. Dvořák zaključuje z mislijo, da »so Burchardtova dela šele v drugi polovici 20. stoletja začela posredno ali pa že tudi neposredno vplivati na zanimanje za zgodovino renesančne umetnosti, čeprav je bilo med posameznimi narodi zaznati precejšnje razlike«.

- V Franciji so se namreč strokovnjaki ukvarjali prevsem s svojo slavno preteklostjo in prizadevanja francoskih umetnostnih zgodovinarjev, zlasti Eugèna Müntza, dokler se niso naslonili na arhivsko gradivo, so bila usmerjena bolj ali manj v ugotavljanje zaslug za prenovo klasične umetnosti. Predvsem eden od najpomembnejših francoskih umetnostnih zgodovinarjev, Louis Courajod, je poskušal predstaviti renesanso kot stvaritev francoskega genija in so njegove nauke njegovi vrstniki in učenci ohranili vse do danes.



- Nekoliko na videz prijaznejša, a po svoje bolj enostranska in sebičnejša, so bila angleška in ameriška stališča do italijanske umetnosti. Tako kot Francozi, so si tudi Angleži lastili staro italijansko umetnost, seveda bolj za svojo sedanost kot preteklost kot vir prefinjenega umetniškega užitka, kakršnega je npr. John Ruskin³⁹ pridigal v tedanji Angliji in so sadove tuje umetnosti vnašali in presajali v angleške gradove in palače. To so kasneje še z znatnejšimi finančnimi sredstvi počenjali in posnemali Američani ter sta s tem nastali pravo barantanje in trgovina z umetninami,

37 Luigi Lanzi (1732–1810), italijanski umet. zgodovinar, etruskolog, muzealec in konservator v *Gallerii degli Uffizi* v Firencah, pisec prve zgod. italijanskega slikarstva v modernem smislu (*Storia pittorica della Italia*, 1809) in ni bila zgolj zbirka umet. življenjepisov (Menaše, 1971, 1135).

38 Jakob Burckhardt (1818–1897), švicarski kulturni zgodovinar in umet. zgodovinar, rojen v Baslu, kjer je bil habilitiran, predavatelj v Zürichu (1858–93), kjer je tudi umrl. S svojim poudarjanjem in raziskovanjem italijanske renesanse je vplival na velik del takratne pa tudi poznejše nemške umet. zgodovine (Menaše, 1971, 313).

39 John Ruskin (1819–1900), angleški pisec o umetnosti in likovni kritik, v drugi polovici 19. stol. Najvplivnejša osebnost na angleškem likovnem področju. Preučeval in zavzemal se je za prerafaelite in ročno delo v nasprotju z industrijskimi izdelki. Nekaj časa je poučeval na univerzi v Oxfordu. Znan je predvsem po svojem delu *The stones of Venice* (3 knj., 1851–1867) (Menaše, 1971, 1867).

ki je po Dvořákovem mnenju prava sramota današnjega časa, katerega žrtev naj bi bila predvsem italijanska kulturna dediščina.

- Vsekakor ni naključje, nadaljuje Dvořák, da so dela, ki sodijo med vrhunce avstrijske umetnostne zgodovine, Wickhoffova »Zgodovina rimske umetnosti«⁴⁰ in Rieglova razmišljanja o razvoju italijanske baročne umetnosti⁴¹ tista, ki so opozorila ter dokazala ustvarjalni delež tedanje Italije v splošnem razvoju renesančne umetnosti. Medtem, ko je starejšo arheologijo oziroma umetniška dela rimske antike umetnostna zgodovina označevala kot posnemanje grških vzorov, je Wickhoff prvič pokazal na moč in genialnost, s katerimi so se novi umetniški pogledi pojavili v delih rimskega cesarskega obdobja, Rieglu študije pa so trajno, tako za njegovo kot kasnejše obdobje, opozorile na vlogo in pomen italijanske umetnosti. V Avstriji so na Eitelbergerjev predlog začeli s ponovnim sistematičnim objavljanjem starih italijanskih umetnostnih piscev, pričeli z borbo proti lažnim teorijam o zaostalosti italijanske umetnosti v srednjem veku in objavili prvi znanstveni katalog z zbirko italijanskih risb in skic, ravno tako nekemu Avstrijcu dolgujemo korpus šestih del rimskega starokrščanskega in srednjeveškega stenskega slikarstva, tik pred vojno pa so avstrijski učenjaki objavili celotno arhivsko gradivo o zgodovini rimske baročne umetnosti.⁴²
- Razen tega si številni avstrijski strokovnjaki že več kot pol stoletja prizadevajo, da bi v svojih študijah osvetlili posamezne faze in obdobja italijanske umetnosti, kar bi bila navedena vaša naloga, a bodi dovolj o tem. Rad bi se dotaknil le še ene stvari, pa naj bo za vas še tako neprijetna: gre namreč za vaša dela. Njihova metoda in zasnova same

problematike, na kateri temeljita, izhajata namreč veliko bolj iz metodologije nemških in avstrijskih umetnostno-zgodovinskih raziskav, kot pa francoskih ali angleških. To seveda ni naključje, saj si jih razlagam s tesnimi odnosi, ki smo jih nekoč imeli. Ne jemljite za mojo prevzetnost, če trdim, da ste se od nas veliko naučili in prevzeli, pa ne le pri sami metodologiji, temveč pri celotnem umetnostno-zgodovinskem raziskovalnem delu. Gledano z znanstvenega vidika, niste bili le naši zavezniki, temveč tudi naši učenci in posnemovalci, sedaj pa tako rekoč, mečete ročne granate, da bi razstrelili vrata naših muzejev in knjižnic.

- Ne znate in zmorete se opreti na nobena načela in vrednostna merila in vam pravzaprav ni nikoli prišlo na misel, da bi od Francozov zahtevali vrnitev dragocenih rokopisov Leonarda Da Vincija, ki so vaša zakonita last in jih je iz Italije odnesel Napoleon v času prve kampanje leta 1796/97.
- Tudi sklicevanje na vaše domoljubje oziroma nacionalni prestiž, ne more opravičiti tega, da ste se polastili umetniških del iz naših galerij in muzejev. Ali so za vas res tako nenadomestljiva? Na določen način bi lahko začel verjeti v to, da ste vi, uradni predstavniki vaše stare umetnosti, postali pričevalci in glasniki tistih velikih umetniških imen, katerih dela so najbolj cenjena in iskana.
- Torej, po mojem ni razlogov na katere bi se lahko naslonili, ne pravnih, ne moralnih. Gre zgolj za priložnost, ki vas je navedla na to, da ste svoji vladi priporočili, da počne to, kar sicer preprosto imenujemo – plenjenje! Res je, da je prišlo v minuli vojni do ropanja umetnin, opreme in kulturne dediščine tudi po krajih na območju Furlanije. Je pa treba razlikovati med revnimi, napol sestradanimi

40 Wickhoff Franz (1853–1909), avstrijski umet. zgodovinar, najstarejši izmed treh predstavnikov stare "dunajske šole" umet. zgodovinarjev. Leta 1880 je postal kustos v dunajskem Muzeju za umetnost in industrijo, leta 1891 pa redni profesor na dunajski univerzi. Ob znamenitem rokopisu *Dunajska geneza*, ki ga je izdal s filologom W. von Hartlom, je podal tudi svojo malo poznano in upoštevano interpretacijo poznorimske umetnosti, s čimer je odprl pot A. Rieglu (Menaše, 1971, 2319).

41 Riegl Alois (1858–1905), avstrijski umet. zgodovinar, poleg Wickhoffa in Dvořáka, najpomembnejši predstavnik "dunajske šole umetnostne zgodovine", od 1897 predavatelj na dunajski univerzi, hkrati kot Wickhoffov naslednik vodja tekstilnega oddelka v Muzeju za umetnost in industrijo na Dunaju. Z delom *Spätromische Kunstindustrie* je utemeljil daljnosežno teorijo o t.i. umetnosti hotenja (*Kunstwollen*); ob Wölfflinu je bil tudi pionir formalne analize (Menaše, 1971, 1787).

42 Eitelberger Rudolf von Edelberg (1817–1885), avstrijski umet. zgodovinar, utemeljitelj "dunajske šole za umet. zgodovino" in Muzeja za umetnost in industrijo na Dunaju.

vojaki, ki niso več upoštevali discipline in iz zapuščenih, zasebnih hiš odnašali vrednejše stvari in umetnine, da bi preživel, in vami strokovnjaki, ki poosebljate vaš narod in njegovo duhovno izročilo. In ravno vi z nasiljem odvezmate naše umetnine in z uradno silo vaše države povzročate kulturno in umetniško škodo naši domovini ter s tem iz gole nečimrnosti in oportunizma strežete nahujskanemu sovraštvu vaših zaslepljenih in razburjenih množic. Ko smo med vojno hodili po vaših obmejnih pokrajinah in mestih, nam ni padlo na pamet, da bi se polaščali vaših umetnin in ostalih dragocenosti, saj precej dobro poznam miselnost in mentaliteto avstrijskih strokovnjakov in ljubiteljev umetnosti. Zato vem, da ni bilo med njimi nikogar, ki bi vsaj za trenutek pomislil, da bi se dotaknil kake vaše umetnine. Ni ga človeka, ki ne bi tako ali drugače soglašal s tem, da je treba tuje umetnine na kakršen koli način zaščititi pred poškodbami ali uničenjem, tako kot svoje lastne. Že v letih prve svetovne vojne ste nas zasuli s klevetami in žalitvami v svojih delih in pamfletih, vendar se nismo nikoli bojevali proti vaši kulturi, umetnosti in znanosti. V nas je ves čas ostajal živ duh enega največjih italijanskih sinov, politika in raziskovalca umetnosti, Giovannija Morellija,⁴³ ki je izrekel naslednje plemenite besede: vzvišena umetnost, čista umetnost! Bil je prepričan, da sta bila nemško in italijansko ljudstvo bolj povezana kot druga ljudstva, da sta ohranjala vezi v času ko je spletkarjenje mogočnih velesil vodilo do tega, da je potrebno razširiti krvavo baklo sporov tudi med nami. »Vi gospodje, ste izgubili tega duha, vendar to ne pomeni vaše zmage, temveč poraz!«.

Prof. dr. Max Dvořák, prof. umet. zgodovine na univerzi na Dunaju
(Tietze, 1919, 9)

Dvořákovsko odprto pismo italijanskim strokovnjakom in njihovim pretiranim zahtevam, je seveda potrebno ocenjevati z vidika težkega in občutljivega

trenutka, ki ga je takratna mlada Republika Avstrija – še vedno obravnavana in označena kot Avstro-Ogrska, preživljala v prvem povojnem času, ko se je hkrati spraševala o možnosti preživetja (*Lebensfähigkeit*). S podpisom premirja novembra 1918 in bernskim sporazumom, se je Italija sicer obvezala, da bo z živem pomagala Dunaju, kjer so že nekaj let veljale stroge redukcije pri nabavi prehrabnih artiklov, ter so dejansko januarja 1919 v avstrijsko prestolnico prispele prve pošiljke italijanskega žita. Toda avstrijski tisk je rekvizicijo umetniških del začel dokaj hitro povezovati ravno z dobavami italijanskega žita, poudarjajoč, da je vodja italijanske vojaške misije, A. Segrè zagrozil, da bo ta pomoč prenehala prihajati, če Avstrija ne bo predala zahtevanih umetniških del. Morda so bile te obtožbe pretirane in neosnovane, toda dramatične špekulacije med splošnim pomanjkanjem in lakoto na eni strani ter umetninami na drugi, so se pojavile tudi v tujem tisku, ter povzročile globoke sledi pri interpretaciji takratnih italijanskih zahtev, ki so na določen način prisotne še dandanes (Frank, 2016, 64).

Medtem, ko si je Italija prizadevala, da bi čim prej organizirala na Dunaju razstavo Avstriji odvzetih del, si je le-ta prizadevala, da bi pripravila čim popolnejšo dokumentacijo o mirovnih pogajanjih. Pri tem je maja 1919 v znak povrnitve teh del, beneška Akademija pripravila razstavo tistih del, ki so bila iz Benetk v Avstrijo odpeljana v letih 1816–1838 in so jim dodali še vse tiste umetniške predmete, ki jih je Avstrija zasegla v času prve svetovne vojne (po preboju pri Kobari-du, jeseni 1917), zlasti nekatere fragmente Tiepolovih poslikav s karmeličanske cerkve, porušene že leta 1915.

V tem času pa so bila objavljena, kot omenjeno, dela P. Clemena in H. Tietzeja, ki sta si ob pripravi na mirovna pogajanja prizadevala, da bi dokazala utemeljenost avstrijskih stališč glede del, ki si jih je prilastila italijanska vojaška misija pod vodstvom A. Segrèja. Tietzejev tekst je, kot omenjeno, vključeval še Dvořákovsko odprto pismo italijanskim strokovnjakom (*Ein Brief an die italienischen Fachgenossen*), ki je, kot smo videli, po mnenju M. Frank, neke vrste skupek vseh »recipročnih trpkosti in tegob avstrijske

⁴³ Giovanni Morelli (1816–1891), italijanski umet. zgodovinar, sicer pa tudi zdravnik. Nekaj časa je poučeval na univerzi v Münchnu. Kot politik in ital. rodoljub je po združitvi Italije postal senator. V svojih spisih o umetnosti, ki jih je objavjal z ruskim psevdonimom Iwan Lermoljeff v nemškem jeziku, je razvil odtlej po njem imenovano metodo, kako slike neznanih avtorjev pripisati znanim umetnikom po manj pomembnih delih upodobitve oziroma po detajlih, kot npr. ušesa, prsti in podobno, ki jih slikar sicer avtomatično ponavlja tudi v drugih delih (Menaše, 1971, 1404).

strani kot tudi očiten dokaz avstrijskih domoljubnih stališč in italofobijе». Ne preseneča torej, če je M. Dvořák kot eden direktorjev Centralne komisije (*Zentralkommission*) ter eden odgovornih za delovanje *Kunstschutz-a*, kakor tudi prof. na dunajski univerzi, leta 1919 enega svojih univerzitetnih predavanj posvetil umetninam, ki si jih je Italija prisvojila leta 1919. Dandanes so njegove misli in besede, ki jih je tedaj izrekel, razumljene v smislu najbolj splošnih in cenjenih intelektualnih in strokovnih stališč, saj v njih

prepoznavamo najvišji dokaz tistih Rieglovih stališč, ki se identificirajo začnši z njegovim delom *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* v prevladovanju duhovnih vrednot nad materialnimi. V razpravah o rekviziciji umetnin bi bil lahko zaključek – ter se s tem povrnemo na obtožbe »umetnost v zameno za žito« – v Dvořákovem prepoznavanju »materialistične nizkotnosti« italijanske strani, ki je zavračala obrambo in zavze-manje za duhovne vrednote, ki jih je zagovarjala premagana avstrijska stran (Frank, 2016, 66).

ITALIJANSKA ZASEDBA PRIMORSKE, FORMIRANJE JULIJSKE KRAJINE IN ODNOS DO TAMKAJŠNJE KULTURNE DEDIŠČINE

Ob koncu prve svetovne vojne je Kraljevina Italija z vojaško zasedbo oziroma rapalsko pogodbo krepko razširila svoje meje proti vzhodu in s tem uresničila, čeprav ne v celoti, svoje ekspanzionistične težnje, zaradi katerih je v imenu nacionalnega zedinjenja stopila v vojno proti Avstro-Ogrski na strani antantnih sil. Toda z novo nastalo geopolitično situacijo je pridobljeni teritorij izgubil prednostni položaj, ki ga je imel nekdanj v okviru avstrijsko – ilirskega Primorja, ko je zlasti s Trstom predstavljal strateško stičišče habsburške monarhije z Jadranskim morjem oziroma celotnim Sredozemljem (Kalc, 2005, 39).

V sodobni italijanski historiografiji je mogoče prebrati sodbo, da je bila Julijska krajina oziroma *Venezia Giulia* posrečena oznaka ne le zaradi nasprotovanja Avstrijskemu primorju, temveč tudi kot argument v diskusijah o nacionalnem vprašanju, v diskusijah, ki so postajale v desetletjih pred prvo svetovno vojno vse bolj razgrete oziroma protislovanske (prim. Žitko, 2016). Z novim imenom je tedanji italijanski režim obudil spomin na čas rimskega imperija in poudaril še vedno obstoječo zgodovinsko kontinuiteto nekdanje *Serenissime*. S prehodom pod Italijo se je Julijska krajina ob simbolnem pomenu, s katerim se je ugnezdila v kolektivni nacionalni čut in mitološke predstave o »vojnem žrtvovanju za osvoboditev italijanstva« izpod avstro-ogrske tiranije, spremenila v povsem obrobno oziroma marginalno območje, ki je bilo prostorsko in upravno-politično precej oddaljeno od večjih središč, na katerih je slonel gospodarski razvoj. Trst je sicer ostajal ugledno mesto in ekonomsko središče, vendar je z izgubo vzhodnega zaledja, ki se je med drugim razdelilo med več novih državnih tvorb, postopno drsel v izolacijo, kar ga je sčasoma vodilo v gospodarsko recesijo. V tem kontekstu je potrebno ocenjevati tudi italijanski odnos do Istre, predvsem njenih obalnih mest s stoletno beneško tradicijo in vrhunskimi umetninami beneških mojstrov, zato ne preseneča takojšnje angažiranje Italije po vračanju vseh tistih umetnin in dragocenih predmetov kulturne dediščine, ki so obalni prostor zapuščali tekom 19. stoletja in se večinoma

nahajali, kot smo omenjali, v galerijskih in muzejskih ustanovah na Dunaju.⁴⁴

Že 30. novembra 1918 je Generalna direkcija za starožitnosti in likovno umetnost (*Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*) v Rimu pripravila seznam spomenikov in umetniških predmetov (*Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte*) za Trst, Istro in Reko, s tem, da je pri pripravi seznama za Trst sodeloval Luigi Suttina, za Istro Rina Calza, Gino Fogolari in Luigi Suttina, za Reko pa Pietro Pillepich.⁴⁵ V uvodnem nagovoru so avtorji naglasili, da je pričujoči seznam nastal v »zadnjih dneh vojne za osvoboditev«. Ker avtorji niso mogli neposredno svojega raziskovalnega dela opravljati na terenu, so se oprli na pristojne oziroma usposobljene sodelavce, ki so jim nudili potrebne podatke. Poleg tega so uporabili tudi nekatere objavljene in dostopne vire, ustne vire strokovnjakov, ki so zapustili nekdanjo avstrijsko provinco ali pa njihovo spominsko gradivo. To vsekakor ni bila lahka naloga, zlasti za privatne zbirke in umetniške predmete. S temi pripombami in poudarki, je seveda nepotrebno naglašati, zaključujejo avtorji, da gre zgolj za provizoričen seznam, ki naj opozori na najbolj pomembne in dragocene predmete kulturne dediščine Trsta, Istre in Reke iz začetka prve svetovne vojne.

Pomembno pridobitev je vsaj za severni del Istre oziroma ožje koprsko območje, kot smo videli, predstavljala tudi ustanovitev Mestnega muzeja za zgodovino in umetnost (*Museo Civico di Storia e d'Arte*), ki je uradno nastal 18. marca 1911, a je tudi v povojnem času nekaj let še vedno deloval v nekdanjih prostorih Samostana sv. Klare. Francesco Majer je dal v tamkajšnje prostore prenesti antične napise iz Samostana sv. Frančiška, da jih ne bi izročili muzeju v Pulju, hkrati pa je skušal rešiti tudi prostorski problem, saj je naraščajoča zbirka ob donacijah privatnih zbirateljev, postajal čedalje akutnejši. Že pred prvo svetovno vojno sta se ponujali dve rešitvi, in sicer poslopje nekdanjega mestnega fontika na trgu Brolo, bolj ugodna pa je bila palača Belgramoni-Tacco, s površino 225 m². Med prvimi dejanji nove oblasti, ki jo je predstavljal župan

44 Navedena problematika je zajeta zlasti v delih E. Modiglianija (1923), J. Rainerja (1973; 1976) in H. Tietzeja (1919). Novejše, dokaj izčrpno delo o tej tematiki je pripravila F. Cocco (2021a).

45 *Ministero della Pubblica Istruzione, Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte di Trieste, Istria e Fiume, E. Calzone – Roma, Editore del "Bollettino d'arte", MCMXVIII*; v seznamu je za območje Istre zajeto koprsko okrožje s sakralnimi in posvetnimi ustanovami, ki so hranile umetnine in predmete kulturne dediščine, od koprške stolnice prek cerkve in samostana sv. Ane, cerkve sv. Nikolaja, pretorske palače, lože, fontika, Mestnega muzeja za zgodovino in umetnost, Mestne knjižnice, številnih palač, samostana sv. Marte, kapucinskega samostana in številnih palač. V seznam je vključeno tudi piransko območje z Izolo in samim Piranom od krstilnice, župne cerkve sv. Jurija in tamkajšnjo knjižnico, cerkvijo in samostanom sv. Frančiška, cerkvijo sv. Petra, sv. Štefana, sv. Mihaela, občinsko palačo, ubožnico, Mestnim arhivom, beneško hišo "*Lassa pur dir*", Tartinijevim spomenikom, ruševinami cerkvice in samostana na Bernardinu, cerkvico Marije Snežne, palačo Trevisini, hišama Vatta in Fonda ter cerkvico sv. Janeza s krstilnico iz leta 1678 v Savudriji, kjer napisna plošča spominja na bitko med Benečani in cesarjem Barbarosso (Elenco, 1918, 48). Ob tem je zanimiv podatek, da so v Pulju v hiši Schiavuzzi hranili akvarel z veduto piranskega pristanišča E. Schiavuzzi (Elenco, 1918, 77).

Slika 49: Piran, pogled na današnje Kidričevo nabrežje z začetka 20. stoletja (Založba POT, Ljubljana, zasebna zbirka).

Nicolò Belli, je bila tudi skrb za dostojnejši sedež Mestnega muzeja, katerega ponovna oživitev je bila zaupana F. Majerju, ki je bil hkrati potrjen za mestnega knjižničarja in varuha starega mestnega arhiva, župan pa je imenoval tudi člane novega muzejskega kuratorija. Muzej je tako postal eno od gibal novega časa, kuratorij pa je sklenil, da v nove zbirke vključi obdobje italijanskega *risorgimenta*, v skladu s to zamislijo pa so se vrstile številne donacije, hkrati s tem pa tudi poizvedovanje po umetninah in predmetih kulturne dediščine, ki so izginili v času avstrijske vladavine (Gardina, 2002, 53).

V zvezi s tem je 13. maja 1919, civilni komisar političnega okraja Koper, piranski občini poslal kopijo poročila majorja Guida Cirillija, načelnika Urada za likovno umetnost in spomenike Kraljevega gubernatorata (*Ufficio delle Belle Arti e monumenti del Regio Governatorato*), kjer je zahteval podatke o stanju kulturne dediščine in spomenikov pod nekdanjo cesarsko Avstrijo. Hkrati lahko preberemo, da novo Nadzorništvo za spomenike (*Soprintendenza dei monumenti*) naj ne bi imelo večjih problemov pri svojem delu razen pri prevzemanju tistih del, ki so bila v preteklosti odpeljana na Dunaj z namenom, da bi z njimi obogatili dunajske galerije. Še istega leta

je bil v ta namen imenovan dr. Piero Sticotti, direktor Mestnega muzeja za umetnost in zgodovino v Trstu, za pogajalca in prevzemnika teh del na Dunaju.⁴⁶ Med deli, ki jih kljub številnim in vztrajnim poizvedovanjem ter pregledovanjem inventarjev dunajskih galerij in muzejev, ni bilo več možno zaslediti v avstrijski prestolnici, je bilo tudi slavno Tintorettovo delo s prikazom bitke pri Savudriji. Cirilli je o navedenem delu zbiral tudi poročila in informacije pri nekaterih piranskih izobražencih. Piranski arhiv namreč hrani pismo prof. Vatte, v katerem mu je le-ta posredoval nekatere podatke in navajal, da je delo, pripisano Jacopu Tintoretu ali enemu od njegovih potomcev, zgolj kopija tistega dela, ki je obstajalo v Benetkah v dvorani Velikega sveta.⁴⁷

Sicer pa Cirilli naglašja, da je potrebno določeno pozornost in posebno skrb nameniti celotnemu piranskemu mestnemu jedru in da se v njem ne sme ničesar spreminjati. Pri tem je svoje stališče zaključil z mislijo, »da si je avstrijska oblast prizadevala zgolj za to, da bi zrušila in uničila vsako sled o italijanskem značaju in podobi mesta ter je v ta namen dala porušiti staro beneško mestno palačo in jo nadomestila z novo. Odslej naprej ne smemo več delati škode in opravljati neprimernih posegov na področju umetniške in spomeniške dediščine, saj si to pomembno središče na istrski obali zasluži, da je v celoti ohranjeno« (Pucer, 1990, 83).

V omenjenem seznamu Ministrstva za šolstvo iz leta 1918 naletimo na prvi seznam umetnin in predmetov kulturne dediščine, ki zajema tudi Piran. Vanj so najprej umestili oktogonalni baptisterij, sledi župna cerkev sv. Jurija z glavnim oltarjem, zakristijo s poliptihom neznanega beneškega mojstra 14. stoletja in fragmentom poliptiha s štirimi svetniki. Sledi tabelna slika Križanja iz 16. stoletja ter delo Madona z otrokom, pripisano Padovaninu. V seznam je nadalje vključena kapiteljska knjižnica s psalterjem z miniaturnimi, omara s poslikanimi kasetami, delo Vivarinijeve šole. Sledi cerkev sv. Frančiška s poglavitnim delom V.



46 Kratek življenjepis o njem prinaša A. Degrassi (1971, 187–192), v njem pa ne omenja Sticottijevega delovanja na Dunaju.

47 Savudrijska bitka, kot ena velikih pomorskih zmag Beneške republike, je bila v fresko tehniki upodobljena v dvorani beneškega Velikega sveta že leta 1226. V 15. stoletju je bila freska potrebna prvih restavratorskih posegov. Kasneje so vse najpomembnejše beneške slikarje povabili, da na novo naslikajo vse najbolj poškodovane dele prvotne freske, v 16. stoletju pa so k delu pritegnili tudi Tiziana, Veroneseja, Pordenoneja in Tintoretta, ki so na to temo prispevali svoja dela (Knez, 2003, 292).

Carpaccia, Madona na prestolu s svetniki, za glavnim oltarjem Sassoferatovo delo, v zakristiji pa delo Kristus na Oljčni gori slikarja Jacopa da Pontaja (?), Sv. družina pri počitku Parisa Bordoneja (?), delo *Ecce Homo*, Andrea Solarija ter oltarno delo Jacopa Palme ml. s podobo sv. Magdalene. V seznam je nadalje vključen celoten Samostan sv. Frančiška s križnim hodnikom, cerkev sv. Petra z deli Tizianove šole in Polidora Lanziana. S cerkve sv. Štefana je vključeno oltarno delo Palme ml., Oznanjenje, s cerkve sv. Mihaela delo Madona z otrokom iz 13. stoletja, Samostana sv. Antona vhodni portal s 16. stoletja s stebri, okvirjem, napisi in grbi. Z občinske palače je v seznamu delo B. Carpaccia, Madona z otrokom med sv. Lucijo in sv. Jurijem, veliko delo, pripisano Tintoretu (?), poprsje podestata G. B. Briani Marinija, lev sv. Marka, dragocenosti Tartinijeve zbirke: Tartinijeva violina, posmrtna maska, miniatūra s Tartinijevim portretom. Ubožnica je v seznam vključena s poslikanim lesenim Kristusom s 15. stoletja in Kristusovim krstom, bronasto kompozicijo z 18. stoletja. Sledi Mestni arhiv s 168 dukali, 140 pergamenami s 13. in 14. stoletja, ostalimi pa iz 16. stoletja.

Dalje je v seznamu žametni etui oziroma škatla z originalno vdanostno listino Pirana Beneški republiki, listine s 15., 16. pa vse do 18. stoletja in piranski statuti. Knjiga piranskih rodbin od 16. do 18. stoletja in rokopisi Giuseppeja Tartinija, Coppa, Pindemonteja, Rossettija, Besenghija, Mercadanteja, Tommasea itd. Vodnjak iz leta 1481, sledi pa še seznam pomembnejših piranskih hiš:

Beneška hiša, imenovana »*lassa pur dir*« z biforami, triforami, balkonom in grbom ter druge stare beneške hiše, Tartinijev spomenik, delo A. dal Zotta, ruševine cerkve in samostana na Bernardinu, vrata Marciana z reliefom leva sv. Marka, dva stebra za mestna prapora, podstavek za prapor sv. Jurija. Sledi cerkev Marije Snežne z lesenim rezljanim okvirjem, Dolfinova vrata z grbom, Rašporska vrata s 15. stoletja. Končno sledi še seznam umetnin in predmetov kulturne dediščine v Samostanu sv. Frančiška: sv. Frančišek, tabelna slika, 15. stoletje, rezljan in intarzirani naslonjač, sv. Jožef z otrokom, o. pl. 17. stoletje, sv. Janez Krstnik, Kristus na vrtu, Tintorettova šola, Madona, o. pl., Kristus in Samaritanka, delo pripisano G. Lazzariniju, okrašen srebrni kelih, 16. stoletje. Iz hiše Trevisini je na seznamu delo *Ecce Homo*,

tabelna slika s 16. stoletja, iz Solnega konzorcija pa delo B. Carpaccia, Madona na prestolu z otrokom in svetniki, s hiše Vatta portret G. Tartinija in s hiše Fonda lekarniška posoda. Sledi še cerkev sv. Janeza s krstilnico iz leta 1678 in spominska plošča v Savudriji, ki je posvečena bitki beneškega ladjevja z Barbarosso, kot zadnje pa so na seznamu ruševine gradu v Siparju.⁴⁸

Pri vsem tem pa razen navedenega seznama ni bilo zaznati kakšne posebne skrbi in pozornosti do piranske premične kulturne dediščine, kaj šele do osnovanja samostojne muzejske ustanove. Razmišljanja tedanjih italijanskih oblasti so šla zgolj v smeri obnove koprskih palač Belgramoni-Tacco kot sedeža muzeja, saj poročilo z dne 19. junija 1919 podrobno opisuje utrjevalna in restavratorska dela v njeni notranjščini. Urad za lepe umetnosti in spomenike pri generalnem civilnem komisariatu za Julijsko krajino v Trstu (podpisan je G. Cirilli), je skoraj mesec dni prej urgiral pri koprski občini zaradi obveščanja in pomoči, ki bi mu jo lahko nudila ta tržaška ustanova. K širjenju muzejskih zbirk je še nadalje največ prispevala občina, ki se je v prvih povojnih letih, kot omenjeno, pojavljala v vlogi lastnice umetnin, ki jih je morala Avstrija vrniti Italiji v skladu s saintgermainsko pogodbo. Ettore Modigliani, kot smo omenili, je v imenu Italije prevzemal restitucijsko gradivo in 3. marca 1922 obvestil koprski muzej, da je Vivarinijevo delo v Breri v Milanu in ga bodo prenesli v Rim v zvezi z razstavo vrnjenih umetnin (Modigliani, 1923; prim. Modigliani, 2019). Občina je hkrati obvestila muzej, da bo po rimski razstavi poskrbela za vrnitev dela v Koper. Novi direktor muzeja, Antonio Alisi, je z letom 1926 ob nujnih administrativnih posegih, uvedel tudi vrsto sprememb pri novo postavljenih zbirkah in dal v glavno dvorano prenesti dela Carpaccia, Vivarinija in Rondinelija, »da bi izoblikoval dragoceno celoto«, posebno skrb pa je posvetil tudi dvorani *risorgimenta*. Leta 1927 se je ubadal z mislijo, da bi v muzeju uredili zbirko sakralne umetnosti, ki jo je podprl tudi tržaško-koprski škof Luigi Fogar, župan Piero de Manzini pa je še pred koncem leta podpisal pogodbo s koprskim kapitljem o osnovanju navedene zbirke. Dne 3. junija 1928 je ob II. državnem kongresu upravnikov knjižnic in mestnih muzejev, ki je potekal v Bologni, a se ga Alisi ni mogel udeležiti, sestavil podrobnejše poročilo o začetkih koprskih muzejskih ustanov in okoliščinah za njen

⁴⁸ Navedeni seznam se deloma ujema s kasnejšimi, v tem delu zajetimi sezname tudi iz prvega povojnega časa, deloma pa prinaša nekatere doslej manj znane ali povsem neznane umetnine in predmete kulturne dediščine, ki so bili prisotni v Piranu, njenih sakralnih objektih in ustanovah še v času med obema vojnama.

Slika 50 in 51: Antonio Leiss-Alisi (pseudonim Italo Sennio, 1876–1954), umetnostni zgodovinar in eden glavnih pobudnikov za ustanovitev Mestnega muzeja za zgodovino in umetnost v Kopru in njegov ravnatelj v letih 1925–1931 (levo), ter Ranieri Mario Cossar (1884–1963), zgodovinar, etnograf, umetnostni zgodovinar, prvi ravnatelj muzeja (1918–1920); to funkcijo kot »začasni« ravnatelj je ponovno opravljal v letih druge svetovne vojne (1940–1942), ko so iz muzejskih zbirk (16. maja 1940) evakuirali nekaj najdragocenejših umetnin (desno) (Pokrajinski muzej Koper, 2002, 61).



nastanek, kot tajnik Umetniškega krožka v Trstu pa se je vrsto let posvečal umetnostnim problemom v Julijski krajini, kar se zrcali v vrsti publikacij, ki jih je izdal in zajema tudi problematiko umetnin, ki so v tistem času krasile piranske cerkve oziroma tamkajšnje ustanove.⁴⁹ V sodelovanju z Nadzorništvom v Trstu je poskrbel tudi za restavriranje številnih del, odkupil in inventariziral je zbirko ikon oz. kretske-beneških del tabelnega slikarstva, z njegovim nastopom na mestu direktorja (1925) so začeli voditi novo inventarno knjigo, ki pa je žal po drugi svetovni vojni skupaj z akcesijsko knjigo izginila hkrati z drugimi dokumenti muzejskega arhiva.

Prizadevno Alisijevo delo pri preurejanju zbirk, valorizaciji in reševanju umetnin, je bilo leta 1928 kronano s priznanjem oziroma dekretom Ministrstva za izobraževanje, ki ga je imenovalo za častnega nadzornika spomenikov, izkopavanj, starih najdb in umetnosti v Kopru. Kljub temu pa je leta 1931 odstopil z mesta direktorja muzeja, kjer sta ga v naslednjih letih nasledila Pio Badoer (nekdanji član kuratorija) in Antonio Santangelo.

Novi muzejski statut iz leta 1934 je končno prilagodil dejavnost muzeja tedanji italijanski zakonodaji. Kot območje delovanja je opredeljeval mesto Koper z okrožjem oziroma celotnim istrskim polotokom. Med zbirkami omenja arheologijo, srednji vek in moderno dobo, drugi sklop členov pa se je nanašal na vodilni kader, se pravi direktorja in kuratorij, nato pa so sledili členi organizacijske in operativne narave (Gardina, 2002, 67).

Svečano odkritje spomenika Nazariu Sauru, ki se je napovedovalo za leto 1935, je vključevalo tudi preurejanje muzejskih zbirk in lapidarija na prostem. Ob tej priliki so v Taccovo palačo začasno iz cerkve sv. Ane prenesli znani poliptih Cime da Conegliana, z otoka Krka pa poliptih Paola Veneziana, po drugi strani pa bi moral muzej koprski stolnici vrniti štiri Carpacciava dela, ki so bila sicer v puljskem muzeju.⁵⁰ Še tik pred vojno, se pravi 3. februarja 1940, ko je na čelu muzeja stal prof. Ranieri Cossar, se je na koprsko županstvo obrnilo Nadzorništvo iz Neaplja z željo, da bi z muzejske zbirke na veliki *Triennale d'Oltremare* poslali eno najboljših Carpacciavih del, »Slavnostni vhod podestata Sebastjana Contarinija v koprsko stolnico« iz leta 1517, vendar so po daljšem dopisovanju v Kopru prošnjo zavrnil. Nadaljnja usoda dragocenejših umetnin, ki jih je hranila koprška muzejska ustanova med obema svetovnima vojnama, pa je bila v rokah Nadzorništva za spomenike in galerije v Trstu.

Velikega pomena za vpogled v tedanjo zunanjo podobo nekaterih istrskih mest, zlasti Kopra, Izole, Pirana, Draguča, Galizane, Motovuna, Pazina, Žminja, Vrsarja, Poreča, Vodnjana, Lošinja, Pulja in nekaterih drugih mest in trgov po Istri, hkrati z nekaterimi dragocenimi fotografijami notranjščin, muzejskih zbirk, pohištvene opreme, kiparskih in slikarskih del, predstavlja fotografski opus Antonia Morassija v letih 1920–1925, ki ga je kot umetnostni zgodovinar

⁴⁹ Med njegova pomembnejša dela sodi zlasti »*Il Duomo di Capodistria*« (Alisi, 1932), kjer uvodoma naglašja, da je Koper že v svojih tržaških letih pogosto obiskoval, kasneje pa se je vanj tudi preselil. Ob tem so zlasti pomenljive njegove besede, da mu je ustrezalo živeti v kraju, kjer je našel mir in vzpodbudo za svoj študij, pri tem pa se mu je vzbudilo sočutje do domovine tolikih gorečih rodoljubov, ki je nekoč uživala razcvet in ugled, vendar je čedalje bolj drsela v zaton in pozabo. Ta kraj je vzljubil kot svojo drugo domovino in se poglobljal v njene spomenike, zgodovino, običaje in navade, v izostren okus njenih številnih slavnih mož in meščanov. Med njimi so nekateri postali tudi njegovi znanci in prijatelji, kot npr. Gianandrea Gravisi, Attilio Degrossi in prof. Rosamani, ki so ga podprli pri njegovem delu. Za izid svojega dela se posebej zahvaljuje Nadzorništvu za starožitnosti in lepe umetnosti Julijske krajine (*R. Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti della Venezia Giulia*) oziroma njenemu predstojniku F. Forlatiju (Alisi, 1932).

⁵⁰ Gre za dela, ki izvirajo iz koprške stolnice in so bila restavrirana leta 1925 ter deponirana v koprskem muzeju, od koder so jih 20. junija 1940 odpeljali v vilo Manin, 2. marca 1945 pa vrnjena tržaškemu škofijskemu ordinariatu, kamor jih je pripeljal zastopnik ordinariata, dr. Mario Mirabella Roberti, o čemer obstaja potrdilo na tržaškem Nadzorništvu (Hoyer, 2005b, 24).

oziroma nadzornik opravljal v okviru Urada za lepe umetnosti in starožitnosti Julijske krajine (*Ufficio Belle Arti e Antichità della Venezia Giulia*). Leta 1939 je v Milanu izdal še delo *Notizie sulla propria attività scientifica e didattica*, v katerem je orisal svojo poklicno pot od leta 1920, ko so ga pozvali, da prevzame inšpektorsko mesto pri navedenem nadzorništvu v Trstu in je s tem lahko nadaljeval svoj študij, ki ga je sprva posvetil furlanski umetnosti, kasneje pa razširil še na Istro. Zdelo se mu je potrebno, da bi že v tem prvem obdobju italijanske zasedbe novih provinc poskrbel za udejanjenje tedanje italijanske zakonodaje, zlasti zakona iz leta 1923, ki je predvideval potrebo po takojšnji izdelavi registra oziroma kataloga spomenikov zgodovinskega, umetnostno-zgodovinskega in arheološkega značaja v državni lasti. Pomemben delež pri snovanju omenjenega kataloga naj bi predstavljala obširnejša fotodokumentacija skupaj z ustrezno datoteko. V tem okviru je Morassi pripravil kataloge za Goriško, Istro in Zadar, obenem pa skrbel tudi za številna restavratorska dela, zlasti na goriškem gradu ter v cerkvi S. Maria Formosa v Pulju. V svojih delih je opozoril na nekatera odkritja zlasti pri restavratorskih posegih tako na nekaterih slikarskih delih Vittora Carpaccia in Sebastiana Riccija oziroma nekaterih aspektih arhitekture na območju Posočja, sicer pa je bilo delo njegovega Urada za lepe umetnosti in starožitnosti dokaj intenzivno, kar je razvidno v njegovem prispevku v listu *L'Era Nuova* z naslovom *Il programma dell'Ufficio delle Belle Arti a Trieste e nella Venezia Giulia* iz leta 1922. Ko je prekrizal vsa tista območja, ki so bila v pristojnosti Tržaškega nadzorništva, je opozoril na nujnost podrobnega pregleda spomenikov in umetnin. Za Istro je naglasil, da je v tem pogledu še vedno povsem neraziskana, oziroma jo poznajo bolj ali manj zlasti privatni zbiralci po antikvariatih, zato poziva k budnosti in pozornosti do le-teh, saj si na vse načine prizadevajo, da bi si nagrabili vse tisto, kar je še ostalo od posameznih bogatih družin in po nekaterih cerkvah. Pri tem zlasti opozarja na primer Pirana, ki naj bi bil prava zakladnica umetnin in konkretno navaja primer Tiepolovega dela v cerkvi Marije tolažnice, o čemer je izšel tudi njegov članek v listu *Era Nuova* z dne 1. aprila 1922 (Morassi, 2022).

Kot v svojem delu navaja F. Coccolo (2021b), so umetniška dela že od nekdaj vključena v kategorijo tako imenovane premične kulturne dediščine. Kadar jih opisujemo oziroma fotografiramo v muzejskih dvoranh ali si jih ogledujemo v katalogih in vodnikih po muzejskih zbirkah, je zadnja stvar, ki si jo lahko predstavljamo ta, da bi kako od teh del obšlo kar pol Evrope, bilo skrito v kakem tunelu ali naloženo na vojaški kamion, preden bi se znova vrnilo na kraj svojega izvora. V današnji Evropi se to zdi skoraj nemogoče, vendar temu v preteklosti ni bilo tako. Oboroženi spopadi in vojne, kot smo omenjali, so tja do preteklega stoletja krojili usodo tudi mnogim umetninam in predmetom kulturne dediščine, bodisi v javni kot zasebni lasti. Mirovni sporazumi, ki so sledili vojnem, so določali usodo oziroma pripadnost teh umetnin eni ali drugi vojskujoči se strani. O njihovem lastništvu so največkrat odločali na podlagi statusa in politične moči vojskujočih se držav. Od zadnjih desetletij 20. stoletja je pomembno vlogo pri teh vprašanjih igralo že tudi javno mnenje in mednarodno pravo z vrsto konvencij, ki so določale pravne okvire in podlago za vprašanje restitucije kulturne dediščine.⁵¹ A pri tem so pogosto prisotne različne interpretacije pravnih podlag in v našem primeru, kot bo razvidno iz pričujoče študije, demagoška in pogosto tudi pristranska stališča italijanske strani, ki je nastopala bistveno drugače, ko se je po prvi svetovni vojni znašla med zmagovalci, po drugi pa med poraženci in so jo mirovni sporazumi kot tudi mednarodne konvencije, postavljali pred oblikacijo vrnitve kulturne dediščine po principu provenience.⁵²

V tem kontekstu je razumeti tudi razstavo s spremnim katalogom z naslovom: *«Arte liberata 1937–1947. Capolavori salvati dalla guerra»* iz leta 2023 v Rimu (Gallo & Morselli, 2023), v katerem avtorji naglašajo, da so z njo želeli javnosti predstaviti »novejše in najbolj dramatično obdobje italijanske zgodovine, ki bi obiskovalcem segla do srca ob ogledovanju številnih umetnin in eksponatov, rešenih v času vojne vihre s strani maloštevilnih strokovnjakov z namenom, da bi s tem ohranili dragoceno kulturno dediščino Italije«. In če se lahko dandanes, kot beremo v nadaljevanju, sprehajamo po muzejskih dvoranh ali po naših mestih, v katerih lahko občudujemo nam

51 Za reševanje problema restitucije kulturne dediščine je bila pomembna konvencija o sredstvih za prepoved in preprečevanje nezakonitega uvoza, izvoza in prenosa lastine kulturne dediščine, sprejeta 14. novembra 1970 pri UNESCO, še bolj pa Dunajska konvencija o pravu mednarodnih pogodb iz leta 1969, ki sta jo ratificirali Jugoslavija in Italija in je začela veljati 27. januarja 1980 (Žitko, 2005, 31).

52 Podrobneje v Žitko (2005); v prispevku so navedene restitucijske obveznosti Italije v skladu z Mirovno pogodbo iz leta 1947, katere priloga XIV določa, da mora italijanska država skupaj z odstopljenimi ozemlji vrniti tudi dokumente administrativnega značaja in zgodovinskega pomena ter vse predmete umetnostnega, zgodovinskega in arheološkega značaja, ki spadajo v kulturni patrimonij odstopljenega ozemlja in so bili v času italijanske oblasti odpeljani brez odškodnine (Žitko, 2005, 30, op. 4).

najbolj drage spomenike, je to možno le zahvaljujoč se vsem tistim, ki niso niti za minuto razmišljali o tem, ali izpolniti svoje poslanstvo v službi domovine. Ko pravimo, da ena sama oseba ne more spremeniti sveta, moramo pomisliti na njih: bili so sami in ravno oni so spremenili tedanji svet, ki je drvel v prepad ter ga napravili boljšega in bolj plemenitega.

Vprašanje restitucije predmetov kulturne dediščine, ki so bili odtujeni ali ukradeni v času druge svetovne vojne, zaključujejo avtorji, še ni zaključeno. Vse do danes se sem ter tja nekatera dela vrnejo po mnogih letih, ko so bila že umeščena ali skrita v privatnih zbirkah. Identiteta ljudstev je bila pogosto premešana in spremenjena, ni pa izginila. Dokler bodo obstajali posamezniki, ki si bodo prizadevali in se borili za to, da se bo vsako umetniško delo nekega dne vrnilo zakonitemu lastniku, napor in prizadevanja naših predhodnikov, ne bodo zaman.

S sporočili in poudarki avtorjev zgoraj omenjene razstave in kataloga, da bi se umetniška dela vrnila zakonitemu lastniku, se seveda lahko strinjamo, a se pri tem ne da izogniti vtisu, da so imeli v mislih zgolj Italijo, ki so jo med drugim znova želeli prikazati kot »žrtev« tedanjih vojnih razmer, za katere pa je

bila v veliki meri kriva tudi sama s svojo fašistično preteklostjo in paktiranjem z nacistično Nemčijo v letih 1936–1943, nato pa še v času Republike Salò v letih 1943–1945. Avtorji pri tem ob naštevanju posameznikov, ki so bili zaslužni za reševanje dragocene kulturne dediščine v vojnih razmerah ter navajanju najbolj znanih zbirnih centrov umetnin oziroma skrivališč na območju severne Italije, niti z besedo ne omenjajo vile Manin v Passarianu oziroma Carla Somede de Marca kot odgovornega funkcionarja za varovanje evakuiranega gradiva, zlasti umetnin z območja tedanje Julijske krajine, kot bi ne šlo za tedanje ozemlje Kraljevine Italije in enega vidnejših problemov ter dilem fašističnega režima junija 1940. Gre torej za obdobje ob vstopu Italije v drugo svetovno vojno na strani nacistične Nemčije, kot bo razvidno v nadaljevanju, ko so tedanje fašistične oblasti do zadnjega nihale med opcijo evakuacije ali pa zgolj zaščite umetnin in predmetov kulturne dediščine na kraju samem, se pravi na obrobju tedanje države z etnično mešanim prebivalstvom in zaostrenimi odnosi ter uporniškimi razpoloženjem slovanskega življa zaradi dvajsetletne fašistične politike terorja, zatiranja in asimilacijskih teženj.

SPREJEMANJE MEDNARODNE ZAKONODAJE O ZAŠČITI UMETNIN IN PREDMETOV KULTURNE DEDIŠČINE V ČASU MED OBEMA SVETOVNIMA VOJNAMA IN DVOUMEN ODNOS ITALIJE DO PREDVIDENIH UKREPOV

Izkušnje iz prve svetovne vojne so pokazale, da moderne vojne ne bodo zajele le vojaških ciljev, temveč tudi civilno prebivalstvo in kulturno dediščino mest, tako sakralno kot posvetno, a do prvega modernega koncepta zaščite zgodovinskih spomenikov in umetnin je prišlo že v okviru haaške konvencije leta 1899 oziroma 1907. Toda šele washingtonska konferenca je s svojo resolucijo z dne 4. februarja 1922 na podlagi trpkih izkušenj oziroma velike materialne škode, ki so jo v času prve svetovne vojne utrpela mnoga evropska mesta – med njimi, kot bo videti, tudi Benetke in Ravenna – predvidela formiranje Mednarodne komisije juristov, ki bi naj pripravila pravila za zaščito cerkva in spomenikov pred morebitnimi letalskimi napadi. Komisija se je nato še istega leta 1922 in nato leto kasneje, sestala v Haagu ter sprejela kodificirano zavezo glede mednarodnega prava o posebnih pogojih, ki naj bi veljali za letalske napade. Tako imenovana »haaška pravila« naj bi vključevala njihovo omejevanje – tudi v skladu z javnim mnenjem – zlasti v primerih nerazsodnih bombardiranj mest in spomenikov in s tem uničevanja dragocene kulturne dediščine. Zlasti po zaslugi italijanske delegacije, ki naj bi si kot prva prizadevala po popolni garanciji o nepoškodovanju spomenikov in jih preprečila, izhajajoč iz objektivne presoje, da je država, ki je sprožila vojno in si privoščila bombardiranje dragocenih spomenikov na sosednjem sovražnem ozemlju z izgovorom, da jih je uporabila za svoje vojaške cilje oziroma z namenom, da izkoristi njihov učinek, s katerim je zlasti prizadela sovražnikov nacionalni ponos in njegovega duha, sta bila sprejeta dva ukrepa: prvi je predvidel oblikovanje posebnega območja okoli vsakega zgodovinskega spomenika, za katerega so se vse države podpisnice obvezale, da tega območja ne bodo uporabljale za vojne operacije in drugič, da se vzpostavi sistem nadzora nad predlaganimi ukrepi pri zaščiti samih spomenikov in njihove neposredne okolice (Ciancabilla, 2010, 26).

Pri tem so se zavzemali za to, da bi nekaterim mestom določili status »odprtih mest« in bi bila s tem varna pred zračnimi napadi, hkrati pa bi v njih zaščitili kulturno dediščino. Na omenjeni konferenci so tudi dosegli, da ne bi zaščitili zgolj spomenikov v samem mestu, temveč tudi njihovo širšo okolico, v večjih mestih pa bi s tem pravzaprav zaščitili celotno historično jedro. To vprašanje je kasneje prišlo v pristojnost Društva narodov, ki je bilo osnovano leta 1920 z namenom, da zagotovi svetovni mir in prepreči oborožene konflikte ter uvede nadzor nad oboroževanjem.

Leta 1927 je bil osnovan Mednarodni biro za muzeje (*Office International des Musées – OIM*), ki je prek lastnega glasila *Museion* obravnaval pomembne teme s področja muzejske dejavnosti in zaščite muzejskih zbirk, zlasti v primeru vojn. Leta 1934 je pozval pristojne službe posameznih držav k pripravi zaščite lastne kulturne dediščine in jim nudil zlasti tehnične nasvete za zaščito spomenikov in umetniških del. Že kmalu je izbruh španske državljanske vojne potrdil koristnost njegove dejavnosti. Leta 1937 so odgovorne strokovnjake za področje kulturnih dobrin že tudi pozvali, da ocenijo kolikšno škodo oziroma posledice bi na področju kulturne dediščine povzročila morebitna nova svetovna vojna. Zlasti v članku z naslovom »*La défense des musées en cas d'attaques aériennes*«, katerega avtor je bil prvi direktor *Kunsthistorisches Museum* na Dunaju, Alfred Stix, je izpostavil problem zaščite muzejev in njihove premične kulturne dediščine pred bombnimi napadi. Zaščito je predvidel bolj ali manj le pred lažjimi oziroma zažigalnimi bombami, saj bi naj le-te predstavljale največjo nevarnost zaradi požarov, ki bi se razširili po notranjosti zbirk, s tem pa bi nastala nepopravljiva škoda. Kot zaščitni ukrep je predvidel namestitve stalnih gasilskih ekip, ki naj bi takoj pristopile h gašenju požara, namestitve zaščitnih vreč, napolnjenih s peskom, ni pa predvidel potrebe po popolni evakuaciji muzejskega gradiva. Dovolj bi bilo, da bi vrednejše predmete prenesli v kletne ali pritlične prostore, kjer bi jim lahko zagotovili ustrezno zaščito. Šele kasneje so v skladu z vojaško doktrino predvideli popolno evakuacijo njihove premične kulturne dediščine in zaščito na novi lokaciji (Barina, 2014/15, 10).

Muzejske predmete, ki bi jih evakuirali, bi morali deponirati v vnaprej pripravljena zaklonišča. Ta bi morala biti daleč od morebitnih vojaških objektov oziroma večjih mest. Umetniška dela bi morali poleg tega označiti s posebnim zaščitnim znakom, ravno tako bi morali označiti tudi sama zaklonišča za umetnine, da bi s tem preprečili morebitne poškodbe ali pa ropanja. V zakloniščih umetnine oziroma predmeti kulturne dediščine, ne bi smeli ležati na tleh ali pa biti naslonjeni na zidove, da bi s tem preprečili poškodbe zaradi vlage. Tudi v tem primeru bi morali celotno organizacijo in izvedbo evakuacije, vključno s transportnimi sredstvi in materiali za zaščito in embalažo, predvideti že mnogo pred morebitnimi vojaškimi spopadi oziroma samim izbruhom vojne. Vsi ti ukrepi, ki jih je v svojem delu iz leta 1937 predvidel Alfred Stix, pa so bili kaj kmalu uporabljeni tudi na italijanskih tleh. Toda, medtem ko je med letoma 1937/38 OIM

Slika 52 in 53: Primera dveh razstav stare umetnosti v Firencah med obema vojnama (Mostre a Firenze 1911–1942) (Wikimedia Commons).



iz preventivnih razlogov objavil shemo oziroma načrt za pripravo in organizacijo zaščite umetniških del in je vsaka država znotraj svojih meja pripravila načrt za zaščito lastne kulturne dediščine ter v skladu s tem predvidela tudi njihovo evakuacijo v nevtralne države, Italija, ki je sicer pristopila k navedenim protokolom, teh preventivnih ukrepov, ki so predvideli evakuacijo umetnin, ni želela sprejeti oziroma jih je sprejela kot neke vrste provokacijo (Barina, 2014/15)

Mednarodne manifestacije Italije so v tem času sicer režimu še dopuščale, da je ob konferencah v okviru mednarodnega sodelovanja in občasnih razstavah, kakršna je bila npr. »*Italian art 1200 – 1900*«, ki je bila svečano odprta 1. januarja 1930 v Burlington House v Londonu in jo je odločno podprl Roger Fry, odlično služila fašistični propagandi pri razkazovanju patriotskega duha in nacionalne zavesti (Corrado, 2021). Razstava najdragocenejših del od srednjega veka do konca 19. stoletja, je privabila več kot pol milijona obiskovalcev in navdušila Angleže proti vsem pričakovanjem, s tem pa je bilo možno pojasniti tudi osnovne motive tedanje Mussolinijeve zunanje politike oziroma samega fašističnega režima v luči tedanjih italijansko-britanskih odnosov. Prikaz starejše italijanske umetnosti na britanskih tleh je bil torej spretna poteza tedanje italijanske politike, ki je znala s to vrhunsko kulturno manifestacijo ustvariti ugodno klimo za mednarodno sodelovanje v okviru Društva narodov, v še večji meri pa izboljšati in učvrstiti položaj Italije na mednarodnem prizorišču. List *Corriere della Sera* je ocenil, »da so ta vrhunska umetniška dela pravi ambasadorji, ki govorijo sama zase oziroma v univerzalnem jeziku umetnosti«...in so sposobna, da promovirajo italijansko nacionalno bit in dajo vedeti, da je bila Italija vedno med prvimi, ki je odpirala pot napredku in civilizaciji«. Stanje se

je spremenilo šele, ko je Italija izstopila iz Društva narodov in začela s svojo osvajalno kolonialno politiko v Abesiniji.

Tudi sam pogled na pomembnejše muzejske razstave v desetletju 1930–1940, ki jim je moč slediti v *Bollettino d'Arte* in reviji *Le Arti*, nekako ustreza tistim poudarkom, ki jih je že leta 1907 načrtoval Corrado Ricci v okviru Ministrstva za šolstvo, za njim Arduino Calasanti in končno Roberto Paribeni v letih 1930/31, ko je prišlo tudi do združitve revij *Bollettino d'Arte* in *Le Arti* v *Rassegna dell'Istruzione artistica* ter je bila zasnovana kot neposreden izraz fašistične režimske politike na področju umetnosti. V odnosu na revijo *Bollettino d'Arte*, katere zasnova se je izkazovala v enotni strategiji, pa je bila revija *Le Arti* artikulirana dvotirno, pač po nareku Giuseppa Bottaia, v katerem so se prepletala nagnjenja do uradne kulture in potrebe po spremembah s področja muzeologije, analitičnih kriterijev in argumentov pri kritičnem ocenjevanju njihove razstavne politike.

Vpogled v publikacijo z naslovom »*Mostre a Firenze 1911–1942*«, kaže na izjemen pomen Firenc, njenih galerij in muzejev v času med obema svetovnjima vojnama ob velikih razstavnih projektih, kakršnega npr. predstavljajo razstave »*La Fiorentina Primavera del 1922: l'inizio (e la fine) di un ambizioso progetto di esposizioni d'arte italiana contemporanea a Firenze*«, »*La mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento. Rilettura e riscoperta di uno stile: il Barocco*«, »*La mostra di disegni italiani del Sei e Settecento*«, »*La mostra del Ritratto italiano*«, »*A fianco degli artigiani stanno e devono stare gli artisti*«. »*La mostra dell'artigianato nella Firenze fascista (1931–1942)*«; »*Di tutte le meno note e pregevoli opere d'arte: la mostra del Tesoro di Firenze Sacra*« in številne druge (Girometti, 2019).

Slika 54: Pariz, Petit Palais 1935: razstava »Italijanska umetnost od Cimabueja do Tiepola« (Wikimedia Commons).

Ob nekaterih večjih razstavah, kakršna je bila npr. razstava Dürerjevih grafik leta 1930, je vzbujala pozornost »Mostra della Rivoluzione fascista«, postavljena oktobra 1932 ob desetletnici fašističnega pohoda na Rim. V svoji oceni je Margherita Sarfatti⁵³ naglasila, da je revolucionarna značilnost razstave v tem, da je našla skupen jezik, ki je bil sprejemljiv za kar najširšo javnost pri predstavitvi zgodovine fašizma zgolj na nekaj dokumentih različne vrste in se je pri tem razstava navdihovala po kriterijih Cerkve, s katerimi je obiskovalce znala »vključiti in prepričati« (Cecchini, 2013, 86).

Med razstavami iz leta 1933 je »*Bollettino d'Arte*« omenjal zlasti razstavo ferrarske renesančne umetnosti (*Mostra della pittura ferrarese del Rinascimento*) in razstavo florentinske sakralne umetnosti (*Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*).

Januarja 1935, nekaj mesecev pred italijansko invazijo na Abesinijo, je *Bollettino d'Arte* poročal o razstavi italijanske umetnosti v Amsterdamu, kjer pa so bila razstavljena zgolj dela italijanskih mojstrov iz holandskih muzejev ali pa iz privatnih zbirk, med katerimi jih je bilo veliko prvokrat razstavljenih. Julija 1935 pa je končno v Parizu sledila še razstava stare italijanske umetnosti, pri kateri pa so ob delih znanih in slavnih slikarjev, predstavili še dela manjše



umetniške vrednosti, da bi s tem vzbudili pozornost širšega kroga obiskovalcev, zlasti pa strokovnjakov, ki so sodelovali v okviru Mednarodnega biroja za muzeje (OIM).⁵⁴

Sankcije, ki jih je Društvo narodov leta 1935 proti Italiji uvedlo zaradi njenega napada na Abesinijo in je resolucijo podprlo kar 50 držav, so vplivale na nadaljnjo italijansko razstavno politiko, zlasti v smislu prirejanja večjih mednarodnih razstav. Šele po končanem embargu leta 1938, je Italija prvo večjo razstavo na tujih tleh, postavila v Beogradu. Šlo je za razstavo italijanskega portreta (*Mostra del ritratto italiano*), ki jo je zasnoval Nino Barbantini⁵⁵ (Cecchini, 2013, 87).

Kot odgovor na sankcije, ki so bile leta 1935 izglasovane v Društvu narodov, se je fašistični režim odločil za avtarkično politiko, se pravi, da se je od-

53 Margherita Sarfatti (1880–1961), pisateljica in umetnostni kritik, znana kot avtorica prve Mussolinijeve biografije z naslovom »Dux«, prevedene v številne tuje jezike (Wikimedia Commons)

54 Dne 16. maja 1935 so v *Petit Palaisu* odprli razstavo z naslovom »Italijanska umetnost od Cimabueja do Tiepola« (*Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo*), ki jo je svečano odprl italijanski zunanji minister grof Galeazzo Ciano, Mussolinijev zet. Hkrati z razstavo v *Petit Palaisu* so istega dne v razstavišču *Jeu de Paume*, v prisotnosti francoskega predsednika republike Alberta Lebruna, odprli še razstavo »Italijanska umetnost XIX. in XX. stoletja« (*L'Art italien des XIX^e et XX^e siècles*). Že od jeseni 1933 je v okviru obširnega programa, ki naj bi poudarjal francosko-italijansko prijateljstvo, ob veliki medijski propagandi, potekala vrsta kulturnih manifestacij, ki so dosegle višek s postavitvijo omenjene razstave. Pripravili so jo na pobudo francoskega ambasadorja v Rimu, Henryja de Jouvenela, s katero so hoteli počastiti francosko-italijansko zблиžanje. Razstava je bila predvidena že v letu 1934, a so jo na italijansko prošnjo prestavili na leto 1935, samo postavitvev pa zaupali posebnemu Organizacijskemu odboru pod predsedstvom Henryja de Jouvenela, v njem pa so bili še konservatorja Louvra. Paul Janot in Jean-Louis Vaudoyer ter slikar Maurice Denis. Eden od piscev uvodnega teksta v spremnem katalogu je bil Paul Valéry (Žitko, 2018, op. 64, 162).

55 V članku (Simič, 1938) je na osnovi italijanskega in domačega arhivskega gradiva, tiska in literature orisan propagandni in umetniški značaj omenjene razstave, ki je bila postavljena v Muzeju kneza Pavla Karadjordjevića v Beogradu v prvi polovici leta 1938.

ločil zgolj za razstave nacionalnega oziroma provincialnega značaja. Ena od pomembnejših razstav tega tipa iz leta 1939 je nosila naslov »*Mostra di Leonardo e delle invenzioni italiane*«, Giuseppe Bottai pa je kmalu zatem v *Bollettino d'Arte* spregovoril o »Uradu za sodobno umetnost« (*Ufficio per l'arte contemporanea*), ki ga je osnoval fašistični režim, ter med drugim pojasnil, »da umetnost ni produkt razkošja in izobilja, temveč prvobitne in temeljne potrebe človeškega duha«, kot naj bi se izrazil Mussolini. Iz te njegove definicije, nadaljuje G. Bottai, izhaja, da vsako umetniško delo predstavlja določeno družbeno in politično vrednoto in s tem tudi vzgojno moč. Z oznako o vzgojnem učinku umetnosti, saj naj bi vsaka vzgojna metoda slonela odnosno izhajala iz zgodovine, bi bila naloga novo osnovanega »Urada za sodobno umetnost« tudi ohranjanje umetnosti preteklih obdobj. Med muzeologijo, kritiko in konservacijo je torej kmalu prišlo do močnejših povezav, ki so se v praksi kmalu pokazale ob sprejemanju čedalje strožjih ukrepov na državnih ravni glede zaščite umetnin in kulturne dediščine v letih pred drugo svetovno vojno.

Zadržanost in skepso do preventivnih ukrepov glede zaščite umetnin je kaj kmalu pojasnil G. Bottai, minister za šolstvo, ki je to funkcijo opravljal od leta 1936. V svojem članku z naslovom »*La Tutela delle Opere d'Arte in Tempo di Guerra*« (Bottai, 1938) je zavrnil predlagani ukrep in naglasil, da bi v praksi dokaj hitro naletel na vrsto problemov, saj bi prevoz umetniških del in predmetov kulturne dediščine prek državnih meja, v trenutku mobilizacije in ob množični uporabi transportnih sredstev za prevoz čet na vojna območja, predstavljal veliko tveganje za njihovo uničenje ali ropanje. Prevoz bi moral biti torej načrtovan že v mirnodobnem času ne pa šele ob izbruhu vojne, ko ni bilo možno predvideti, ali bodo »nevtralne« države, ki bi sprejele navedene umetnine in kulturno dediščino, vključene v vojaški spopad, ali ne. Bottaieva bojazen glede morebitnega prevoza umetniških del v kako nevtralno državo z namenom, da bi jim zagotovili zaščito pred uničenjem oziroma krajami, je seveda izhajala iz dejstva, da bi se lahko taka država znašla v vrtincu vojne in bi bila s tem izpostavljena vojnemu pustošenju, poleg tega pa bi se lahko kasneje premislila in teh del ne bi hotela vrniti. Zato je poudaril, da bi »evakuacija oziroma množičen odvoz umetnin, ki predstavljajo neke vrste legitimen dokaz ponosa celotnega naroda, lahko privedla zgolj do žalostnega in sramotnega moralnega zloma širših ljudskih slojev, ki bi se v primeru agresije sicer junaško postavile po robu sovražniku. Odvoz

umetnin bi torej izzvenel kot »nekakšna napoved oziroma prerokba za poraz, ravno v času, ko bi širši sloji prebivalstva potrebovali trdno vero vase v borbi proti okupatorju« (sic!)

Besede, ki so polne populizma, frazeologije in nacionalizma, je seveda treba razumeti v kontekstu tedanjega fašističnega sistema, katerega goreč pristaš in podpornik je bil G. Bottai od samega začetka. Hkrati je bil tudi ustanovitelj revije *Critica Fascista*, ki je postala eno najbolj avtoritarnih glasil, prek katerega so širili fašistične ideje. Te so med drugim ravno glede nacionalne identitete naglašale, da je katerokoli komponento, ki naj bi prispevala k formiranju italijanske države, kot npr. umetnost, »absolutno potrebno ohraniti in zaščititi znotraj lastnih meja, da bi se lahko narod z njo identificiral« (Volpe, 1933).

Torej, posledica množičnega odvoza umetnin in kulturne dediščine, bi pomenila izgubo nacionalne identitete, pri kateri ravno umetniški zakladi te dežele v veliki meri prispevajo kot pričevanje njene »slavne preteklosti oziroma zgodovine«. Posledično bi torej, po mnenju ministra G. Bottaia, umetniško dediščino širšega istrskega prostora, morali kar najbolj prizadevno in neutrudno z vsemi razpoložljivimi sredstvi braniti in zaščititi na »nacionalnem prostoru, na podoben način kot bi branili prebivalstvo oziroma družine, njihova domovanja, polja in imovino« (Barina, 2014/15, 13).

V povezavi s to problematiko je Fabrizio Magani v svojem prispevku z naslovom »*Sulle tracce del Carpaccio. Vicende della pala di Pirano*« (Magani, 2000), skušal – tudi v odgovor na kritične pripombe Francesca Semija, objavljene v reviji *Marco Polo* leta 1992 – pojasniti, da je bila evakuacija in razpršitev umetniških del iz večjih istrskih središč, kot bomo videli v nadaljevanju, zgolj posledica »premišljene državne politike« pri zaščiti umetnin pred vojaškimi spopadi in je zakon iz leta 1940 o zaščiti umetniških in zgodovinskih predmetov, pooblašчал tedanje Ministrstvo za šolstvo, da sprejme vse ustrezne ukrepe, ki so se mu zdeli najbolj primerni za zaščito kulturne dediščine, predvidenih že v zakonu št. 1089 z dne 1. junija 1939. Da bi pri tem opozorili tudi na »daljnovidnost« tedanje Kraljevine Italije, je potrebno spomniti na to, da do te odločitve nikakor ni prišlo brez razprav in polemik, o čemer je pisal tudi minister G. Bottai v nekem članku iz leta 1938 v reviji *Bollettino d'Arte* in v njem skušal, kot omenjeno, zavreči predloge o evakuaciji umetnin v kako nevtralno državo in bi z uveljavljanjem te odločitve, po Maganijevem mnenju, dandanes zabojev z umetninami ne bi bilo ne v Italiji, ne v Istri (Magani, 2000, 322).

Ko je z letom 1939 po nemški zasedbi Češkoslovaške oziroma po napadu na Poljsko, izbruhnila druga svetovna vojna, se je hkrati zelo hitro pokazala tudi šibkost in ranljivost kulturne dediščine napadenih držav. Že istega leta je zato OIM v svojem glasilu pripravil prilogo, v kateri so bile natisnjene vse dotedanje mednarodne konvencije in vladne direktive s področja zaščite premične in nepremične kulturne dediščine v času vojnih spopadov, temu pa so dodali seznam zaščitnih ukrepov, ki so jih že podvzeli v Belgiji, Švici, na Nizozemskem, v Franciji, Veliki Britaniji, Nemčiji, na Norveškem, Švedskem, Grčiji, Egiptu in nekaterih drugih državah. V prilogi so poleg tega svetovali demilitarizacijo pomembnih umetnostno-zgodovinskih lokacij in evakuacijo umetnin v bolj oddaljene kraje, ki niso bili prizorišča vojaških spopadov, ne bi ležali ob poglobitvenih transportnih poteh, ob industrijskih središčih, itd. Kar zadeva zgodovinske spomenike in zgradbe, ki jih seveda ni bilo možno prenašati drugam, je OIM svetoval njihovo zaščito na kraju samem, čeprav so se zavedali, da lahko kljub zaščiti postanejo lahka tarča sovražnih letalskih napadov.

V tem času je v okviru revije *Mouseion*, izšlo tudi delo z naslovom »*La Protection des Monuments et Œuvres d'art en temps de guerre*«, ki ni podajalo le pravnega vidika navedene problematike, temveč je ponujalo tudi podrobne in raznolike tehnične nasvete glede zaščite in utrjevanja samih zgradb, kjer so hranili kulturno dediščino, pa tudi glede protipožarne zaščite in zaščite dragocenejših umetnin. Muzeji so namreč zaradi svoje strukture težko zagotovili tako zaščito, s katero bi zavarovali celotne zbirke ravno zaradi pomanjkanja zadostnih prostorov, ki bi razstavljenim predmetom zagotavljali varnost, saj bi to v večini primerov presegalo njihove finančne možnosti. Evakuacija se je torej zdela najbolj primerna rešitev, hkrati s tem, pa je bilo potrebno pripraviti podroben načrt oziroma ustrezen transport, embalažo in tehnično osebje za njegovo izvedbo. Glede transporta umetniških del se je zastavljala alternativa, ali vključiti v transport celotne muzejske zbirke, ne glede na njihovo vrednost in pomen, ali pa pripraviti izbor in v seznam uvrstiti le najdragocenejša dela, medtem ko bi ostala lahko umaknili kasneje. Izbor so prepustili posameznim vodstvom ustanov oziroma strokovnjakom. Kar zadeva Italijo, kot bo videti kasneje, so se odločili za selektivni pristop. Tako sta se sčasoma oblikovala dva seznama umetnin, predvidenih za evakuacijo in zaščito: v enem so bila predvidena dela oziroma dokumenti, če je šlo za arhive, ki bi jih zaščitili na licu mesta, v drugem pa vsa tista, ki so bila predvidena za transport oziroma evakuacijo.

Kar zadeva načine embalaže, je bilo seveda potrebno upoštevati kratko časovno obdobje, ki je bilo na voljo. Medtem ko so za posamezne predmete oziroma eksponate znotraj muzejev zadoščali zaboji, v katere so vlagali umetniška dela, zavita v platno ali karton, je bilo v primeru celotnih zbirk potrebno upoštevati vrsto drugačnih okoliščin in faktorjev, zlasti transport na daljše razdalje, pri katerih je pogosto prihajalo do poškodb zaradi slabih cest in nenehnih tresljajev. Za transport so predvideli tako železniški prevoz, kot kamione, ki pa so bili priročnejši, saj so lahko umetnine prepeljali od samih muzejev do zbirnih centrov. Pogosto je prevoz spremljalo tudi oboroženo spremstvo, da bi umetnine zaščitilo pred morebitnim ropanjem. Kot transportno sredstvo so uporabljali tudi barke oziroma manjše ladje, zlasti ob rekah in morskih obalah. Seveda pa so izbiro prevoznih sredstev prepuščali samim državam na podlagi razpoložljivih sredstev in osebja. Tudi objekte za zaščito so izbirali po lastni presoji: pogosto je šlo za gradove ali večje stavbe na podeželju, ki naj bi ustrezale v ta namen, seveda pa so morale ležati daleč od vojaških objektov, večjih prometnih poti in industrijskih središč. V zbirnih središčih bi morali biti stalno ali pa vsaj občasno prisotni uslužbenci muzejev, ki so dobro poznali zaščitena dela in skupina gasilcev (Barina, 2014/15, 16).

V Italiji so prvi načrti o zaščiti kulturne dediščine v primeru vojne začeli nastajati v dvajsetih letih 20. stoletja, pospešili pa so se zlasti po letu 1930 vzporedno z oblikovanjem OIM in njegovimi direktivami. Tega leta je prišlo tudi do prvih posvetovanj med Ministrstvom za šolstvo ter različnimi nadzorništvi (*Soprintendenze*): leta 1934 so od njih zahtevali, da pripravijo sezname s pomembnejšimi umetninami oziroma premično in nepremično kulturno dediščino, ki bi jo bilo potrebno zaščititi v primeru nove vojne. Leta 1935 je Michele De Tomaso, načelnik Urada za protiletalsko zaščito pri Generalni direkciji za lepe umetnosti (*Direzione generale delle Belle Arti*), pričel s sistematičnimi obiski številnih nadzorništev (*Soprintendenze*) po Italiji, da bi na licu mesta ugotovil njihovo usposobljenost in pripravljenost na morebitno vojno ter se je dokaj hitro zavedal, da pri teoretičnem načrtovanju zaščitnih ukrepov ni bilo dovolj povezanosti z logistično organizacijo same evakuacije v primeru, da bi jo morali izvesti v najkrajšem času. Dne 8. julija 1935 je izšel »Zakon o vojni in nevtralnosti« (*Legge di Guerra e Neutralità*), ki je stopil v veljavo 8. julija 1938, kjer pa ni bilo posebnih členov, ki bi se nanašali na samo zaščito kulturne dediščine po cerkvah in muzejih, temveč sta 44.

in 46. člen povzemala zastarele ukrepe glede demilitarizacije spomenikov in muzejskih depojev z vidnimi oznakami. Torej, vsi objekti in spomeniki so morali biti označeni z vidnimi znamenji, ki so bili zlahka prepoznavni že z večje razdalje. S tem Ducejevim dekretom so torej označili tiste predele oziroma italijanske pokrajine, ki so jih zasedle oborožene enote in tiste, kjer bi morali preprečiti morebitne zračne napade sovražnikovega letalstva. Ravno tako je ostal nerešen problem finančnih virov, s katerimi bi posamezna nadzorništva izvedla splošno evakuacijo tistih umetnin, ki še niso bile uvrščene v posamezne sezname. K reševanju teh problemov je država pristopila ob samem pričetku vojne, vendar le z dokaj omejenimi sredstvi in v najnujnejših primerih.

Istega leta, in sicer od 4. do 6. julija 1938, so v Rimu na Bottaievo zahtevo organizirali tudi zborovanje nadzornikov (*Convegno dei Soprintendenti*) in na njem formalni »Osrednji inštitut za obnovo« (*Istituto Centrale per il Restauro*) ter ažurirali katalog celotne italijanske kulturne dediščine s ciljem, da bi povečali in razširili njeno prepoznavnost. To pomembno nalogo so poverili Robertu Longhiju, avtoritarni in ugledni osebnosti, svetovalcu ministra Bottaia, ki je bil že prej poznan kot zgodovinar in umetnostni kritik. Zborovanje je med drugim pripomoglo k pripravi »Zakona o zaščiti predmetov umetniškega in zgodovinskega značaja« (*Legge sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico*), ki je izšel junija 1939, njegov glavni namen pa je bil, da umetniško delo, četudi v privatni lasti, pripada »nacionalni duhovni dediščini« (*patrimonio spirituale della nazione*), medtem ko so posamezna nadzorništva odločala po svoji presoji, kdaj je posamezno umetniško delo hkrati predstavljalo tudi nacionalni interes in katerega evakuacija bi predstavljala veliko škodo oziroma osiromašenje italijanske zgodovinske, umetnostno-zgodovinske dediščine. Vsi naslednji zakoni in ministrske okrožnice glede zaščite kulturne dediščine v vojnem

obdobju, so se nanašale na omenjeni zakon (Barina, 2014/15, 21). Maja istega leta je Nadzorništvo za srednjeveško in moderno umetnost v Milanu (*Soprintendenza dell'arte medievale e moderna*) organiziralo simulacijo nujne evakuacije v primeru zračnega napada z namenom, da bi jasneje prepoznali in uporabili praktični načrt, sredstva in nujne metode za reševanje tamkajšnje kulturne dediščine. Četudi je šlo v tem primeru za manjši muzej, je bilo dokaj pomembno spoznanje, kolikšnega pomena je bila dobra organizacija, s pomočjo katere bi lahko zaščitili kulturno dediščino v primeru vojaškega spopada.

V nadaljevanju je minister Bottai pozval tudi druga nadzorništva, da podobno simulacijo izvedejo še po drugih muzejih in galerijah, da bi s tem izpopolnili organizacijo zaščite lastne kulturne dediščine.

Ko je končno 10. junija 1940 Italija na strani nacistične Nemčije napovedala vojno Angliji in Franciji ter slednjo tudi napadla,⁵⁶ je zgoraj omenjeni zakon iz leta 1939, doživel hud nasprotni učinek oziroma posledice, saj niso bili predvideni potrebni in uporabni zaščitni ukrepi ter so ga posledično nadomestili z novim zakonom o »Zaščiti predmetov umetniške, zgodovinske, bibliografske in kulturne vrednosti naroda v primeru vojne« (*Protezione delle cose d'interesse artistico, bibliografico e culturale della Nazione in caso di guerra*), ki je bil sprejet 6. julija 1940 in je pooblašчал različna nadzorništva, da v skladu z njim sprejmejo izredne ukrepe za zaščito kulturne dediščine na svojih območjih (Barina, 2014/15, 22). Sprva so predvideli zgolj zaščito pomembnejših spomenikov z vrečami peska in lesenimi odri, za najpomembnejše zbirke umetnin pa njihov prevoz izven mest, kjer so bila sicer v muzejih in galerijah na ogled javnosti. Šele z letom 1940 so nadzorništva začela pripravljati tudi sezname umetnin, predvidenih za zaščito, pri tem pa so upoštevala zlasti kriterije njihovega nacionalnega pomena. Že od 11. junija 1940 tako

56 Italijanske težnje po Nici, Savoji, Tunisu in Korziki so se začele kazati že ob koncu tridesetih let 20. stoletja oziroma kmalu po italijanski zavrnitvi sporazuma Mussolini-Laval leta 1935, ki je predstavljal podlago za razrešitev pretenzij obeh dežel v severni Afriki. V prvih mesecih leta 1939 je med Francijo in Italijo na diplomatskem in političnem področju kriza dosegla vrhunec, mnoge italijanske iredentistične revije pa so se zavzemale za ozemeljsko širitev Italije na račun Francije in pri tem izpostavljale Nica, ki je ležala na nekdanjem piemontskem ozemlju. Pri tem je kot osrednje propagandno sredstvo in motiv za dokazovanje italijanskega značaja mesta, služil lik Giuseppeja Garibaldija, ki se je tu rodil leta 1807. Giuseppe Bottai je garibaldinsko dediščino dodobra izkoristil že oktobra 1938 ob simpoziju, posvečenem Garibaldiju, saj so mnogi govorniki njegovo vojaško sposobnost in idejo garibaldizma skušali prikazati kot predhodnika fašizma. Tako italijanski iredentizem kot fašizem sta posvojila Garibaldija kot idola svojih prizadevanj: avtorji pamfleta *Nizza e l'Italia* iz leta 1940 pa so z njim izražali svoja nacionalna čustva le nekaj dni pred italijanskim napadom na Francijo in trdili, da "Korzika in Nica ne smeta pripadati Franciji" in da bo "napočil dan, ko bo Italija, zavedajoč se svoje moči in veljave, tako evropskemu Zahodu kot Vzhodu jasno izrekla zahteve po zasedbi svojih posesti" (MacGalloway, 2017, 68).

Slika 55 in 56: Rim, naslovni plakat z razstave o »fašistični revoluciji« iz leta 1935; Neapelj, plakat z razstave »Terre Italiane d'Oltremare«, maj – oktober 1940 (Wikimedia Commons).

sledimo fašističnemu propagandnemu stroju, ki naj bi pokazal svojo učinkovitost v zaščiti palač in cerkva, učinkovitost, ki je po drugi strani bogato dokumentirana z vrsto fotografij in dokumentarnih filmov.

Nenavadna je bila ob tem odločitev najvišjih državnih oblasti, oziroma vlade, da si je na pragu vojne, torej 9. maja 1940, privoščila svečano odprtje velike, pregledne razstave v Neaplju z naslovom »Terre Italiane d'Oltremare«. Šlo naj bi za neke vrste univerzalno razstavo na temo italijanskega kolonializma na afriškem kontinentu in v Sredozemlju ter bi zajemala kar 36 paviljonov. Razstavo je svečano odprl kralj Viktor Emanuel III., zajemala pa je teritorialni prikaz italijanskega kolonialnega imperija in njegov ekonomski pomen za razvoj trgovine in industrije. V zgodovinskem delu je bil prikazan razvoj od nekdanjega rimskega imperija pa tja do prihoda fašizma na oblast. Celotna razstavna površina je obsegala 1.200.000 m², sama postavitve razstave pa naj bi omogočila tudi asanacijo in pospešen urbani razvoj

samega mesta. A razstavo, za katero so predvideli, da bo odprta do 15. oktobra 1940, so morali že po mesecu dni zapreti, saj je Italija, kot omenjeno, junija 1940 vstopila v vojno. Za razstavo je bila predvidena vrsta del, ki naj bi jih posodili beneški muzeji in galerije, med drugim *Museo Correr*, *Gallerie dell'Accademia*, *Fondazione Querini Stampalia*, *Ca d'Oro*, dalje dela iz doževe palače, padovanske stolnice in še nekaterih drugih ustanov. Prišla je tudi prošnja, kot omenjeno, na tedanje koprsko županstvo oziroma Mestni muzej v Kopru, ki naj bi posodil znamenito Carpacciovo delo »Vhod podestata Sebastjana Contarinija v koprsko stolnico« (1517), vendar jo je tedanje vodstvo zavrnilo (Gardina, 2002, 73).

Ostala mesta, vključno z Benetkami, so ostro protestirala glede tega, da bi za navedena dela odgovornost prevzelo Nadzorništvo galerij v Neaplju (*Soprintendenza alle Gallerie di Napoli*) in zahtevala, da se njihova dela zaradi vojne, nemudoma vrnejo lastnikom. Neapeljsko nadzorništvo je ob podpori Ministrstva za šolstvo vztrajalo pri tem, da dela za



Slika 57: Benetke, palača Ca' Rezzonico, ki je bila ob koncu druge svetovne vojne namenjena za zaščito dragocenih umetnin, ki so bile dotlej deponirane v samostanu v Pragli pri Padovi (Wikimedia Commons).

določen čas ostanejo v Neaplju, saj bi bil njihov transport v vojnih razmerah preveč tvegan. Problem se je vlekel še nadaljnji dve leti, so pa glede beneških umetnin našli kompromisno rešitev, in sicer s tem, da so v Benetkah tega leta ponovno začasno odprli Mednarodno galerijo moderne umetnosti v palači Cà Pesaro z deli Ippolita Caffija in Giacomina Case, tako da je Neapeljsko nadzorništvo ta dela 7. julija 1942 vrnilo v Benetke. Toda ob izbruhu vojne so tudi številna dela iz Benetk začeli seliti v kraj Mercogliano v provinci Avellino, zaostrene vojne razmere leta 1943 oziroma kapitulacija Italije, pa je oblasti prisilila, da je večino umetnin začasno premestila na območje Vatikana, kjer so ostala do konca vojne (Barina, 2014/15, 69).

Benetke so znova, tako kot v času prve svetovne vojne, odigrale eno ključnih vlog v vprašanju zaščite oziroma evakuacije umetnin. Na eni od sej mestnih oblasti, 7. oktobra 1943, so se namreč glede

umetniških del in dragocenih predmetov kulturne dediščine, ki so bile v lasti beneških ustanov, in so bila od začetka vojne razpršena po celotni provinci po raznih skrivališčih in zbirnih centrih, odločili, da jih v celoti prenesejo in skoncentrirajo v samih Benetkah ter s tem zaščitijo pred uničenjem. Seveda te odločitve ne bi mogli izpeljati in uresničiti brez odobritve pristojnega ministrstva, do česar pa je prišlo šele junija 1944. Tako je Vittorio Moschini še istega meseca pričel s transportom vseh tistih del, ki so bila deponirana v opatiji v Pragli in drugod, ter svoje delo opravil v mesecu dni. Tolikšno naglico so narekovali negotovi časi in pomikanje fronte proti severni Italiji. Umetnine so razporejali v prostore palač Cà Pesaro, Cà Rezzonico, v palačo Pisani, v doževno palačo in njene nekdanje zapore, ter po nekaterih cerkvah, kamor so razporedili tudi čuvaje in gasilske enote. Transport oziroma razmeščanje velikega kontingenta umetnin, sta nekako



namenoma potekala pred očmi širše javnosti z jasnim namenom, da bi to zaznalo tudi anglo-ameriško poveljstvo in bi se izognilo bombardiranju samih Benetk oziroma vojaških ciljev v njihovi bližini. V ta namen so odstranili iz mesta tudi nekatere ustanove Republike Salò in nemško vojaško bolnišnico na ladji, ki je bila zasidrana ob cerkvi S. Maria della Salute (Barina, 2014/15, 71).

Z ministrsko odredbo 24. junija 1944 so različna nadzorništva tudi obvestili, da je ob umikajoči se nemški armadi, potrebno čimprej izprazniti zbirne centre in skrivališča vzdolž glavnih komunikacij oziroma z območja od Riminija do Parme. Dragocenejša dela z Riminija in Ravene so poslali proti Chioggi, kjer so jih prevzeli funkcionarji beneškega nadzorništva ter jih prenesli v same Benetke. Tudi umetnine z območja Bologne so raje kot v Milano, usmerili proti Chioggi in Benetkam. Vsi zaboji z umetninami so v Benetkah ostali do leta 1946, ko so jih začeli vračati na njihova izvorna mesta. Avtorica navedenega dela, I. Barina, svoj sestavek zaključuje z mnenjem, da načrti za evakuacijo umetnin predstavljajo velik uspeh, saj naj bi bili prvotni zbirni centri, kot je razvidno v nadaljevanju, ključen moment v reševanju številnih

umetnin, a hkrati ni bilo v zadostni meri poskrbljeno za njihovo zaščito pred morebitnim ropanjem in rekvizicijami nacistov, ki so se v tistem času že začeli kazati v drugačni luči, in sicer ne več kot nekdanji zavezniki, temveč kot »sovražniki, proti katerim se je potrebno boriti«.⁵⁷

Kljub številnim zaščitnim ukrepom oziroma evakuaciji umetnin v zbirne centre, je bilo zlasti v obdobju 1943–1945 zaradi nemške zasedbe oziroma vojaških operacij na italijanskih tleh in zavezniškega bombardiranja, poškodovanih in uničenih mnogo dragocenih spomenikov posvetnega in cerkvenega značaja z dragocenimi freskami in umetninami. V povojnem obdobju in sicer leta 1947, je Nacionalno združenje za obnovo italijanskih spomenikov, porušenih v vojni (*Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Italiani danneggiati dalla guerra*) v sodelovanju z Ministrstvom za šolstvo, pripravila seznam »Petdesetih v vojni poškodovanih italijanskih spomenikov« (*Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*). V publikaciji naj bi predvsem zbrali celotno gradivo pokrajinskih nadzorništev (*Soprintendenze regionali*), ki so spremljala, registrirala in fotodokumentirala celotno škodo v času vojne ter jo v celoti

57 I. Barina se temu problemu posveča v posebnem poglavju z naslovom "Trafugamenti e restituzioni" ter dokaj objektivno in kritično podaja historiat italijansko-nemških odnosov od leta 1937 dalje oziroma vloge, ki jo je odigral zbiratelj umetnin, Filippo d'Assia. Kot simpatizer nacizma, sicer pa v sorodstvenih vezeh s savojsko dinastijo – poročen z Mafaldo, hčerko kralja Viktorja Emanuela III., je bil v letih 1933–1943 tudi v ožjem krogu Hitlerjevih zaupnikov in zadolžen za nakup umetnin na italijanskem trgu umetnin. V tem obdobju je postal Hitlerjev osebni odposlanec pri Mussoliniju in zadolžen tudi za nakupe umetnin, ki so z vednostjo Mussolinija in ministra G. Bottaia v letih 1940–1943 postajale čedalje pogostejši, a brez običajnih procedur, saj je bilo dovolj, da je izvoz umetnin dovolil Duce, kar pa je privedlo ministra Bottaia, da je vendarle to pretirano odnašanje in poklanjanje dragocenih umetnin nacističnim mogotcem, želel omejiti z "Zakonom o zaščiti umetniške dediščine v primeru vojne" (*Legge sulla tutela del patrimonio artistico, bibliografico e culturale della nazione in caso di Guerra*) in o katerem je tekla žolčna razprava v zbornici *fascijev* in korporacij, decembra 1938. Toda na pritisk Mussolinija in zunanjega ministra Galeazza Ciana, se je moral ukloniti in izvrševati njune naredbe. Do novih pobud in podvigov Filippa d'Assie je prišlo, ko je ministru Bottaiu leta 1941 predlagal, da bi od premagane Francije zahtevali vrnitev vseh umetnin, ki so v Louvru končale tekom Napoleonove kampanje v letih 1796/97, kar pa je Bottai zavrnil. Se je pa v letih 1941–1943 nadaljevalo nezakonito izvažanje umetnin v nacistično Nemčijo pod pretvezo "političnih sporazumov" med obema državama. Dne 11. marca 1942 je na poziv ministrstva pristojnim nadzorništvom, Vittorio Moschini odgovoril, da iz zbirnih centrov in skrivališč zaenkrat niso bila odtujena kakršna koli umetniška dela, v redkih primerih pa zgolj z dokumenti oziroma pooblastili pristojnih oblasti. Marsikaj pa se je spremenilo po italijanski kapitulaciji, 8. septembra 1943, ko se je hipokrizija z "odkupi" zaključila in je celotna kulturna dediščina na nemških zasedbenih ozemljih prišla v pristojnost nemških zasebnih enot oziroma posebne ustanove z imenom "*Kunstschutz*", ki je že delovala na francoskem okupiranem območju. Treba je priznati, navaja I. Barina, da je šlo za strokovno dobro podkovane ustanove s kompetentnimi strokovnjaki, ki so govorili tudi tuje jezike in si vsekakor prizadevali, da vojne operacije ne bi preveč prizadele kulturne dediščine zasedenih ozemelj, kar naj bi bilo nekako v skladu s Hitlerjevim osebnim stališčem in prepričanjem, da umetniška dediščina predstavlja skupno evropsko dobrino in da je ravno Nemčija, kot njena najbolj hegemonistična sila, poklicana, da zbira in zaščiti navedena dela z namenom, da se vrnejo na mesta njihovega izvora po koncu sovražnosti. Fašistična vlada v Salòju, je 20. oktobra 1944 k temu predlogu podala konsenz in podporo, zatrjujoč, da je "množična selitev umetnin v nemške dežele namenjena zlasti njihovi zaščiti" pred vojnim pustošenjem, seveda pa je postajala ob tem tudi jasna njihova nadaljnja usoda. Italija je – sicer na skrivaj – v ta namen formirala posebno službo oziroma urad pod vodstvom Rodolfa Siveria s ciljem zaščite nacionalne umetniške dediščine, ki ga je predlagalo italijansko odporniško gibanje v dogovoru z anglo-ameriški zavezniki. Urad je odslej budno spremljal dejavnost nemške *Kunstschutza* oziroma konvoje, ki so odvažali umetnine in skušal preprečiti še zadnje nemške poskuse, da bi si ob umiku prilastili umetnine iz opuščenih cerkva, samostanov in muzejev. Po osvoboditvi so omenjeno službo preuredili v "Urad za prevzem umetniških del, knjižnega in arhivskega gradiva" (*Ufficio per il recupero delle opere d'arte e del material librario e archivistico*) ter za načelnika postavili R. Sivieria (Barina, 2014/15, 82).

prikazala v razstavnem katalogu, prevedenem tudi v angleški jezik, z razstavo pa naj bi gostovali tudi v prostorih *Metropolitan Museuma* v New Yorku (Ciancabilla, 2010, 28).

Že poleti leta 1944, le nekaj tednov po osvoboditvi Rima, pa je na pobudo nekaterih kulturnih delavcev, umetnikov in strokovnjakov s področja varstva kulturne dediščine, prišlo do zbiranja potrebnih finančnih sredstev za pokritje stroškov pri zahtevnejših restavratorskih posegih na številnih umetnostnih spomenikih, ki so bili poškodovani ali uničeni v času vojne, čeprav časi temu niso bili primerni. Tudi zaradi teh razlogov se je omenjeno »Združenje za obnovo italijanskih spomenikov« odločilo, da bo razen zbiranja finančnih sredstev na italijanskih tleh, svojo dejavnost usmerilo v propagando v tujini v sodelovanju z Generalno direkcijo lepih umetnosti (*Direzione Generale delle Belle Arti*) z ameriškim Odborom za obnovo (*Comitato Americano per il restauro dei Monumenti Italiani – American Commission for the Protection and salvage of artistic and historic Monuments in war Areas, US, 1946*). V tem okviru je pripravilo vrsto kulturnih manifestacij od razstav, publikacij, strokovnih srečanj in filmskih zapisov z namenom, da bi z njimi čimbolj informirali širšo javnost o aktualnem stanju spomenikov ter jo s tem vzpodbudili k zbiranju finančnih sredstev ne le na italijanskih tleh, temveč tudi v ZDA, obenem pa naj bi oblasti s tem želele prikazati vso svojo skrb in zavzetost pri zaščiti nacionalne kulturne dediščine, ki naj ne bi pripadala zgolj Italiji, temveč celotnemu civiliziranemu svetu (sic!). V tem kontekstu je potrebno videti tudi omenjeno newyorško fotografsko razstavo, katere namen je bil, kot omenjeno, zbiranje finančnih sredstev, namenjenih za restavratorske posege na italijanskih spomenikih in umetninah, zlasti pa informirati in animirati tudi širšo ameriško javnost o tragičnih posledicah ameriških bombardiranj italijanskih mest v kontekstu tedanjega mednarodnega položaja v zaključnem delu druge svetovne vojne. Ob tej priložnosti je Benedetto Croce v uvodnih besedah omenjenega kataloga zapisal, da »vse tisto, k čemur si dandanes prizadevamo in si bomo tudi v prihodnje, da bi zmanjšali nastalo škodo, je vsekakor potrebno s strani ljudi dobre volje, narodov in držav, vendar, če ocenimo aktualne politične razmere se moramo vprašati, ali nismo podobni tistim zdravnikom, ki zdravijo in ozdravijo bolnika, na katerega pa že čaka rabelj, da pride na svoj račun? Bolj obsežno in radikalno uničenje ter razdejanje nam ne bi moglo pretiti v

primerjavi s tem, kar bomo uspeli obnoviti oziroma je še ostalo nedotaknjeno« (Ciancabilla, 2010, 29).

Ob listanju po straneh omenjenega kataloga oziroma ogledovanju 228-ih fotografij, ki prikazujejo poškodovane spomenike od Ancone do Viterba zaradi vojnih razmer, je bilo zlasti razvidno zaslužno delo generalnega inšpektorja Emilia Lavagnina po letu 1943 po zavezniškem izkrcanju na Siciliji oziroma južni Italiji, v času nemške okupacije in transportu stotine umetnin iz mnogih italijanskih mest, ki so bila vse od leta 1940 skrivaj prenesena in hranjena v vojvodski palači v Urbinu oziroma v Vatikanskih muzejih. Takoj po koncu vojne je bil večji del teh umetnin, preden so jih vrnili na svoja izvorna mesta – zlasti je šlo za nekatera vrhunska dela beneške šole – prvokrat prikazan na razstavi v Beneški palači v Rimu, ki naj bi predstavljala prvo veliko kulturno manifestacijo že imenovanega »Nacionalnega združenja za obnovo spomenikov« v sodelovanju z »Generalno direkcijo lepih umetnosti«. E. Lavagnino je skupaj z nekaj uglednimi umetnostnimi zgodovinarji pripravil podatke za večji del razstavljenih umetnin, med katerimi jih je bilo tudi nekaj iz beneške Akademije, kakor tudi iz privatnih zbirk. Prvi razstavi iz leta 1945 je sledila naslednja leta 1947, ki jo je pripravil Rodolfo Siviero in je vključevala dela, ki so bila vrnjena iz Nemčije (*Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*), v razstavnem katalogu označena zlasti kot tista dela, ki jih je nacistični režim skrivaj z italijanskega teritorija – v glavnem zaseženih v privatnih antikvariatih oziroma pri privatnih zbiralcih protizakonito prenesenih na nemško ozemlje, ob koncu vojne pa v tajna skrivališča v okolici Salzburga, kjer so jih odkrile anglo-ameriške enote in jih sprva premestile v München, nato pa s privoljenjem zaveznikov vrnile Italiji. Ta dela so bila, kot omenjeno, od 13. avgusta 1947 na ogled v Beneški palači v Rimu, naslednja razstava te vrste pa je bila javnosti na ogled v Firencah leta 1950. Šele tu končno zasledimo nekaj kritičnih misli avtorja prispevka, L. Ciancabille, ki navaja, da je bila večina teh del protizakonito prodanih Nemcem že pred oziroma med drugo svetovno vojno oziroma jih je B. Mussolini poklonil Hitlerju in drugim nacističnim veljakom, zlasti Hermanu Goeringu, strastnemu zbiralcu umetnin, dostikrat tudi kljub nasprotnemu mnenju ministra G. Bottaia in Generalne direkcije za lepe umetnosti. Vse od leta 1937 so člani nemške Komisija za odkup umetniških del pogostokrat obiskali Italijo, da bi tam pokupili čimveč umetniških del v »duhu prijateljskih odnosov oziroma

Slika 58: Benetke, Palača Ca' Pesaro, ki je bila ob koncu druge svetovne vojne namenjena za zaščito dragocenih umetnin, ki so bile dotlej deponirane v samostanu v Pragi pri Padovi (Wikimedia Commons).

zavezništva med obema državama«. Šlo je zlasti za dela, ki so se nahajala na prostem trgu oziroma pri zasebnih zbiralcih, čeprav so bila že od leta 1909 označena kot umetnine »posebnega nacionalnega pomena«. Tako Duce kot zunanji minister Galeazzo Ciano, sta si prizadevala, da bi zadovoljila vsako željo nacističnih oblasti, ki so bile vedno bolj zahtevne, tako da je moral Mussolini pogostokrat utišati ministra Bottaija, kot npr. v primeru, ko je šlo za dragoceni Mironov kip metalca diska, ki so ga Hitlerju prodali 8. maja 1939 (Ciancabilla, 2010, 32). Nemčija je nekaj zatem in sicer leta 1940 italijanski vladi celo predlagala, da iz premagane in zasedene Francije prevzame vsa tista dela, ki so v Francijo, zlasti v Louvre, prihajala v času Napoleonove kampanje v letih 1796/97 in niso bila vrnjena po dunajskem kongresu leta 1814/15. V zameno za to pa je Nemčija pričakovala, da bo Italija nekoliko manj stroga in dosledna pri preprečevanju izvoza

umetnin na nemško območje. Minister Bottai je pravočasno zaslutil dalekosežnost in usodnost takih namigov, zato je 1. septembra 1941 vsem nadzorništvom poslal telegram, v katerem jih prosi za seznam vseh dragocenejših umetnin, ki naj bi jih v zadnjih letih izvozili v Nemčijo oziroma so se tam nahajala zgolj za določen čas. Obenem so mu morali dostaviti tudi podatke o nemških zbiralcih umetnin oziroma njihovih nakupih pri privatnih italijanskih zbiralcih umetnin. Kasneje so ti podatki dejansko Italiji olajšali delo pri vračanju svojih umetnin po končani vojni, kljub vsemu pa niso mogli priti na sled številnim umetninam in predmetom kulturne dediščine, ki so v predvojnem obdobju zapuščale italijanski teritorij, zato ne preseneča dejstvo, da se je v napetem ozračju povojnega časa oziroma še leta 1949, nekaj nemških arheologov in umetnostnih zgodovinarjev, obrnilo na ameriškega predsednika H. Trumana in ostro



protestiralo proti restituciji navedenih umetnin in predmetov kulturne dediščine Italiji. Obtožba je v italijanskih kulturnih in političnih krogih vzbudila precejšnje ogorčenje in jezo, tako da je 12. maja 1949 Akademija *dei Lincei* pod predsedstvom Guida Castelnuova pripravila odgovor na nemško noto, ki so jo posredovali Trumanu, kot prvi pa jo je podpisal senator Benedetto Croce, za njim pa Lionello Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Ranuccio Bianchi Bandinelli in Giulio Carlo Argan. V svojem odgovoru navajajo, da »z globokim obžalovanjem italijanski strokovnjaki oporekajo in zavračajo zahteve nemških kolegov, katerih vrnitev v svetovno skupnost pozdravljajo od vsega srca po težkih letih vojne, a nemški kolegi niso znali še dojeti osnovnih civilizacijskih smotrov in novih vrednot, ki si jih je zastavila Organizacija združenih narodov (OZN) oziroma koncesij, podeljenih Italiji glede umetnin, ki so jih Nemci odpeljali s silo, zato so le-ti s svojimi zahtevami in pritožbami na predsednika Trumanu, izkazali zgolj svoj »egoistični nacionalizem v odnosu na poslanstvo znanosti in umetnosti«. Hkrati so svoj protest posredovali strokovnjakom celotnega človeštva, na katerega so se obrnili z željo po solidarnosti in razumevanju. Njihovo ogorčenje zaradi nemškega ravnanja, ki naj bi bilo naperjeno pravzaprav proti samemu poslanstvu znanosti in umetnosti in s tem tudi proti idealom človeštva, ki naj bi predstavljali naravni horizont in cilj humanističnih študij, postavlja pravzaprav zaključek vseh nadaljnjih špekulacij, ki so bile ena najbolj sramotnih in žalostnih epizod druge svetovne vojne (sic!).

Primeri zbirnih centrov v Sassocorvaru v Montefeltru in Possagnu pri Trevisu

Za boljši vpogled v nenehno italijansko dvoličnost in sprenevedavost v odnosu do Nemčije, se je potrebno vrniti nekoliko nazaj, in sicer v obdobje leta 1940. Do odvoza oziroma evakuacije umetnin leta 1940, je prihajalo v precejšnji naglici s tem, da so skušali v prej predvidena skrivališča prepeljati čim večje število umetnin. Med bolj znanimi skrivališči oziroma zbirnimi centri so bili tisti v Genazzaru, Civitacastellano, Carpegni, Sassocorvaru, Pragli in Possagnu, v literaturi, ki omenja in našteva te zbirne centre, pa ni nikjer omenjen zbirni center v vili Manin v Passarianu. Glavni izvajalci večjih evakuacij umetnin iz muzejev in galerij, so bili vidnejši funkcionarji s področja varstva kulturne dediščine, med njimi pa so zlasti izstopali: Emilio

Lavagnino, Luigi Coletti in Pasquale Rotondi. Zlasti ta poslednji, ki ga je Giulio Carlo Argan označil kot intelektualca, ki je »kulturi raje služil, kot pa bi se je posluževal« oziroma kot »Schindlerja umetniških del«, naj bi med drugo svetovno vojno rešil približno 10.000 italijanskih umetnin pred uničenjem oziroma plenjenjem nacističnih enot. Sprva naj bi umetnine evakuirali v Urbino, ki pa se je zaradi velikega skladišča za potrebe italijanskega letalstva, izkazal kot neprimeren kraj, saj ga tudi niso mogli razglasiti za »odprto mesto«, zato so se končno odločili za grajski kompleks Sassocorvaro v Montefeltru, zgrajenem v 15. stoletju. Ko je izšla uradna odredba o evakuaciji, so tja začela prihajati umetniška dela iz muzejev in cerkva iz Benetk, Urbina, Pesara, Fana, Ancone, Lagosta, Fabriana, Osima, Macerate, Ascoli Picena in drugih krajev. V naslednjih letih so tja prepeljali in zaščitili 7. 821 dragocenejših del, med katerimi so zlasti izstopala dela Giorgioneja, Giovannija Bellinija, Piera della Francesche, Paola Uccella, Tiziana, Carpaccia, Mantegne, Raffaella in mnogih drugih slikarjev.

Značilen je tudi primer Luigija Colettija (Biffis, 2023, 215–241), umetnostnega zgodovinarja, častnega inšpektorja Nadzorništva za Treviso (*Soprintendenza per Treviso*) in pobudnika za formiranje Društva za umetniško dediščino Trevisa (*Associazione per il Patrimonio Artistico Trevigiano*) ter direktorja tamkašnjega Mestnega muzeja (*Museo Civico*) od leta 1932 dalje. Ob pričetku vojne leta 1940, je odločno pristopil k sprejemanju in izvrševanju nekaterih ukrepov za zaščito dragocenejših umetnin in predmetov kulturne dediščine ter k organizaciji protizračne zaščite. Njegovo odgovorno in zavzeto delovanje je razvidno iz številne korespondence z Ginom Fogolarijem in Vittorijem Moschinijem glede evakuacije umetnin v znano glipsoteko A. Canove v Possagnu blizu Trevisa. V treh dneh, torej med 14. in 17. junijem 1940, so v tamkašnji zbirni center prepeljali dela iz Asola (Lorenzo Lotto), Castelfranca Veneta (Giorgione, Paolo Veronese), končno pa še iz Trevisa, tako iz Mestnega muzeja in stolnice kot škofijskega semenišča ter nekaterih drugih kulturnih ustanov. Sledila je še evakuacija umetnin iz Vittoria Veneta in Conegliana. V celoti je šlo za 44 zabojev, kamor so umestili še fragmente snetih fresk, liturgične predmete in umetniška dela večjih dimenzij. Po letu dni, torej nekako ob koncu maja 1941, so Coletti, Moschini, restavrator Mauro Pelliccioli in Rodolfo Palluchini ter prvi asistent Nadzorništva Angelo Pagan, z

zadovoljstvom ugotovili, da so vse deponirane umetnine in predmeti kulturne dediščine v vseh pogledih v dobrem stanju ter se je zbirni center izkazal kot ustrezen v primeru bombnih oziroma zračnih napadov. Vse to je vodilo v odločitev Nadzorništva, da vanj preselijo še zaboje z gradivom iz Benetk, ki so bili sprva nameščeni v zbirnem centru Carceri blizu kraja Este (nekdanja opatija), a je koncentracija tolikšnega števila umetnin in predmetov kulturne dediščine, začela odgovorne funkcionarje že močno skrbeti (Barina, 2014/15, 35). Tako so kmalu zatem v Possagno premestili 25 zabojev. Pod Colettijevim nadzorom se je tako znašlo veliko število umetnin iz beneških cerkva, med njimi nekatera najdragocenejša dela beneškega *Cinquecenta*, kot npr. Tizianova, Tintorettova, Veronesejeva pa tudi Tiepolova in Piazzettova dela iz 17. stoletja. V Possagnu se je torej formiral zbirni center, kjer so bile shranjene številne umetnine nacionalnega pomena, kar je tudi v materialnem pogledu predstavljalo milijonske vrednosti (Biffis, 2023, 223). S tem se je evakuacija umetnin v Possagno tja do jeseni leta 1941 nekako zaključila, zbirni center pa so še nekoliko utrdili in zaščitili pred požari. Zadnja pošiljka 17 zabojev iz Mestnega muzeja in nekaterih cerkva v Trevisu, je sledila 12. januarja 1943, po padcu fašizma oziroma kapitulaciji Italije, 8. septembra 1943 pa je nastopila nevarnost, da bi zbirni center postal plen nemških okupacijskih oblasti. Padla je odločitev, da zbirni center izpraznijo in razpustijo. Celotno gradivo so prenesli v Benetke, kjer je dočakalo konec vojne. Za boljši vpogled v vrsto in število umetnin ter kriterije, po katerih je Luigi Coletti umetnine izbiral za evakuacijo, je njegov seznam (*Lista di Coletti*), dandanes odličen vir za pregled in uvid v takratno premično dediščino na širšem območju Trevisa, hkrati pa mu avtorji izrekajo priznanje in pohvale za njegovo preventivno ravnanje, saj je bilo območje Trevisa, zlasti pa njegovo historično jedro, aprila 1944 močno prizadeto in poškodovano zaradi zavezniških bombnih napadov. Med drugim so bile močno poškodovane zgradbe Mestnega muzeja, dominikanskega samostana in škofijskega semenišča. Pravočasna evakuacija umetnin leta 1940 in njihova premestitev v zbirni center v Possagno, je torej prizanesla njihovem uničenju (Biffis, 2023, 233).

Ob Colettiju je tudi Pasquale Rotondi, tako kot Carlo Someda de Marco, pripravil seznam in vodil dnevnik o navedeni reševalni akciji, kasneje pa so njegovi zapiski izšli v delu »*La lista di Pasquale*

Rotondi«. Evakuacija tolikšnega števila umetnin naj bi ostala skrivnost celih 40 let in sicer vse do leta 1984. Leta 1997 je v spomin na njegovo »neverjetno misijo« v Sassocorvaru v okviru projekta »*Arca dell'Arte*« novinar Salvatore Gianella zasnoval »*Premio Rotondi*«, ki so jo nato podeljevali – tudi na mednarodnem nivoju – vsako leto za »izjemne primere reševanja umetniške dediščine«. Dne 10. novembra 2005 je predsednik republike Italije, Carlo Azeglio Ciampi, njegovim hčeram podelil zlato medaljo v očetov spomin. Pri tem pa je potrebno vendarle naglasiti, da je bil primer »rešenih« umetnin iz Istre, ki so konec vojne dočkale v kraju S. Daniele del Friuli, kot bo razvidno v nadaljevanju, v primerjavi z onimi v Possagnu in Sassocorvaru, povsem zamolčan, umetnine pa so skoraj *incognito* prepeljali v Rim.

Dejavnost Urada kraljevega nadzorništva za spomenike in galerije v Trstu med obema svetovnima vojnama

Za boljše razumevanje usode in množične evakuacije umetnin in predmetov kulturne dediščine iz Istre, zlasti pa iz Kopra in Pirana, se je potrebno vrniti v čas med obema vojnama, oziroma kar v leta po prvi svetovni vojni, ko je s svojim delovanjem pričelo Tržaško nadzorništvo za spomenike in galerije. Navedeni urad je nastal v Trstu že leta 1918, leto kasneje pa je prešel pod pristojnost Generalnega civilnega komisariata za Julijsko krajino (*Commissariato Generale Civile per la Venezia Giulia*). Dne 31. decembra 1923 so z dekretom št. 3164 vsi njegovi uradi prešli v pristojnost posameznih ministrstev ter so oblikovali posebno Kraljevo nadzorništvo za starožitnosti in lepe umetnosti (*Regia Soprintendenza alle Opere di Antichità e Belle Arti*). Le-to je imelo pristojnosti nad goriško, tržaško, puljsko, reško in zadarsko provinco vključno z otoki Krk, Cres in Lošinj, od leta 1926 pa še nad videmsko provinco (Crosera & Spagnoletto, 2020, 223–243). Leta 1939 so sledile nove spremembe: navedeno Kraljevo nadzorništvo je moralo svoje pristojnosti prepustiti Nadzorništvu za starožitnosti v Benetkah in sta v ta namen nastala dva nova urada: Nadzorništvo za starožitnosti za Benečijo s sedežem v Padovi (*Soprintendenza alle Antichità per le Venezie*), ki je imelo pristojnosti nad arheološko dediščino v Trstu, Gorici, Pulju in na Reki ter Kraljevo nadzorništvo za spomenike in galerije v Trstu (*Regia Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie di Trieste*). Leta 1940, ob izbruhu druge svetovne vojne, so stiki postajali čedalje težji. Dne

12. junija 1945, ob koncu vojne, je prišlo do prehoda pod pristojnost Zavezniške vojaške uprave in so se s tem obnovile pristojnosti Nadzorništva za starožitnosti na območju Trsta in Istre, septembra 1947 z uveljavitvijo Pariške mirovne pogodbe, se je ta urad preimenoval v Nadzorništvo za spomenike, galerije in starožitnosti v Trstu (*Soprintendenza ai Monumenti, gallerie e Antichità di Trieste*).

V svojem delu I. Spada (Spada, 2017, 81–89) v zvezi z navedeno problematiko navaja, da je do prvih namestitev oziroma imenovanj funkcionarjev prišlo že v dvajsetih letih prejšnjega stoletja oziroma v času, ko so bila že oblikovana politično-upravna območja na zasedenem teritoriju Julijske krajine. Nadzornike so izbirali med vidnimi strokovnjaki s področja kulture oziroma kulturne dediščine tistega časa. Za območje Pulja je bil izbran Guido Brass, v Poreču Antonio Pogatschnig, v Kopru Ranieri Mario Cossar, v Piranu Domenico Vatta, v Pazinu Valeriano Monti, v Rovinju Bernardo Benussi, v Lošinju

Nicolò Nemessi in v Labinu Giuseppe Lazzarini. V tridesetih letih so jim dodali še nekaj drugih vidnih osebnosti, kot npr. Mario Mirabella Roberti v Pulju, v štiridesetih letih pa Carlo De Franceschi v Rovinju, Camillo de Franceschi v Pulju in Manlio Malabotta v Motovunu in Buzetu. V tej poslednji generaciji je bilo ob ostalih podatkih potrebno navesti tudi datum vstopa v fašistično stranko in »rasno pripadnost«. Med njihovimi nalogami avtorica navaja zlasti varovanje umetniške dediščine, da bi s tem preprečili ropanje in prekupčevanje, slediti so morali restavratorskim posegom in sporočati pristojnim uradom o takih posegih s strani nepooblaščenih oseb. Ravno tako so morali preprečevati nezakonito izvažanje umetniških del, ob pričetku druge svetovne vojne pa evidentirati nastalo škodo ob morebitnem bombardiranju in nadzirati njihov prenos v zaklonišča v času protizračne obrambe ter vse faze njihovega premeščanja v zbirni center v vilo Manin v Passarianu (Spada, 2017, 225).

VLOGA NADZORNIKA FAUSTA FRANCA V LETIH 1940–1945

Leta 1939 je Bruna Molajolija na mestu nadzornika za spomenike in galerije v Trstu (*Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Trieste*), nasledil arhitekt Fausto Franco, ki je prihajal iz Vicenze in se aktivno vključil v dejavnost spomeniškega varstva že leta 1933, najprej s sedežem v Milanu, po letu 1938 pa v Benetkah. Glede na čas njegovega nastopa, ki je že napovedoval izbruh druge svetovne vojne, se je moral dokaj hitro soočiti z dvema zahtevnima vprašanjema: nezadostno kadrovska zasedba glede na številne naloge in dolžnosti, ki so se v tem času nenehno stopnjevale zlasti na področju protiletalske zaščite spomenikov in umetnin na dokaj izpostavljenem in raznolikem obmejnem območju, ki je bil pod italijansko oblastjo šele 20 let, a so ga nenehno pretresali nacionalni konflikti in ga je fašistični režim uspel le na videz umiriti. Zavedajoč se, da bo prisiljen delovati na obmejnem območju, katerega kompleksne probleme mu na pristojnem ministrstvu niso predočili, je postala nekakšna stalnica njegovega bodočega dela v celotnem vojnem obdobju. To je razvidno tudi iz njegovega zaključnega poročila iz leta 1945, kjer med drugim pravi:

Nadzorništvo, ustanovljeno leta 1919, takoj po priključitvi Trsta k Italiji, je svojo dejavnost opravljalo v štirih provincah Julijske krajine in Furlanije. Na tem obsežnem območju, so se restavratorski postopki na spomenikih, arheološka izkopavanja in dokumentacija, izvajali s hitrim in konstantnim ritmom [...] Ko sem bil leta 1939 ob izbruhu vojne imenovan za nadzornika, sem lahko zgolj v prvem obdobju nadaljeval z delom svojih predhodnikov pri restavratorskih posegih na spomenikih, potem pa je bilo potrebno poseči na področje njihove zaščite ter se posvetiti evakuaciji umetnin in predmetov premične kulturne dediščine [...] Dejavnost nadzorništva, ki je bila že od leta 1940 v pretežni meri usmerjena v zaščito premične kulturne dediščine, ki jo je bilo potrebno zaščititi ne le pred možnostjo letalskih napadov, temveč tudi pred ropanjem. Najpomembnejše spomenike smo zaščitili in utrdili na licu mesta, umetnine pa prenesli na varne kraje, ki so bili posejani glede na specifične okoliščine, vse to pa smo spremljali in opravljali s fotografsko kampanjo, da bi s tem ohranili spomin na to, kar bi bilo v vojaških spopadih lahko uničeno (Cassanelli, 2021, 93–118).

Zaščita umetniških del pred vojaškimi spopadi, zlasti pred zračnim bombardiranjem, nadaljuje,

je bila pogosta tema na pristojnem ministrstvu že v prvih letih po prvi svetovni vojni, ko so se na tem področju izkazali številni strokovnjaki, zlasti Ferdinando Forlati in Bruno Molajoli. Rušilni učinki zračnih bombardiranj na številnih spomenikih iz časov prve svetovne vojne, so bili več kot očitni. Že v začetku tridesetih let med obema vojnama, je ministrstvo od nadzorništev zahtevalo, da sprejmejo ustrezne ukrepe glede zaščite spomenikov in umetnin s formiranjem reševalnih ekip oziroma z izborom in določitvijo varnih skrivališč in zbirnih centrov, ki bi bili kar se da oddaljeni od naseljenih krajev. V ministrski okrožnici št. 21 z dne 16. decembra 1930 z nazivom »Obramba umetniške dediščine v državni lasti proti letalskim napadom« (*Difesa contro attacchi aerei del patrimonio artistico dello Stato*), je Roberto Paribeni pojasnjeval, da so eksplozivna sredstva praviloma zelo močna in velika ter jih napadalci v glavnem uporabijo za rušenje pomembnejših vojaških ciljev in postojank na sovražnem ozemlju (železniške postaje, električne centrale, mostovi, skladišča orožja, kasarne itd.), zato so spomeniki, ki se nahajajo v njihovi bližini, nedvomno ogroženi. Zaščitni ukrepi se lahko večinoma sprejemajo za velika mesta, medtem ko je za premično kulturno dediščino bolje predvideti transport oziroma evakuacijo na bližnje lokacije na podeželju, ki pa ne smejo biti preveč vpadljive.

Dne 21. oktobra 1939 je bil Fausto Franco vpo-klican v vojsko, a osvobojen vojaške službe že 8. maja 1940, in ministrstvu poslal načrt protizračne obrambe za območje Furlanije in Julijske krajine, ki je bil potrjen januarja 1940. Čeprav je že avgusta istega leta potrdil, da je dokončal načrt za transport umetniških del s širšega območja Furlanije, so se v vmesnem času pokazale mnoge nejasnosti in negotovosti glede same lokacije zbirnega centra, saj je bil sprva predviden v kraju Rocca Bernarda pri Vidmu oziroma v gradu Spessa, v lasti družine Segré-Sartorio (Cassanelli, 2021, 97). Kot bolj ustrezen zbirni center pa se je končno pokazala vila Manin v Passarianu, ki sta jo nadzorništvu ponudila lastnika gradu, grofa Carlo in Leonardo Manin, organizacijo transporta pa je maja 1940, kot omenjeno, prevzel Carlo Someda de Marco, častni inšpektor in od leta 1932 direktor Mestnih muzejev v Vidmu, ter se je, kot je razvidno iz njegovega dnevnika (*Diario 1940–1945*) z vso gorečnostjo in predanostjo lotil te naloge. Someda je pri tem komuniciral neposredno s Faustom Francem, še pogosteje pa z arhitektom Umbertom Piazzom, ki je opravljal funkcijo inšpektorja.

Slika 59 in 60: Fausto Franco, nadzornik za spomenike in galerije v Trstu od 1939–1945, odgovoren za evakuacijo umetnin z območja Julijske krajine, junija 1940 (levo) in Carlo Someda de Marco, nekdanji ravnatelj mestnih muzejev v Vidmu, organizator transporta umetnin v vilo Manin junija 1940, in direktor tamkajšnjega zbirnega centra do konca vojne leta 1945 (desno) (Wikimedia Commons).



S transportom so pričeli 8. junija 1940, a se je nadaljeval tudi leto kasneje, v celoti pa je bilo v vilo Manin prepeljanih 500 zabojev. Častni inšpektor Nicolò Rota je bil zadržan do predloga, da se streha palače posebej označi z znakom, ki je bil določen s haaško konvencijo iz leta 1907 proti zračnim napadom. Poleg tega so morali zaščititi tudi pomembnejše spomenike v samem Trstu: cerkev sv. Justa, tako kot npr. Eufrazijevo baziliko v Poreču ter ostale cerkvene zgradbe v Čedadu in Pulju, pripravili pa so tudi protipožarno zaščito in podobno.

V prvih letih vojne se je vse odvijalo po »določnem redu«, kot je možno razbrati tudi iz dnevnika Carla Somede de Marca. Med nalogami in dejavnostmi Tržaškega nadzorništva, pa avtor ne pozabi omeniti prevzema zbirke Tiepolovih risb, nekoč v lasti barona Sartoria, ki jih je poklonil tržaškemu Mestnemu muzeju, a so bili od leta 1916 v Mestnem muzeju v Ljubljani. V zvezi s tem Fabrizio Magani pripominja, da nekateri dokumenti Tržaškega nadzorništva izrecno govorijo o tem, kako so bile Tiepolove risbe Faustu Francu posebej pri srcu. Ne glede na ponavljajoče se zahteve italijanske strani, je jugoslovanska stran zavračala zahteve po njihovi vrnitvi, a je šele napad na Jugoslavijo leta 1941 z »usodno aneksijo Ljubljanske province« pripomogel k razpletu te zadeve. Fausto Franco je v težnji po njihovi zaščiti v pogovorih s Silvijem Rutterijem, direktorjem Mestnega muzeja v Trstu, ki jih je želel deloma shraniti v blindiranem zaboju v njegovih kletnih prostorih, deloma pa prostorih Občinske palače (prim. Bravar, 1988; Vigni, 1942), za »nagrado« prejel še novo dolžnost, in sicer vodenje Zavoda za starožitnosti, spomenike in galerije v novi Ljubljanski provinci (*Antichità dei Monumenti e delle Gallerie della nuova provincia di Lubiana*) od 1. junija 1941 dalje. Vse to je seveda potrebno videti v kontekstu tiste kulturne dejavnosti, ki naj bi dobila pomembno mesto pri uresničevanju načrtov italijanskih oblasti v zasedenih krajih »Ljubljanske

province«. Politika, ki je dopuščala razmeroma svobodno delovanje, naj bi postopoma, brez večjih pretresov, privedla do prevlade novih usmeritev. Usmerjevalec »kulturonosnega« načrta je bil predvsem Italijanski kulturni inštitut (*Istituto di Cultura Italiana*) v Ljubljani. Mimo pokrajinske uprave je vanj neposredno posegalo tudi Ministrstvo za šolstvo iz Rima oziroma visoki komisar Emilio Grazioli, ki je bil ob italijanskih strokovnjakih (nadzornikih, kakršen je bil Fausto Franco), odgovoren za izvedbo celotne zasedbene politike. Navezal je stike tudi z Ministrstvom za šolstvo, zlasti s sekcijo za propagando v Rimu ter močno okrepil sodelovanje z italijanskimi založbami (Einaudi, Mondadori, Bompiani itd.), ki so sem pošiljale literaturo in propagandno gradivo. Prve stike s slovenskimi kulturnimi društvi je 8. maja 1941 navezal Cornelio di Marzio, predsednik konfederacije svobodnih poklicev in umetnikov, najpomembnejši pa je bil obisk ministra za šolstvo, G. Bottaia; dne 24. maja 1941 se je ob tej priliki srečal s predstavniki vseh najpomembnejših znanstvenih, kulturnih in prosvetnih ustanov (Univerza, Akademija znanosti in umetnosti, Narodni in Mestni muzej, Narodna galerija, Jakopičev paviljon), Bottai pa je z obiskom utrl pot ter začrtal temelje za tesnejše sodelovanje na kulturnem, znanstvenem in prosvetnem področju med Ljubljansko pokrajino in Italijo. Že ob koncu februarja 1942 je bila ustanovljena Zveza svobodnih poklicev in umetnikov.

Začetna živahna kulturna dejavnost, pa je v bistvu dajala varljivo podobo, saj večina izobraženstva ponujenega italijanskega sodelovanja ni sprejemala z navdušenjem, temveč kot manjše zlo v dani situaciji. Tako so spomenico, ki jo je sestavil France Koblar in so jo podpisali predstojniki večine uglednejših kulturnih ustanov, predložili visokemu komisarju Grazioliju, izražala je predvsem voljo in željo po kulturni samobitnosti, ni pa vsebovala nobenega pozdrava, kaj šele poklona.

Sočasno z rastočo neuspešnostjo italijanske politike zbliževanja in sodelovanja, so se pričele v Ljubljanski pokrajini zaostrovati politične razmere, OF pa je postajala od jeseni 1941 vse bolj množična in aktivna. Poleg tega je ukazala tudi kulturni molk kot odgovor na italijansko politiko kulturnega zbliževanja in se je s tem čedalje bolj uveljavljalo zavestno podkrepljeno politično nasprotovanje vsakršnemu kulturnemu sodelovanju, ki bi lahko prispevalo k uresničevanju te politike (Godeša, 1994, 105–113).

V zvezi s tem F. Magani v svojem prispevku (Magani, 2000, 322) naglašja, da si je Tržaško nadzorništvo za spomenike in galerije za Julijsko krajino

Slika 61: Prenos zabojev z istrskimi umetninami v vilo Manin, junija 1940 (Cassanelli & Scopas Sommer, 2022, 167).

in Furlanijo (*Reale Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli*) na vso moč prizadevalo, da bi v kar največji meri zagotavljalo zaščito nad umetninami in premično dediščino tukajšnjega območja v ozračju, ki nikakor ni bilo ugodno in brez nevarnosti. Zlasti v Trstu je italijanski vojaški zlom jeseni 1943 »odprl pot nasilnemu razpletu odnosov z jugoslovansko stranjo z dramatičnim razpletom, ki ga dobro poznamo« (sic!).

Dne 23. julija 1943 ob padcu fašizma, se je minister G. Bottai zahvalil vsem tistim, ki so si požrtvovalno prizadevali pri organizaciji zaščite kulturne dediščine, zlasti umetnin, ni pa si predstavljal, kaj bo sledilo po 8. septembru 1943 po kapitulaciji Italije, zlasti z nemško zasedbo tega območja. V skladu s Hitlerjevimi načrti so namreč, kot naglaša R. Cassanelli, uresničili zamisli, da bi ločili severno Italijo od ostalega predela, z »operacijsko cono Trenta oziroma Zgornjega Poadižja«, imenovanega »*Alpenvorland*« (*Prealpi*) in province Videm, Gorica, Trst, Pulj, Reka in Ljubljana, združene v operacijsko cono »*Adriatisches Küstenland*« (*Litorale Adriatico*), na čelo katere so postavili koroškega gauleiterja Friedricha Rainerja. Nemška vojaška komanda si je povsem podredila italijansko oziroma organe Republike Salò ter na področju varstva kulturne dediščine ustvarila nekakšno dihotomijo med tržaškim Nadzorništvom za spomenike in galerije (*Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie*), ki ga je vodil Fausto Franco in nemškim »*Denkmalschutz*«, uradom za zaščito spomenikov, ki je bil vključen v Visoki komisariat pod vodstvom direktorja Deželnega muzeja v Celovcu, Walterja Frodla. Ta si je pri svojem delu za sodelavca izbral umetnostno zgodovinarico Eriko Hanfstägl in Antonia Nicolussi-Moretta, nekdanjega uslužbenca nadzorništva v Padovi in Trentu, ki je leta 1939 prevzel nemško državljanstvo (Cassanelli, 2021, 105).

Avtor prispevka pri tem naglaša, da se je W. Frodl pri svojem delu izkazal za dokaj odgovornega, uravnoveženega in celo kritičnega do početja in namenov nemškega *Wehrmachta*, zlasti pa SS enot Odila Globočnika, predvsem v primeru knjižnice princev Thurn und Taxis na gradu Devin. Ravno tako je uspel vzpostaviti

dobre odnose s Faustom Francom, zlasti pa s Carlom Samedo de Marcom. V njem je vedno prevladal strokovni interes, ki se kaže v največji meri pri zbiranju ustrezne dokumentacije in fotodokumentacije, ki je bila poverjena usposobljenim strokovnjakom in muzejskim službam. V ozadju so bili seveda interesi gauleiterja Reinerja, da v skladu z intencijami Tretjega rajha, to območje neposredno vključijo v njegov okvir ter s tem postopno izbrišejo njen italijanski in slovenski značaj. V skladu s tem je bilo čutiti nenehna prizadevanja, da bi čim večje število umetnin in predmetov kulturne dediščine prenesli v Videmski muzej, tudi tistih, ki so bili v lasti židovskih družin. Prav v Vidmu je imel zato svoj sedež nemški Urad za varstvo kulturne dediščine, ki so ga zaupali Eriki Hanfstägl, saj je bil W. Frodl zaradi številnih obveznosti pogosto odsoten (Cassanelli, 2021, 106).

Zavedajoč se nevarnosti, ki so področju varovanja kulturne dediščine, zlasti pa nadaljnji usodi umetnin pretile po 8. septembru 1943, se je Fausto Franco odločil za razpustitev zbirnega centra v vili Manin, delno vrnitev umetnin in muzejskih eksponatov prvotnim lastnikom, preostale pa naj bi skrili na različnih krajih po Furlaniji. Večji del je bil tako shranjen v kletnih prostorih palače v lasti princeze Cristiane Windisch Florio v kraju San Daniele del Friuli. Pri tej operaciji, ki jo je znova vodil C. Sameda de Marco v sodelovanju s pomočnikom U. Piazza, in se je zaključila 9. novembra 1943, je sodeloval tudi Mario Mirabella Roberti, direktor Arheološkega muzeja v Pulju, ki se je po vrnitvi v Trst vključil v dejavnost tamkajšnjega Nadzorništva.

Pri tem je bilo, po mnenju R. Cassanellija, vedno bolj čutiti anti-italijansko razpoloženje nemškega Vrhovnega komisariata, ki se po njegovem kaže v porušenju spomenika Nazaria Saura v Kopru, ki naj bi ga Nemci porušili iz strateških razlogov (Vrtovec, 2024; Sauro & Sauro, 2017), kakor tudi v vrnitvi poliptiha z otoka Krka.

Že v mesecu juliju 1943, je Fausto Franco spraval v Benetkah na varno arhiv z risbami in fotografijami Tržaškega nadzorništva ter ga dal prenesti v doževno palačo, zahvaljujoč sodelovanju s Ferdinandom Forlatijem. Po drugi strani je bilo čedalje več



Slika 62: Plakat z razstave »Arte liberata 1937–1947. Capolavori salvati dalla guerra«, postavljene v Rimu leta 2023 (Wikimedia Commons).



zračnih napadov anglo-ameriškega letalstva, zlasti nad italijanskim Vidmom in okolico. Če pri tem niso bile poškodovane Tiepolove stenske slikarije, pa je mnogo več škode utrpel notarski arhiv, težko pa je bila poškodovana tudi cerkev sv. Frančiška.

Zanimiva in dragocena so v zvezi z vsem navedenim, zlasti ob omembi Fausta Franca in Walterja Frodla, pričevanja umetnostnega zgodovinarja Franceta Mesesnela (Mesesnel, 1953), razvidna iz njegovega dnevnika. Med drugim, ob dogodkih z dne 3. oktobra 1943, navaja:

Dva obiska: celovski konservator dr. Walter Frodl, ki je sedaj naš pokrovitelj (za vse jadransko operativno ozemlje), se je na povratku iz Trsta, kjer je vzel dr. Fausta Franca pod svoje okrilje, pojavil pri nas [...] Dr. Frodl je bil v Trstu pri dr. Faustu Francu, prepredil je namestitev nemških mornarjev v Miramaru, pri slovesu pa mu je dr. Franco izjavil, da sedaj niso le soprintendenti, ampak tudi vojaki! Dr. Frodl je potoval čez Gorico, kjer ni opazil kake vojne škode, in čez Furlanijo v Trst ter čez Celovec v Ljubljano. Z njim je bil ing. Dolienz. Pospešil je spravljanje umetnin v zavetišča. Čez teden dni pojde zopet v Trst. Pravi, da pri njih ni ničesar več mogoče kupiti in nam je priporočal nakup vsega, posebno žebeljev ipd. (Mesesnel, 1953, 429)

Bojazen, da bi celotna Julijska krajina lahko vsak trenutek postala bojišče, je po besedah F. Maganija, navdihnila tiste, ki so jim bile pri srcu navedene umetnine, v tem času že razpršene po različnih skrivališčih. Decembra 1944 je Ministrstvo za šolstvo zato še dodatno ukrepalo in zaukazalo, da se najpomembnejša umetniška dela in dragocene knjižnične izdaje z območja Julijske krajine in

Furlanije, evakuirajo v Benetke. Že leto poprej naj bi namreč Fausto Franco pristojnemu ministrstvu predlagal, da se navedeno gradivo, evakuirano junija 1940 v vilo Manin, prepelje izven območja Julijske krajine, a takrat še ni dobil privoljenja državnih oblasti. Po nemški zasedbi tega območja je Tržaško nadzorništvo končno privolilo, da se to gradivo v popolni tajnosti prenese na nove, ustrezne lokacije, zlasti v kraj S. Daniele del Friuli, nekaj tega gradiva pa naj bi, kot omenjeno, vrnil lastnikom. Takšen je bil npr. primer Carpaccievih del s koprsk stolnice, in sicer prerokov Jeremije in Zaharije, kakor tudi slavnega poliptiha Cime da Conegliano s cerkve sv. Ane, od koder pa naj bi ga dal leta 1946 neki tamkajšnji pater skrivaj prenesti v Samostan S. Francesco della Vigna v Benetkah, od koder pa naj bi ga prenesli v Mantovo (Magani, 2000, 323).

Končno so Videm 1. maja 1945 osvobodile zavezniške sile, ni pa bilo temu tako s Trstom, ki se je znašel v težkem položaju, saj je bil odrezan od ostale Italije. V »dirki za Trst«, je imela prednost jugoslovanska armada, ki je okupirala mesto za 40 dni, ne glede na naglo približevanje zavezniških sil. Tem dramatičnim trenutkom so namenjena tudi dokaj čustveno obarvana pričevanja Fausta Franca, ki so izšla šele po njegovi smrti. Z naslovom »Storia di pochi giorni« se nanašajo na kratko obdobje med predajo nemških okupacijskih sil in jugoslovansko okupacijo, ki je doletela Fausta Franca ob škofu Antoniu Santinu sredi zapletenih pogajanj med obema stranema. Iz njegovega dela je možno razbrati razmeroma malo pozornosti, ki ga je posvetil varstvu kulturne dediščine, saj se je vsakodnevno posvečal zaščiti samega mesta pred morebitnimi poškodbami. Izoliran v palači Javnih del (Palazzo dei Lavori Pubblici), kjer je bil takrat sedež Tržaškega nadzorništva, je bil F. Franco primoran predati blagajno za potrebe jugoslovanske armade in izprazniti svoje prostore. V ta namen je že 27. aprila 1945 vse svoje pristojnosti prenesel na prof. U. Piazza za območje Ogleja in Gradeža s pripadajočim teritorijem in na C. Somedo de Marca za območje Vidma oziroma Furlanije. Zavezniške sile so kasneje prof. Piazza imenovala za nadzornika s sedežem v Vidmu. R. Cassanelli zaključuje svoj sestavek z mislijo, da se je dihotomija, ki se je pričela z nemško okupacijo tega ozemlja po 8. septembru 1943, nadaljevala za več kot eno desetletje.

OZADJA IN RAZLOGI ZA EVAKUACIJO UMETNIN IZ JULIJSKE KRAJINE V VILO MANIN V PASSARIANU (JUNIJ 1940) V KONTEKSTU DRUŽBENO-POLITIČNIH RAZMER IN ITALIJANSKE ZUNANJE POLITIKE PRED IN MED DRUGO SVETOVNO VOJNO

Iz številnih del italijanskih avtorjev, ki obravnavajo navedeno problematiko, med katerimi gre izpostaviti zlasti zbornik razprav oziroma posebno številko »Zvezkov regionalnega sekretariata Ministrstva za kulturo za Furlanijo-Julijsko krajino« (*Quaderni del Segretariato regionale del Ministero della Cultura per il Friuli Venezia Giulia*, Trieste 2021), in zbornik z naslovom »La conservazione dei monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850–1950)« (Caburlotto, Fabiani & Perusini, 2020), v bistvu ni možno izluščiti realnega, zlasti pa kritičnega odnosa do tedanjega fašističnega režima z Mussolinijem na čelu in dejanskih razlogov, ki so Italijo junija 1940, kljub demagoškim in pompoznim stališčem ministra G. Bottaija, privedli do odločitve o masovni evakuaciji umetnin iz širšega območja Trevisa v Possagno, zlasti pa iz Istre v vilo Manin, leta 1944 pa še arhivov in dragocenejših knjižnih zbirk v Benetke. Ob tem gre večinoma za nekritične in subjektivne ocene večjega dela italijanske stroke, ki je množično evakuacijo umetnin iz Veneta, Istre in Dalmacije, pripisovala zgolj izpolnjevanju vladnih uredb in ukrepov v okviru tedanje zakonodaje, ki smo jo spoznali v prejšnjem poglavju, pojavljajo pa se tudi povsem neosnovane ocene, da so, zlasti v primeru Istre, »za prenos na varno poskrbeli sami istrski meščani«. Čeprav je bilo v uradni dokumentaciji, ki je bila priložena zabojem z umetniškimi deli, namenjenih evakuaciji v zbirni center v vilo Manin, navedeno, da gre za njihov umik oziroma zaščito pred »morebitnimi letalskimi napadi oziroma bombardiranjem«, je vendarle potrebno kritično in realno oceniti tedanjo povsem zgrešeno in avanturistično Ducejevo politiko, ki se je v teku dvajsetih let od konca prve svetovne vojne, v želji po uresnitvi svojih imperialističnih teženj, najprej s sklenitvijo osi Rim-Berlin leta 1936, nato pa z »jeklenim paktom« maja 1939, dokončno odločil, da se ob boku nacistične Nemčije poda v novo svetovno vojno.⁵⁸

Po fašističnem prevzemu oblasti leta 1922, sta sicer Kraljevina SHS in Italija marsikatero odprto vprašanje rešili po mirni poti, a so se medsebojna trenja kronično ponavljala. V letih 1925/26 pa je začela fašistična Italija stremeti po aktivnejšem delovanju svoje diplomacije in sicer z namenom, da bi uveljavila svoje ekspanzionistične težnje zlasti na podonavsko-balkanskem bazenu. V Julijski krajini se je začela uveljavljati specifična oblika fašistične

politike, imenovana »obmejni fašizem«, v njenem kontekstu je postal cilj državnih oblasti najprej intelektualno »obglavljenje« manjšine, ki bi bila, potem ko bi ostala brez vodilnega sloja, lahko žrtev raznarodovanja. Prvi uradno poznani dokument o politiki fašistične vlade do manjšine v priključenih pokrajinah, je Mussolini izdal 1. novembra 1925, ki je vseboval osnovna načela, na katerih so temeljili vsi nadaljnji raznarodovalni programi. Navodila so bila izhodišče za sistematično zatiranje »iredentističnih« društev na eni strani, na drugi pa prikazovanje koristi, ki jih prinaša pripadnost italijanski državi, s koncesijami (Pelikan, 2003, 45).

Vlade, ki so se po premirju leta 1918 znašle pred problemom priključenih ozemelj k Italiji, kot navaja zgodovinar Dennison I. Rusinow v svojem delu »L'Italia e l'eredità austriaca 1919-1946« (Rusinow, 2010), niso imele povsem jasnega koncepta, kako rešiti ta problem. Ali torej tako, da zavlada nad novim prebivalstvom, ki naj bi se priključilo italijanskemu narodu in z njim tvorilo novo celoto – zlasti je šlo za nemško, slovensko in hrvaško prebivalstvo, ter obenem spoštovati njihove običaje, tradicijo, jezike in mentaliteto, s tem pa jim tudi priznati določeno avtonomijo, ali pa bi morala država v prvi vrsti poskrbeti za strateške oziroma vojaške interese? Kar zadeva Julijsko krajino, meja na Snežniku ni zagotavljala tolikšne varnosti kot meja na Brennerju. Vlade so zato v odnosu do novih provinc oziroma tujerodnega prebivalstva ubrale naslednji princip: z geografskega in zgodovinskega stališča bi naj vsa ozemlja, ki so bila po prvi svetovni vojni priključena k Italiji, ostala v njenem okviru in le v primeru samovoljne in nasilne akcije tujih vlad, bi naj določenim pokrajinam odvzeli njihov italijanski značaj (*italianità*), ki pa je z zasedbo pridobila pravico do njihove popolne pripojitve (*forza del diritto*). Na osnovi takega programa, ki je izhajal iz principa enotne nacionalne države, je vlada predvidela, da poenoti zakonodajo nad celotnim državnim ozemljem ter s tem prične postopno uvedbo italijanskega značaja z vrsto ukrepov, tako na jezikovnem kot ostalih področjih. V prvem desetletju fašistične vladavine, je Mussolinijeva vlada sicer dosegla določene uspehe na zakonodajnem področju, ki pa se je v praksi kmalu pokazal kot velik spodrsrlaj: manjšine niso sprejemale in upoštevale vladnih ukrepov, zato je fašistični pritisk avstrijsko manjšino v Poadižju postopno potisnil v naročje nacizma, na območju Julijske

⁵⁸ Ob zapletenem položaju po italijanski zasedbi Albanije in po španskem pristopu k antikominternski pogodbi, je Hitler od Mussolinija zahteval sklenitev formalne zveze in tako so 22. maja 1939 v Berlinu podpisali »jekleni pakt« med Nemčijo in Italijo, ki naj bi veljal 10 let in obe državi zavezoval za medsebojna posvetovanja v primeru grozečih mednarodnih zapletov, obojestransko politično, diplomatsko in vojaško pomoč, če bi bila ena od podpisnic napadena (Mikuž, 1961, 23).

Slika 63: kompleks vile Manin v Passarianu, zbirni center umetnin z območja Julijske krajine v letih 1940–1943 (Wikimedia Commons).

krajine pa teženi po vključitvi v Kraljevino Jugoslavijo (Rusinow, 2010, 197)

Leta 1933 je nacionalistično usmerjeni novinar Virginio Gayda, objavil brošuro z naslovom »*La Jugoslavia contro l'Italia*« (Gayda, 1933), v kateri je podrobno našteval sovražna dejanja in provokacije jugoslovanskih ilegalnih organi-

zacij in skupin. Kljub nekaterim pretiranim trditvam, se v njegovem pamfletu sicer pojavljajo podobna stališča, kot v drugih delih in časopisnih člankih tistega časa: po letu 1926 je bila italijanska vzhodna meja dejansko prizorišče pogostih ropov in ubojev, katerih žrtve so bili v največji meri državni organi in pripadniki fašističnega režima, med njimi tudi slovenski in hrvaški kolaboranti. Na slovanski živelj so polega tega izvajali pritiske, da se ne bi povezovali in »bratili« z italijanskimi okupacijskimi oblastmi, kar Gayda povezuje z dejavnostjo tajne jugoslovanske organizacije Orjuna.

Leta 1926 je državni sekretar italijanskega zunanjega ministrstva, S. Contarini, ki je sledil strategiji ministra C. Sforze – ta je zagovarjal dobre odnose s sosednjo Jugoslavijo – odstopil. Od takrat dalje je Mussolini ubral novo taktiko v svoji zunanji politiki, in sicer s približevanjem Albaniji, Grčiji in Turčiji, njegovo obkoljevanje Jugoslavije, pa je le-to po letu 1928 potisnilo v naročje Francije. Po mnenju nekaterih zgodovinarjev sta vpliv nacionalističnih krogov v Julijski krajini in položaj tamkajšnjega slovanskega življa, označena kot polom fašistične zunanje politike (Cattaruzza, 2007, 196).

Že na začetku tridesetih let se je namreč v odgovor na stopnjevanje fašističnega pritiska in njegove politike »etnične bonifikacije«, v Julijski krajini pojavilo organizirano iredentistično delovanje slovenske in hrvaške duhovščine, ki je jasno deklarirala svoj upor do politike »obeh Rimov«, pri čemer je šlo za mednarodno propagandno dejavnost v Kongresu evropskih narodov v Ženevi in na Dunaju. V Julijski krajini pa je šlo po drugi strani za načrtno vzgojo duhovniškega podmladka ob



finančni pomoči Kraljevine Jugoslavije. Deklarirani cilj slovenske in hrvaške duhovščine, združene v Zboru svečnikov sv. Pavla, je bil ustvarjati pogoje za odcepitev Julijske krajine od Italije in njeno priključitev h Kraljevini Jugoslaviji, določeno umiritev znotraj cerkveno-političnih razmer, pa je leta 1937 prinesel še le sporazum

Ciano-Stojadinović, torej sporazum na državni ravni (Pelikan, 2003, 50).

Po skoraj 25-ih letih življenja pod Italijo sta slovenska in hrvaška manjšina v Julijski krajini utrpeli veliko moralno in materialno škodo, a sta se vendarle ohranili. Fašizmu je sicer uspelo močno okrniti vrste srednjega sloja, zreducirati razumništvo, vendar raznarodovanje, globalno gledano, ni doseglo takšnih asimilacijskih učinkov, kakršne si je režim obetal. Mit o romanski strnjenosti, veliki javni posegi v obnovitev in posodobitev središč (zlasti Trsta) v impozantnem liktorskem slogu, ustanovitev univerze kot civilizacijskega svetilnika na skrajnih vzhodnih mejah Italije in eksaltacija italijanske kulture, v kateri je odigrala eminentno vlogo zlasti arheologija, z osnovnim ciljem po dokazovanju romanskosti obmejnega območja, s tem pa tudi izkazovanje njegovega italijanskega značaja in čutenja, je sodilo seveda v propagandno strategijo napram samim Italijanom kot učinkovito sredstvo lastne glorifikacije, saj je bilo težko pričakovati, da bi lahko na ta način v celoti razbili strnjeno naseljenost slovenskega in hrvaškega življa, ki je lahko upalo na družbeno integracijo oziroma toleranten odnos režima le pod pogojem, da bi se odpovedal lastni identiteti (Kalc, 2005, 50).

Italijanski odnosi s Kraljevino SHS, kasnejšo Kraljevino Jugoslavijo, so bili torej ves čas bolj ali manj napeti, čeprav je sodelovanje na gospodarskem področju, kot rečeno, potekalo dokaj uspešno. Ob tem velja naglasiti, da je bilo v tem obdobju zaznati tudi sorazmerno plodno kulturno sodelovanje zlasti na področju likovne umetnosti

ob dejavnosti beneškega bienala, prirejanja večjih razstav in podobno. Tako je že leta 1910 *Slovenec* objavil daljši članek z naslovom »Slovesna otvoritev velike mednarodne umetniške razstave v Benetkah« (Slovenec, 28. 4. 2010, 95). Pri tem povzema uvodne besede beneškega župana, grofa Grimanija, ki je naglasil, da je že 15 let, odkar je občina zgradila razstavni paviljon z namenom, da bi v njem razstavljali »umotvori s celega sveta, saj so Benetke rade sprejele moderne umetnine v stilu simbolizma in impresionizma, pri tem pa niso zanemarjale starih mojstrov, in tako se nahajajo tudi v letošnji razstavi podobe velikih mojstrov 19. stoletja [...] sprejeli pa smo v Benetke tudi tuje slikarje manjših narodov, zakaj Italijani smo strogo narodni v političnem oziru, v kraljestvu duha in idej pa gostoljubni nasproti vsakomur«.

Nedvomno pa je bil zlasti Trst na področju upodablajoče umetnosti, prepojen z vplivi dunajske Secesije in odprt za sugestije, ki so prihajale s cesarske prestolnice, na prelomu 19. in 20. stoletja, zabeležil višek ustvarjalnosti. Imperij je hkrati hodil nasproti lastnemu razkroju v spremstvu z odličnimi umetniki, kakršni so bili npr. Klimt, Schiele in Kokoschka, pa tudi pesniki in pisatelji, ob tem pa tudi v spremstvu Freuda, v glasbi pa Mahlerja in Schönberga. Trst je bil torej soudeležen v tem ustvarjalnem kipenju, žal pa je družbeno-politični položaj, v kakršnem se je znašel v času med obema vojnoma, s svojim »obmejnimi fašizmom« postajal nacionalistično nestrpen, oziroma kot Ernesto Sestan označuje to njegovo nacionalistično nastrojnost kot »patološko, ki presega fenomen obmejnih ljudstev« (Rojc, 2005, 220).

Od leta 1927 sicer sledimo, zlasti v Trstu, vrsti razstav, četudi pod neposrednim vodstvom fašističnih sindikatov, ki so razstavni politiki vsiljevali svojo ideološko noto in propagandne cilje z namenom, da bi promovirali »italijanski značaj lokalne umetnosti«. Seveda so se pri tem oblasti, zlasti na tržaškem in goriškem območju zavedale občutljivosti novih razmer v odnosu do drugorodnega slovenskega prebivalstva, ki so ga želele čimprej v polni meri integrirati med italijanski življenj. Nacionalna pripadnost se je seveda kar najhitreje manifestirala zlasti na področju kulture, a je področje umetniške ustvarjalnosti vendarle poiskalo tudi poti medsebojnega sodelovanja, zlasti na goriškem območju. Slediti je možno nekaterim poskusom širjenja in sprejemanja nekaterih elementov Marinettijevega futurizma, najprej ob razstavi v Gorici, z delovanjem nekaterih uveljavljenih umetnikov, kot npr.

Lojze (Luigi) Spazzapan, bolj problematičen je bil položaj v Trstu z nekaterimi vidnejšimi imeni, kot npr. Avgust Černigoj, Milko Bambič, Ivan Čargo in nekateri drugi. Krog primorskih umetnikov, si je podobno kot ostali prizadeval, da bi, kljub nasprotovanju italijanskih nacionalističnih krogov, oživil dejavnost nekaterih društev in umetniških šol. V Gorici, kjer je najprej zaslediti sodelovanje med slovenskimi in italijanskimi umetniki, zahvaljujoč zlasti »Goriškemu umetniškemu krožku« (*Circolo artistico goriziano*) je prišlo do postavitve Prve goriške umetniške razstave (*Prima Esposizione Goriziana di Belle Arti*), s katero pa se je žal to sodelovanje tudi zaključilo. Razstava je nedvomno prikazala kvaliteto in raznolikost tedanjih avantgardnih umetniških struj, kot je moč razbrati iz številnih kritik (Giorgi, 2014/15, 81).

Proces umetniškega povezovanja je bil v Trstu počasnejši. Sem ter tja je bilo zaslediti samostojne umetniške razstave, med drugim tudi v »Tržaškem umetniškem krožku« (*Circolo Artistico triestino*), ki pa so ga sestavljali večinoma italijanski umetniki, z letom 1927 pa je prišlo do prve razstave fašističnega sindikata lepih umetnosti (*Sindacato fascista belle arti*), s tem pa tudi do popolne politizacije tega kulturnega ambienta. Še nekoliko pred tem pa je uspelo pripraviti samostojno razstavo štirih slovenskih umetnikov, ki pa so jo kmalu po otvoritvi zaprli in nadaljnjo razstavno dejavnost prepovedali. Na razstavi upodablajočih umetnosti, junija 1927, ki se je odvijala pri Sv. Ivanu v Trstu, so sicer sodelovali Milko Bambič, France Gorše, Ernest Šešek in Albert Sirk, v celoti pa je bilo na ogled 62 del. Največ jih je pripadalo Goršetu, ki je razstavil tudi nekaj skulptur, prevladujoča tematika pa je segala zlasti na socialno področje. Pomenljivo je, da o njej ni kaj več poročala tržaška *Edinost*, ker očitno zaradi veljavnih restrikcij na področju tiskanih slovenskih medijev, ni želela prilitati olja na ogenj, ter je javnost obvestila zgolj o njenem zaprtju (Giorgi, 2014/15, 109).

Ob umetniški razstavi v Trstu, 7. junija 1927, je *Edinost* zapisala:

Malo je bilo doslej naših umetniških razstav v Trstu, in kolikor jih je bilo, so bile le medla slika naše upodablajoče umetnosti. Kdor bi sodil po teh, bi imel čisto zgrešeno mnenje o kvaliteti naše slikarske umetnosti, kajti čeprav se je naša upodablajoča umetnost razvila precej pozno, se je razvila v zadnjem času s tako hitrim tempom, da lahko rečemo, da koraka vstric z

umetnostjo drugih večjih narodov. Zdaj imamo poleg Groharja, Jame, Jakopiča in drugih, že tudi Tratnika, oba Kralja, Kosa, Piona, Spazzapana, Černigoja in druge, torej od impresionistov do ekspresionistov, futuristov in konstruktivistov.

Trst je starokopiten. O teh novejših strujah se kaj težko poučiš še pri italijanskih razstavah, zato pa je tržaško občinstvo pri količkaj modernejši razstavi zbegano. Že s tega stališča se mi zdi razstava pri Sv. Ivanu velikanskega pomena, ker je nekakšen prehod iz impresionizma v moderno hotenje. Ta razstava nam je tudi v dokaz, da naši umetniki vkljub slabim razmeram v katerih se nahajajo, vendarle delajo in napredujejo [...] (Giorgi, 2014/15, 212–213).

Zanimiv je tudi članek z naslovom »Primorsko pismo. Splošni položaj v umetnosti Italije«, objavljen v *Narodnem dnevniku* z dne 28. novembra 1927, ki med drugim navaja: Fašizem ima v svojem programu, kot svojo najpomembnejšo nalogo, v bistvu pomladiti narod, preurediti državni stroj v duhu slavne tradicije rimskega imperija in kasnejšega *rinascimenta*. V političnem, kakor tudi gospodarskem pogledu, je to mogoče v večji ali manjši meri izvedljivo, ker gre pri tem za čisto konkretne, realne interese, toda v duhovnem pogledu, posebno pa v umetnosti, je ta prenova neprimerno težja, ker je treba predvsem radikalno spremeniti mentaliteto cele generacije. Tako se vidi, da je starejša generacija zamenjala le politični pogled, a je v bistvu ostala pri starem. Povsem naravno je, da je novi režim obrnil pozornost nase predvsem v dejstvu, da ni najti mlade, močne osebnosti, ki bi znala s svojo avtoriteto in notranjo silo, ljudske mase potegniti za seboj, kakor se je to zgodilo v političnem življenju naroda.

Ker hoče fašizem, nadaljuje list, delovati v znamenju mladosti, bi bilo pričakovati, da se bo obrnil tudi v umetnosti za sodelovanje k najbolj ekstremni levici. Toda pri trenutni dezorientaciji, bi bila izbira dokaj težka. Zlasti v Italiji je bila slika umetniške ustvarjalnosti nadvse kaotična: najburnejši akademizem in profesionalizem na eni strani, zakoreninjen v bogati tradiciji in favoriziran na državnih akademijah, na drugi strani pa v diametralnem nasprotju Marinettijev futurizem kot smela gesta mladostne prenapetosti, ki je hotela razrušiti vse vezi s preteklostjo. Toda Marinettijev futurizem, čeprav že predvojni propagandist skrajnega nacionalizma in zatem prvi pripadnik fašizma, si ni mogel tekom svojega dolgoletnega

obstoja in popularnosti, zagotoviti niti zadostnega razumevanja med inteligenco, ki ga je imela le za zanimiv pojav in učvrstiti ugleda zaradi svojega destruktivnega značaja.

Ta splošna dezorientacija v mentaliteti, beremo v nadaljevanju, se je odražala tudi v dejstvu, da so se časopisni polemiki, kritiki in ustvarjajoči umetniki, obračali naravnost na politične stranke s prošnjo, naj naredi konec tej zmešnjavi in naj z odločno roko pokaže novo smer. Kakor je to videti naivno, se je vlada resno ukvarjala z mislijo, omejiti število razstav, omejiti s tem tudi epidemijo umetniške ustvarjalnosti, ter tako dvigniti sedanji nivo umetnosti. Toda proti takemu samovoljnemu odločanju, so se z druge strani oglasili tudi najpomembnejši možje, med drugimi Ugo Ojetti, tako da je to vprašanje še danes odprto. A vladni režim te naloge ni opustil: Gentilejeva šolska reforma je prinesla – vsaj na področju pouka risanja, individualno, bolj umetniško vzgojo (med drugim je zadala nalogo učiteljskemu osebju, da stopi v kolikor tesnejši in osebni stik z upodabljalnimi umetniki), pripravlja pa se tudi poseben ukrep glede obvezne posesti umetnin, zbirk, po drugi strani pa je reforma nekoliko osvežila učni program na akademijah s tem, da so zamenjali stare profesorje z mlajšimi, čeprav morebitnimi eklektiki in jutrišnjimi akademiki. Bil pa je tudi skrajni čas za vse to, saj so bile do danes akademije le zaloge in zbirke mavčnih odlitkov, predlog in raznovrstnih draperij, tako da so bile na glas, kot najbolj konservativne in preživele v Evropi.

Medtem pa je fašizem, zaključuje avtor, podobno kot boljševiški režim, razširil svojo politično bojno taktiko tudi na ostala področja kulturnega življenja, s tem, da je ustvaril profesionalne sindikate in tako tudi tiste za umetnike. Naivno bi bilo pričakovati, da bodo ta stanovska združenja vzgojila nove generacije, ali da jih vsaj obvarujejo lakote, ker so podobne institucije večinoma zgolj opora šibkejšim, kakor pač povsod. Vendar imajo ti sindikati vendarle nekaj vzgojnega, več pragmatičnega, ker imajo od politične stranke poverjen mandat in nalogo, da osvežijo sedanjo generacijo in predvsem, primerno vzgojijo nov naraščaj (Giorgi, 2014/15, 250).

Leto 1927 je bilo dejansko v določenem smislu prelomnega značaja, saj so bili s tem letom mnogi časopisi, zlasti dnevniki, prepovedani, založniška dejavnost pa se je skrčila na minimum. O nadaljnji kulturni, zlasti pa umetniški dejavnosti je odslej poročal zgolj italijanski tisk, redke pa so bile in-

formacije tudi v okviru slovenskega emigrantskega tiska na jugoslovanskih tleh.

V Trstu se je po letu 1927 razmahnila razstavna dejavnost predvsem v okviru fašističnega sindikata lepih umetnosti (*Sindacato Fascista delle Belle Arti*), do neke mere je bilo možno individualne razstave prirejati le v okviru privatnih galerij. Vse to je vodilo do postopnega zapuščanja primorskega protora; Pilon se je napotil v Pariz, Spazzapan v Torino, nekateri na jugoslovanska tla, kot npr. Čargo, Bambič, Bucik, Sirk in Stepančič. Zlasti Ljubljana je odprtih rok sprejela primorske umetnike in je že junija 1928 omogočila pregledno razstavo z naslovom »Slovenska moderna umetnost 1918–1928, s svojimi deli pa so nastopili: Čargo, Pilon, Spazzapan, Černigoj in Gorše., novembra 1929 pa so bili gostje na »Razstavi primorskih umetnikov«, o kateri pa ni veliko podatkov.

Eden redkih, ki je svojo razstavno dejavnost nadaljeval v Trstu v okviru fašističnega sindikata lepih umetnosti, pa tudi po drugih italijanskih mestih, je bil Avgust Černigoj in sodeloval na skoraj vseh razstavah do leta 1941. Leta 1930 je sodeloval na razstavi v Milanu, leta 1934 pa v Genovi.

Nekateri so iskali možnosti tudi v širšem evropskem prostoru. Leta 1928 je skupina primorskih umetnikov pod vodstvom Ferda Delaka pripravila razstavo v galeriji Herwartha Waldena v Berlinu z naslovom »Mlada slovenska umetnost« (*Junge Slovenische Kunst*) (Giorgi, 2014/15, 127).

Za trideseta leta prejšnjega stoletja so bila sicer značilna precejšnja nihanja v nemško-italijanskih odnosih, zlasti zaradi avstrijskega vprašanja. Mussolini je koval načrte, da bi skupaj z Avstrijo in Nemčijo na področju političnega in gospodarskega sodelovanja ustvaril poseben blok, a je pri tem puščal odprta vrata za zbližanje z Nemčijo oziroma državami Male antante. Sklenitev Balkanskega pakta v začetku februarja 1934 med Jugoslavijo, Romunijo, Grčijo in Turčijo, je italijansko zaskrbljenost o izgubi lastnih pozicij, še okrepilo, zato je hotel Rim svoje zavezništvo z Avstrijo in Madžarsko še bolj utrditi. Duce je pri tem podpiral in vzpodbujal Dollfussova diktatorska nagnjenja z namenom, da bi Avstrijo zasukal v fašistično smer. Ta je v začetku leta 1934 dokončno stopil na fašistični voz, kar pa je februarja 1934 privedlo do oboroženega spopada oziroma socialdemokratske vstaje. Ta je bila s posredovanjem vojske zatrta, vlada je razpustila stranko, zaplenila njeno premoženje, socialdemokratom pa odvzela mandat. Italijanska in madžarska vlada nista skrivali svojega zadoščenja ob Dollfussovi zmagi, obenem

pa je Rim pohitel in skupaj s Parizom in Londonom izdal deklaracijo o avstrijski neodvisnosti. Ne glede na to si je Italija s tem zagotovila pravico do stalnega vmešavanja v notranje politične zadeve Avstrije in Madžarske. Podpis Rimskih protokolov je bil nedvomno velik uspeh italijanske zunanje politike, ki je po eni strani onemogočila francoske načrte na območju Podonavja, po drugi strani pa zavrila nemške aspiracije po tem prostoru. Hitler se je ob podpisu Rimskih protokolov zavedal nevarnosti politične izolacije na mednarodnem prizorišču, zato je začel iskati možnosti po zbližanju z Mussolinijem. To je končno privedlo do njunega srečanja v Benetkah, vendar še vedno nista našla skupnega jezika glede Avstrije, kjer je kriza dosegla višek 25. julija 1934, ko je prišlo do umora kanclerja Dollfussa. Duce je nemudoma na Brenner poslal italijansko vojsko, ogorčeno obsodil atentat ter poudarjal odločnost pri obrambi avstrijske neodvisnosti. To je po drugi strani povečalo napetosti z Jugoslavijo, medsebojne žalitve pa so dajale misliti na to, da Jugoslavija pripravlja preventivni napad na Italijo, kar pa je krizo še poglobilo ob obisku kralja Aleksandra Karadjordjevića v Franciji oziroma ob atentatu nanj v Marseillesu, saj naj bi v ozadju atentata stali Madžarska in Italija (Klabjan, 2004, 123). Ne glede na težnje novega avstrijskega kanclerja Schuschnigga, ki je iskal rešitev izven okvira Rimskih protokolov, se je imel Mussolini še vedno za branitelja Avstrije, pri tem pa je popuščal nemškemu pritisku, kar pa je postopno vodilo k anšlusu. Obenem je prišlo do zbližanja Rima in Berlina, ki se kaže v številnih diplomatskih korakih v poletnih in jesenskih mesecih leta 1936. Mussolini je 1. novembra med govorom v Milanu odnose med Berlinom in Rimom označil kot »os Rim-Berlin«, okoli katere lahko sodelujejo vse evropske države, ki se »zavzemajo za sodelovanje in mir«. Temu v prid se je izjasnila tedanja vlada Milana Stojadinovića v Jugoslaviji, Italija, Madžarska in Avstrija pa so 12. novembra 1936 na Dunaju podpisale tajni protokol, ki je predvidel tesno gospodarsko sodelovanje, priznanje italijanskega imperija oziroma zasedbo Abesinije, izstop iz Društva narodov in povezavo z nacistično Nemčijo. Njene in madžarske aspiracije po češkoslovaškem ozemlju so bile vedno očitnejše, to pa je končno septembra 1938 privedlo do münchenskega sporazuma, kjer je bila zapečaten usoda suverene Češkoslovaške. Leta 1939 je ob nemških zahtevah po Gdansk u oziroma »poljskem koridorju« privedlo 1. septembra 1939 do nemškega napada na Poljsko, s tem pa tudi do izbruha druge svetovne vojne. Ob nemškem napadu

na Francijo je sodelovala tudi Italija, ki je 10. junija 1940 napovedala vojno Angliji in Franciji, čeprav je nekatere pripadnike generalštaba in zunanjega ministrstva prevevala skrb, da zaradi minule abesinske vojne in sodelovanja v španski državljanski vojni, na vojno še ni bila pripravljena (Piekalkiewicz, 1996, 281).

Ob tem je ob prebiranju dnevnika Carla Someda de Marca (Someda De Marco, 2020),⁵⁹ zaznati občutek, da naj bi bila leta 1940 Italija v bistvu »žrtev tedanjih mednarodnih razmer, da je bila ogrožena in primorana stopiti v vojno«, ta negotovost pa jo je vodila do odločitve, da se je junija 1940 odločila za množično evakuacijo umetnin iz celotne Julijske krajine (torej tudi iz Kopra, Izole in Pirana) v vilo Manin v Passarianu, kjer so umetnine ostale do kapitulacije Italije, 8. septembra 1943, do konca druge svetovne vojne 1945 pa večji del v kraju San Daniele del Friuli, nato pa so jih prenesli v Rim.

Najnovejšo »cvetko« v tem kontekstu predstavlja prispevek C. Crosera in D. Spagnoletta (Crosera & Spagnoletto, 2020, 223), kjer avtorja v op. 1 (str. 223) neposredno navajata: »[...] Leta 1940 ob izbruhu druge svetovne vojne, ko je Istro okupirala jugoslovanska armada, so postajali stiki Tržaškega nadzorništva čedalje težji [...].⁶⁰ Upoštevati je sicer potrebno, da je Komunistična stranke Italije, ki je delovala v ilegali, videla veliko nevarnost pred »srbskim imperializmom« oziroma jugoslovansko diktaturo, ne da bi upoštevala, da je bila Jugoslavija napram Italiji vedno v defenzivi. Kljub

temu je izražala veliko bojazen pred jugoslovansko agresijo na Julijsko krajino, ki so ji veljale enake metode defetizma kot italijanski vojski, kajti v tem primeru ne bi bila možna nikakršna »samoodločba« hrvaške in slovenske manjšine na njenih tleh. Nevarnost vojne med Italijo in Jugoslavijo je zbujała v italijanski komunistični partiji veliko skrb, kako bi se v takih okoliščinah obnašala slovensko-hrvaška manjšina (Kacin Wohinz, 1990, 459).

V Italiji je namreč že takoj po prvi svetovni vojni prevladovalo ultranacionalistično razpoloženje in edini, ki se je na italijanski strani zavzemal za kompromisno rešitev pri določitvi jugoslovansko-italijanske meje, Leonida Bissolati, je zapustil tedanjo vlado. V Kraljevini SHS so italijanska ekonomska blokada, postopanje italijanske vojske na zasedenih ozemljih, zasedba Reke, želja po zasedbi nekaterih ozemelj, ki so bila izven demarkacijske črte, zavlačevanje priznanja novoustanovljene Kraljevine SHS, vzpodbujanje nezadovoljstva in separatističnih teženj na njenih tleh, zlasti v Črni Gori in na Hrvaškem, okrepili protiitalijansko razpoloženje, tako da je skoraj celotno strankarsko časopisje na jugoslovanskih tleh Italijo označilo kot največjo nevarnost za svobodo in neodvisnost mlade jugoslovanske države. V takšnem vzdušju tudi jugoslovanska vlada ni razmišljala o kompromisni rešitvi mejnega vprašanja, temveč je na pariški mirovni konferenci nastopila z zahtevo po vzpostavitvi etnične meje skupaj z Gorico, Istro, Reko in celotno vzhodno-jadransko obalo, razen Trsta, za katerega je predlagala status svobodnega

59 Carlo Someda de Marco, nekdanji direktor muzeja v Vidmu in dober poznavalec beneške in furlanske umetnosti, je vodil dnevnik o premostitvi oziroma evakuaciji umetnin iz Istre in Furlanije v vilo Manin od 10. aprila 1940 do 25. maja 1945. Nadzorništvo v Trstu ga je leta 1940 imenovalo za častnega konservatorja in mu poverilo zaščito umetniških del v vojnem obdobju (Hoyer, 2020, 8–9).

60 Iz navedenih dejstev, ki nimajo sicer nikakršne zgodovinske osnove, sklepamo, da sta hotela avtorja na določen način opravičiti sodelovanje Italije na strani nacistične Nemčije pri napadu na Jugoslavijo, 6. aprila 1941, njeno razkosanje in zasedbo južnega dela Slovenije z Ljubljano ter večjega dela Dalmacije s Črno Goro. Šlo naj bi torej za italijanski preventivni ukrep oziroma nujno zavezništvo z nacistično Nemčijo, da jugoslovanske zasedbene sile »prežene z Istre« in v nadaljevanju tudi sama krene v napad na tedanjo kraljevino Jugoslavijo. Predlog za sodelovanje s fašistično Italijo v operacijah proti Jugoslaviji, je nemška vrhovna komanda izdelala sicer že 28. marca 1941. Predvidene naloge italijanske armade so bile: obramba desnega krila nemške udarne skupine, ki naj bi prodirala z območja Gradca na črto Split-Jajce in eliminiranje jugoslovanske vojne mornarice, kasneje pa začetek ofenzive proti Albaniji. Prvotna naloga italijanske armade ni bila ofenzivne narave, saj so si jo pridržali Nemci, zato je 2. italijanska armada prodirala preko jugoslovanske meje počasi in previdno vse do 11. aprila 1941, ko je spričo poloma jugoslovanske vojske in naglega prodora 2. nemške armade, prešla v ofenzivo in začela zasedati slovensko ozemlje. General Robotti, ki je poveljeval XI. korpusu je v svojem dnevnem povelju naglasil, »da je potrebno na vsak sovražni napad, pa če je še tako neznaten, takoj odgovoriti. Sovražnik, ki stoji pred nami, sovraži nas, našo domovino in naše zveznike. Zato je treba sovražiti in odgovoriti ostreje, kot on. Stojimo na mejah naše domovine. na pragu domače hiše« (sic!). Vojaška zasedba Ljubljane je za Italijane pomenila velik politični dogodek, 11. aprila 1941 pa je bila prvič potegnjena tudi demarkacijska črta med nemško in italijansko armado, ki pa so jo kasneje Nemci prestavljali na škodo Italijanov, kar je kaj kmalu pokazalo, koliko je bilo vredno italijansko-nemško zavezništvo. Po Robottijevem poročilu je poveljstvo 2. armade postavilo 23. april 1941 kot konec operacij in začetek okupacije. Nekdanja rapalska jugoslovansko-italijanska meja je še vedno ostala v veljavi in zaprta za prebivalstvo Ljubljanske pokrajine (Mikuž, 1960, 60).

pristanišča in nevtralnost pod mednarodno zaščito. Po drugi strani je italijanska vlada podlegla nacionalističnim strastem, zato je to vprašanje na mirovni konferenci izzvalo mučne in žolčne razprave in je vprašanje priznanja jugoslovanske države ter njenih meja, še dolgo časa ostajalo na dnevnem redu mirovne konference (Šepić, 1970, 413).⁶¹

Če se torej na kratko ozremo najprej v razmere, ki so po prvi svetovni vojni oziroma rapalski pogodbi leta 1920, nastale na tleh nekdanjega Avstrijskega primorja, ki je bilo z italijansko zasedbo preimenovano v Julijsko krajino, je potrebno naglasiti povsem nov položaj in družbeno-politične napetosti zaradi položaja, v kakršnem se je znašla številčno zelo močna slovensko-hrvaška manjšina. Medsebojne odnose z oblastmi bi bilo možno uravnavati le v dialogu med obema komponentama, se pravi med slovenskim in italijanskim življem (zlasti na istrskih tleh).

Po vključitvi Istre k Italiji bi režim, ki bi se lotil agrarne reforme in razširjenja dvojezičnosti, s katero bi sicer med manjšim številom italijanskih posestnikov in italijanskega prebivalstva, povzročil določeno nejevoljo, vendarle prispeval k stabilnosti in prestižu, poleg tega pa tudi italijanskemu jeziku in kulturi doprinesel veliko koristi, ugleda in moči, ki bi hkrati pospešili proces popolne italijanizacije pokrajine. Namesto tega so, kot naglašja C. Schiffrer, uvedli režim, ki je bil zaslepljen od svojih imperialističnih teženj in namesto, da bi ohranili nekdanji avstrijski davčni sistem, so vzpostavili novega italijanskega, ki se je kmalu, zlasti pa ob gospodarski krizi leta 1929, pokazal za pogubnega. Mnoge posesti so šle »na boben« ter prešle v last finančnih spekulantov oziroma kreditno-prodajnih zavodov in si lahko predstavljamo sovraštvo, do vsega, kar je bilo italijansko. Italijanski jezik, daleč od tega, da bi ga uporabljali za kulturni in družbeni razvoj, je v prvi vrsti služil za neizprosno pobiranje davkov, sodstvu, ki je odredilo razlašanje malih zemljiških posestnikov, policiji, ki je z nasiljem vzdrževala red in fašističnim funkcionarjem, ki so se okoriščali na njihov račun (Schiffrer, 1946, 27).

Kot središče Julijske krajine je predvsem Trst odseval kočljiva mednarodna in notranjepolitična vprašanja, ki so bila v prvih povojnih letih značilna za vzhodno-jadransko obalo. Zaradi razprave o

vzhodni meji ter zaradi nerešenega reškega vprašanja, se je na jadranskem območju za določen čas prava vojna sprevrgla v diplomatsko, v tem položaju negotovosti pa se je po eni strani zakasnila juridična in upravna ureditev »novih provinc«, po drugi strani pa se je zaostрила napetost med etničnimi skupinami, ki so tu prebivale. Očitno tudi italijanski izobraženi krogi, razen redkih izjem, niso mogli dojeti, da so teror in nasilja ter raznarodovalne težnje fašističnih oblasti vzpodbudile porajanje antifašizma oziroma sovraštva do fašističnega režima, najprej zaradi požiga Narodnega doma v Trstu, 13. julija 1920 in vrste drugih ustanov, pisarn, obratov, tiskarn, trgovin in podobno, v obdobju med letoma 1927–1930 pa z nasilno ukinitvijo še vsega tistega, kar je ostalo od velike množice kulturnih ustanov, gospodarskih organizacij, društev in krožkov na različnih področjih javnega življenja Slovencev in Hrvatov v Julijski krajini. V obliki tigrovskega gibanja se je rodilo organizirano protifašistično ilegalno gibanje mladih na Goriškem, Tržaškem, Krasu in v Istri. Začel se je dolg protifašistični boj, ki je trajal vse do izbruha druge svetovne vojne, ko je prešel v narodnoosvobodilni boj (Pahor, 2004, 203).

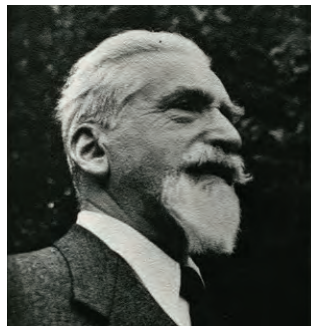
Ob zaostrovanju razmer, zlasti pa z zakonom iz leta 1927, ko je fašistični režim prepovedal vse manjšinske organizacije in društva, so bile slovenski in hrvaški manjšini odvzete še zadnje možnosti za javno izražanje svoje narodne zavesti in čustev, ogrožen pa je bil tudi njen obstoj v celoti (Kacin Wohinz, 1990).

Tudi nekateri »kritični« duhovi iz italijanskih vrst, kot npr. S. Benco, ki po drugi strani niso mogli skriti svojih antislovanskih stališč, je npr. leta 1932 zapisal, »da gre pri miru, ki ga je vzpostavil fašistični režim za »nasilno pomiritev ob fašistični netoleranci, ki je zaprla slovenske in hrvaške šole, ukinila časopise, kulturne in športne krožke na območju Julijske krajine« (Senardi, 2010, 33). Gre za pomiritev z izključevanjem, preganjanjem, nasilnim izgnanstvom in raznarodovanjem, kar v svojih delih obširneje obravnavajo E. Apih, A. Vinci, A. Apollonio in drugi (prim. Apih, 1966; Vinci, 2002; Apollonio, 2004).

Notranji negotovosti in nacionalnim napetostim na obmejnih območjih ob vzhodni meji ter s tem

⁶¹ Podrobneje o tej problematiki I. Murko, *Meje in odnosi s sosedomi*, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana, 2004. Avtor naglašja, da je bilo mejno vprašanje med Jugoslavijo in Italijo od samega nastanka nekdanje Kraljevine SHS pa vse do zadnjega časa, najtežje vprašanje meja naše države. Jugoslovansko-italijanska meja, kot je bila določena z rapalskim diktatom (1920) in »sporazumom« o Reki (1924), je praktično veljala do druge svetovne vojne, formalno pa do uveljavitve Mirovne pogodbe z Italijo, 15. 9. 1947 (Murko, 2004, 31).

Slika 64 in 65: Ferdinando Forlati (1882–1975), ing. in arhitekt, aktiven zlasti na območju nekdanje Julijske krajine, svoje ime pa je povezal tudi s prenovo številnih objektov in urbanih prostorov v predvojnem Kopru (levo); Piero Sticotti (1870–1953), arheolog, direktor Mestnega muzeja za umetnost in zgodovino v Trstu (desno) (Wikimedia Commons).



sovrážnemu odnosu slovanskega prebivalstva do fašističnega režima, ki sta bila poglavitni razlog, da so italijanske oblasti že od samega začetka razmišljale o umiku umetnin, kasneje pa še arhivov in knjižnih zbirk globlje v italijanski prostor, so se že v tridesetih letih prejšnjega stoletja pridružili tudi napeti odnosi s sosednjimi državami, zlasti s Kraljevino SHS. Njena notranja majavost in negotovost, je dajala fašistični Italiji velike možnosti za manevriranje na tleh sosednje Jugoslavije in krepitev svojih ekonomskih in političnih pozicij na Balkanu. Že leta 1927 je bilo v jugoslovanskih političnih krogih zaznati strah pred italijansko obkolitvijo in posledično njeno povezovanje s Francijo, ki je z naklonjenostjo sprejela uvedbo šestojanuarske diktature kralja Aleksandra Karadjordjevića leta 1929. Ta je dokončno sprožila hrvaški nacionalizem in »ustaško« gibanje, ki je za svoje načrte in bodoče akcije dobilo vso podporo Madžarske in Italije. Mussolinijeve metode v zunanji politiki so se kmalu pokazale ob obisku kralja Aleksandra v Franciji oziroma ob atentatu nanj v Marseillesu, 9. oktobra 1934 (Pirjevec, 1995, 75).

Sprejem »Pravilnika za protizračno zaščito na italijanskih tleh« z dne 5. marca 1934, je bil torej bolj ali manj le odraz nakopičenih zunanjepolitičnih razmer in napetosti, ki so v nekem trenutku grozile, da se bodo sprevrgle v vojno, saj se je po eni strani kralj Aleksander še pred obiskom Francije, ukvarjal z mislijo o preventivni vojni z Italijo, po drugi strani pa se je Mussolini začel približevati Avstriji in Madžarski in z njima, kot omenjeno, podpisal Rimske protokole. Atentat na kralja Aleksandra v Marseillesu je v Beogradu sprožil ogorčenje in psihozo ogroženosti, zato se je Francija zelo trudila izboljšati odnose med Beogradom in Rimom ter tako okrepiti proti nacistični Nemčiji svoje pozicije na evropskem jugovzhodu. Že marca 1935 je italijanski poslanik v Beogradu, grof Viola di Compalto dobil navodila, da regentu

Pavlu Karadjordjeviću zagotovi, da italijanska vlada ne bo ovirala razvoja Jugoslavije in ogrožala njene enotnosti in ozemeljske celovitosti. Knez Pavle je v pogovoru s francoskim odpravnikom poslov zagotovil, da se bo v odnosih z Rimom ravnal po nasvetih francoske vlade, kljub nelagodju, ki ga je v njem še vedno vzbujala Mussolinijeva nevarna in spletkarska politika (Pirjevec, 1995, 96).

Popuščanje napetosti med Jugoslavijo in Italijo pa ni trajalo dolgo, saj je že italijanski napad na Abesinijo jeseni 1935, zlasti pa sankcije Društva narodov, h katerim je pristopila tudi Jugoslavija, te odnose znova skrhal. Voja v Abesiniji in Hitlerjeva revanšistična politika, sta poleg tega na evropski politični sceni, osamili Italijo in Nemčijo ter ju privedli k sodelovanju. Nova povezava je Mussoliniju kmalu narekovala, da je odkrito stopil na Hitlerjevo stran ter z nacistično Nemčijo (os Rim–Berlin, 24. oktobra 1936) sodeloval v španski državljanski vojni na strani generala Franca.

Po italijanski zasedbi Abesinije, je konec leta 1936 postopno vendarle prišlo do zbližanja med Italijo in Jugoslavijo, odnosi pa so se še okrepili marca 1937 ob obisku italijanskega zunanjega ministra Galeazza Ciana v Beogradu. Sporazum je zajemal tudi izboljšanje položaja slovenske in hrvaške manjšine v Julijski krajini, večjo kontrolo nad delovanjem ustašev na italijanskih tleh in skupno spoštovanje albanske neodvisnosti. Ob Stojadinovičevem obisku v Italiji, se je celo utrdilo prepričanje, da se je Mussolini odpovedal nameri o delitvi Jugoslavije.

V dramatičnih razmerah leta 1938, v katerih se je Evropa znašla po anšlusu Avstrije in po nemški zasedbi Sudetov, ter po propadli Münchenski konferenci, je v Jugoslaviji prišlo do nekaterih sprememb. Končno je prišlo do sporazuma s Hrvati, kapljo čez rob pa je predstavljal drugi Cianov obisk Beograda, januarja 1939. Ob tej priložnosti je prišlo do dogovora o razkosaanju Albanije, Cianov obisk pa se je sprevrgel v pravo profašistično manifestacijo, kar je privedlo do Stojadinovičevega padca, obenem pa do nezadovoljstva v Rimu in Berlinu. Za razliko od Britancev, ki so v tem času še vedno upali, da se Mussolini v vojni, ki se je napovedovala, ne bo priključil Hitlerju, je prestolonaslednik knez Pavle še vedno kazal prezir do Duceja, zlasti potem, ko je Italija aprila 1939 zasedla in priključila Albanijo. Kljub temu se je jugoslovanski zunanji minister Aleksander Cincar-Marković še istega meseca sestal s Ciano v Benetkah in »izrazil razumevanje« za Ducejevo zunanjo politiko ter poudaril »prisrčnost

Slika 66: Beograd 1938, plakat z razstave »Italijanski portret skozi stoletja« (Wikimedia Commons).

italijansko-jugoslovanskih odnosov«. Dva tedna kasneje je sam regent Pavle Karadjordjević prišel na uradni obisk v Rim, kjer so ga nadvse slovesno sprejeli, istočasno pa sta Mussolini in Ciano dala novega zagona ustaški dejavnosti in obenem gojila tesne stike z Vladkom Mačkom, odločena da po potrebi uporabita njega ali pa Anteja Pavelića za svoje načrte, kakor se bo pač zdelo bolj primerno.

V tem obdobju se je hkrati pokazalo, kako sta se italijanska in jugoslovanska stran v medsebojnih odnosih posluževali področja umetnosti za lastno promocijo in propagando. Že ob koncu leta 1936 je dopisnik agencije *Stefani* in uslužbenec italijanskega poslaništva v Beogradu, Corrado Sofia, fašističnemu režimu predlagal, da se v odnosih z Jugoslavijo poslužuje učinkovitejše propagande in promocije na umetniškem področju z organizacijo večjih in odmevnejših razstav, predavanj, turističnih potovanj itd., saj klasična politična propaganda na jugoslovanskih tleh ne bi naletela na plodna tla, ker tu na fašizem gledajo kot na »javno zlo«.

Omenjena analiza in predlogi uglednega novinarja fašističnega obdobja dejansko niso ostali neopaženi in so nadaljnji bilateralni odnosi v veliki meri upoštevali njegove sugestije. Tako je že omenjena razstava »Italijanski portret skozi stoletja« (*Ritratto italiano nei secoli*) po svojem pomenu in obsegu za gotovo predstavljala najvidnejšo umetniško manifestacijo v predvojnem obdobju na jugoslovanskih tleh oziroma v zgodovini Kraljevine Jugoslavije. Šlo je za dogodek evropskega značaja, ki se je odigral v tedanji jugoslovanski prestolnici, pobuda pa je neposredno izhajala s strani kraljevega namestnika, kneza Pavla Karadjordjevića, znanega ljubitelja umetnosti in pokrovitelja različnih kulturnih prireditev. Razstavo je organiziralo italijansko Ministrstvo za šolstvo ob logistični podpori Beneškega bienala oziroma ob sodelovanju jugoslovanskega Ministrstva za zunanje zadeve. Pri tem je potrebno naglasiti, da je tudi za tedanjo fašistično Italijo razstava takega značaja in razsežnosti, predstavljala zahteven podvig. Do podobnih projektov je prišlo, kot omenjeno zgolj dvakrat: leta 1930 v Londonu in leta 1935 v Parizu. Razstavo v Beogradu so pričeli pripravljati že ob koncu leta 1937 ter pripravili seznam 115 umetniških del, v glavnem portretov, ki so jih izbrali iz 41 najvidnejših italijanskih muzejev in galerij ter privatnih zbirk. Neprecenljiva vrednost umetniških del, ki so jih – večinoma prvokrat – v tolikšnem številu poslali izven meja Italije, kažejo na izjemen pomen, ki ga je tedanji Mussolinijev



režim v odnosih s Kraljevino Jugoslavijo pripisoval v tistem času. Tveganje morebitnih poškodb ob samem transportu je kompenzirala režimska propaganda, ki je s tem dosegla svoj namen.

Toda, ko je 1. septembra 1939 Nemčija napadla Poljsko in je s tem izbruhnila druga svetovna vojna, je začel Mussolini znova kovati načrte o razkosanju Jugoslavije in priključitvi Hrvaške in Dalmacije k Italiji. Obenem se je kljub britanskim pričakovanjem odločil, da bo italijanska armada ob Hitlerjevem napadu na Belgijo, Nizozemsko in Francijo, slednjo napadla tudi sama, oktobra 1940 pa še Grčijo, s tem pa je bila Jugoslavija ob koncu leta 1940 bolj ali manj ukleščena med obe sili osi na njenem osvajalnem pohodu po Evropi.

V začetku vojne, junija 1940, je bilo v delavskih središčih Julijske krajine raztresenih na tisoče letakov, ki so delavstvo pozivali v borbo proti fašizmu in vojni. Policija, zlasti pa OVRA, sta dobili znatne okrepitve in nalogo, da morata nenehno nadzorovati »notranjo fronto« in uničiti vse podtalne celice KPI v obmejnih krajih. Zatiranje je postalo izrazito

šovinistično, saj so pričeli z množičnimi aretacijami Slovencev, ki so jih sumili »prevratniškega« delovanja. Kmalu se je policijska dejavnost še bolj razmahnila in prizadela velik del aktivnega antifašističnega gibanja, tako med intelektualci, kot med proletariatom (Steffè, 1978).

Hitler in Mussolini sta Jugoslavijo silila naj pristopi k Trojnemu paktu, do česar je prišlo 25. marca 1941, a je to v Jugoslaviji izzvalo demonstracije in vojaški puč, posledično pa tudi nemški napad, ki so se mu pridružile še italijanske, madžarske in bolgarske sile. Okupacijske sile so v skladu s svojimi apetiti in politično-vojaško močjo, razkosale jugoslovansko ozemlje. Pri tem je Italija zasedla Dolenjsko, Notranjsko in Ljubljano ter iz zasedenega ozemlja ustanovila posebno Ljubljansko pokrajino (*Provincia di Lubiana*), v kateri naj bi Slovenci uživali vsaj omejeno kulturno avtonomijo in se s tem razlikovali od slovenskega življa v Julijski krajini. Zanimivo je, da je Italija z aktom z dne 3. maja 1941 to ozemlje formalno priključila tedanji Italiji, kar je bilo v nasprotju celo z doktrino mednarodnega prava, kot so jo pred drugo svetovno vojno zastopali nemški avtorji (Murko, 2004, 32).

Ta kratek zgodovinski prerez naj bi hkrati ob dnevnških zapiskih Carla Someda de Marca, zlasti v prelomnem obdobju 1940/41, ponudil tudi realno podobo tedanjih razmer, ki naj bi italijansko stran, kljub kaotičnim razmeram v Jugoslaviji, njenemu vojaškemu zlomu in razkosanju, privedel do odločitve, da je pričela z organizirano evakuacijo umetniških del in ostale kulturne dediščine z Istre in Furlanije v vilo Manin v Passarianu, pri tem pa Carlo Smeda de Marco dobesečno navaja: »Zaradi vojnih napetosti na Balkanu smo sprejeli odločitev, da umetniška dela in Tiepolove freske v Vidmu dodatno zaščitimo pred »letalskimi napadi«, nekaj dni zatem in sicer 11. aprila 1941, ko je v Ljubljano že vkorakala italijanska vojska, pa zapiše »Na videmski prefekturi so pričeli postopek, s katerim bi uslužbenca zbirnega centra oprostili služenja

vojaškega roka. Z vodjo Oddelka za trgovino in promet v Benetkah se dogovarjamo o prevozu umetniških del, ki so trenutno v Passarianu, v primeru, da bi se vojne razmere zaostrele. Dogovorila sva se glede števila tovornih vozil, prevoza, plačila in vojaškega spremstva«. V dnevnškem zapisu z dne 15. aprila 1941 pa preberemo: »Trije uslužbenci italijanskih državnih železnic so opravili inšpekcijo v Passarianu z namenom, da bi organizirali prevoz v primeru premestitve umetnin. Potrebni je 10 vagonov. Umetnine bodo natovarjali v Codroipo. Prevoz umetnin v srednjo Italijo bo trajal 12 ur. Za prevoz umetniških del iz Passariana v Codroipo s furgonom in prikolico, potrebujemo tri dneve«. (Smeda De Marco, 2020, 76–77).

Iz dnevnških zapisov torej očitno vejeta skrb in negotovost, koliko časa naj bi trajal spopad z jugoslovansko vojsko in čvrsta odločenost pristojnih služb, da umetnine prestavijo globlje v italijanski prostor (podobno kot v času prve svetovne vojne), če bi se vojna zavlekla, pri tem pa Carlo Smeda de Marco pravzaprav niti z besedo ne omenja italijanskega sodelovanja ob nemškem napadu na Jugoslavijo, še manj pa njeno razkosanje ter oblikovanje Ljubljanske pokrajine, pri tem pa so, kot omenjeno, zlasti pomenljive njegove besede iz zaključka njegovega dnevnika, da bi se nekoč v miru in svobodi, umetnine vrnila na kraj njihovega nastanka. V nadaljnjih poglavjih ravno usoda umetnin in predmetov kulturne dediščine iz Pirana, ki je tudi v povojnih letih, za razliko od Kopra, ohranil svojo nekdanjo urbano podobo, kaže na značilno dogajanje tedanjega časa in kljub nekaterim poskusom in prvim korakom ter težnjam italijanske in slovenske stroke po skupni obravnavi piranske (sakralne) kulturne dediščine, zaenkrat nista uspela zbližati (zlasti italijanskih) političnih krogov in ju privedi do skupnih stališč in odločitev o rešitvi vprašanja restitucije umetnin na njihovo izvorno mesto.

NASTAJANJE IN USODA UMETNIN TER LIKOVNIH ZBIRK V PIRANSKIH CERKVENIH IN POSVETNIH USTANOVAH V PRETEKLIH STOLETJIH

Zgodovinskemu, urbanemu in kulturnemu razvoju Pirana je posvečenih veliko del tako starejših kot mlajših avtorjev obeh narodnosti, kar je po eni strani moč pripisati obilici arhivskih dokumentov, ki dopuščajo podrobnejše raziskave njegove starejše upravno-politične, gospodarske in kulturne zgodovine, kjer je zlasti nepogrešljivo ime Pietra Kandlerja in njegovega temeljnega doprinosa k zgodovini in kulturni dediščini Pirana (prim. Knez, 2008, 125–147), po drugi strani pa njegova umeščenost v kulturni prostor po letu 1945 oziroma 1954, ki je omogočal drugačen in mestoma bolj kritičen ter objektivni pogled na njegovo zgodovinsko preteklost oziroma njegovo kulturno dediščino.

V zadnjem poglavju svojega dela z naslovom »*Vita Istriana. Pagine di storia e di arte*«, avtor Ignazio Domino (1929a, 6–81), Koper in Piran označuje kot dva »bisera Jadrana«. Tedanjim časom in prevladujoči ideologiji primerno, glede Pirana naglašja, da je ne le po svoji arhitekturi, zunanem videzu in običajih, najbolj beneško mesto Istre (*la città più veneziana dell'Istria*), temveč tudi po svojih najpodrobnejših detajlih in značilnostih.

Piran, katerega podoba se zrcali v prosojni morski gladini, iz katere se zdi, da se je dvignil kot po magični čarovniji, je eden od najbolj očarljivih krajev istrske obale, tistih, ki sami po sebi nudijo izjemno zanimanje zaradi svojih slikovitih ulic in trgov, izbranosti in harmonije svojih linij, ljubeznivosti njegovega prebivalstva in njegove razigrane vedrosti, tako značilne za italijanska mesta. Zato želimo in priporočamo, da ga obišejo vsi Italijani ali pa vsaj tisti, ki prihajajo iz Trsta. Od tu je namreč možno pripotovati do Pirana v dobri uri z vsem udobjem, ki ga nudijo obalni parniki, ki vsakodnevno povezujejo Trst s Puljem. Vožnja, ki je zlasti prijetna v poletnem času, takoj po izplutju iz Trsta nudi prijeten pogled na samo mesto in celoten tržaški zaliv z miljskim in koprskim zalivom. In v prvem delu te poti, ki je najbolj slikovit, se velja pomuditi tako pri Kopru kot Piranu, dveh najbolj izvirnih biserih Jadrana.

Ko govori o izvoru Pirana in njegovi starejši zgodovini, pripominja, da je šele ob svojem zbližanju z

Benetkami leta 1283 in sicer ob svečanem zborovanju celotnega prebivalstva, 14. januarja 1283 na dan sv. Andreja, pridobil veliko privilegijev in prednosti na področju trgovine in kulture in da je bil med vsemi istrskimi mesti tisto, ki je kljub dominaciji neke tuje politične sile, ohranil svojo avtonomijo.

Pod beneškim krilatim levom, nadaljuje, je Piran doživel svoj razcvet in se hrabro upiral sovražnikom *Serenissime* ter za vekomaj ovekovečil njeno naklonjenost. Kot simbol te ljubeznive naklonjenosti in upanja, da se bo nekega dne združil z Benetkami in celotno Italijo, služi podoba leva sv. Marka, prisotna na tolikih mestih po Piranu, bodisi na fasadi občinske palače, na vratih solnih skladišč, na obzidju in mestnih stolpih, a še bolj kot v kamnu, ga je zaznati v duhu in srcih meščanov, katerih družine so se skozi stoletja ovekovečile s svojimi pripadniki, med katerimi so se mnogi ovenčali s slavo na različnih področjih javnega življenja (Domino, 1929b, 95).⁶²

Med mestnimi komunami, ki so se oblikovale v obalnem pasu istrskega polotoka, je Piran zaradi svoje ugodne lege, rodovitnega zaledja, zlasti pa solne proizvodnje, že ob svoji podreditvi Beneški republiki 26. januarja 1283, kot je razvidno iz vdanostne listine, dejansko postajal eno vodilnih in najbogatejših mest na tleh nekdanje beneške Istre. Mestna naselbina se je skozi stoletja oblikovala kot pristaniško mesto z notranjim pristaniščem – mandračem na južnem predelu, na severnem slemenu piranskega rta pa je zrasla župna cerkev sv. Jurija znotraj obzidja, ki se je spuščalo proti mandraču. Najzgodnejša pozidava cerkvenega kompleksa na vrhu vzpetine je bila nekoliko drugačna od podobne, ki se nam nudi danes, saj je rezultat posegov, ki so jih izvajali med letoma 1580 do 1700, to je v času največje ekonomske blaginje in kulturnega razcveta Pirana. Znotraj obzidja, ki je obdajalo piranski *castrum* oziroma *castellum*, se je že v 11. stoletju vzpenjala cerkev sv. Jurija, od tu pa se je obzidje, ki je oklepalo tri mestne četrti (*Mugla*, *Domo* in *Misana*) spuščalo proti notranjemu pristanišču, ki je skupaj s četrtjo *Campo* do sredine 15. stoletja ostajalo zunaj mestnega obzidja. Vanj je bilo vključeno šele v času turške nevarnosti, perifernejša *Marciana* pa je sledila razvoju četrti

⁶² Citirane misli in besede I. Domina je seveda potrebno gledati v kontekstu časa, v katerem je njegovo delo nastalo in sicer v času fašističnega režima, saj o tem govori že samo posvetilo na prvi strani: »Bratom iz Istre, pod fašizmom znova posvečena v zmagoviti domovini« (*Ai fratelli dell'Istria riconsacrata dal fascismo alla patria vittoriosa*); najnovejšemu prerezu odnosov med Piranom in Benetkami v obdobju 1283–2003, je Društvo za zgodovinske in geografske študije v Piranu / Società di studi storici e geografici Pirano, decembra 2008 posvetilo posebno okroglo mizo in prispevke objavilo v društvenem glasilu *Acta historica adriatica*, 3, 2008 pod uredništvom Kristjana Kneza; dragocen prispevek o tem tudi v delu *Pirano. Le nostre radici* (1987).

Slika 67 : Piran, značilna podoba Tartinijevega trga z mestno hišo in župno cerkvijo sv. Jurija pred prvo svetovno vojno (Simič Sime, 2000, 55).



Campo, na kar kaže tudi podatek o gradnji vodnjaka v *Marciani* iz leta 1316, ko je bila tudi ta, v prvi polovici 16. stoletja, vključena v mestni teritorij (Mihelič, 1995, 7–14).

Taka urbanistična podoba Pirana pa seveda dokaj hitro zahteva širši razgled in primerjavo s tedanjimi Benetkami, ki so postajale tudi v urbanem pogledu vzorec in cilj posnemanja mnogih sredozemskih mest. Piran v tem pogledu ni bil nikakršna izjema in njegova urbana podoba to le potrjuje. Benetke so v nekem smislu izumile nov tip mesta, ki je temeljilo na razčlenitvi in conski porazdelitvi mestnih funkcij, ločenih s prometnimi žilami in odprtimi prostori, kar je predstavljalo rajonsko razdelitev največjega obsega, ki so jo izvajali razumno in z veliko mero pozornosti do zaokroženosti sosesk, hkrati pa so kar najbolj skrajšali zamudno in potratno »pot na delo« (Brglez, 2005, 52).

V času od sredine 16. stoletja dalje so Benetke dosegle tisto stopnjo razvoja pozidanega prostora, ko lahko začnemo govoriti o *renovatio urbis*, vendar prenova ni prisegala na brezpogojne novosti, temveč se je ob vsiljeni in pogojeni prostorski kontinuiteti vračala k staremu – hkrati z mestnimi odloki, ki kažejo na željo po urbanističnem discipliniranju gradenj. Poziv k zmernosti gradenj iz leta 1557, ki naj bi omejil pretirano pozidavo dokaj omejene mestne površine, kjer je bilo hiše možno postavljati le na dva načina: v vrsto (na dolgo, vendar zelo ozko parcelo z vrtom oziroma dvoriščem, ki je za hišo segalo do kanala) in na vogal (na zemljišče, ki ni imelo vrta in neposrednega dostopa do kanala, okna pa so z njega gledala na dve ulici, vodni in kopni). V času velikih javnih gradenj, kmalu po kugi leta 1580, sledimo v letih 1587/88 izgradnji kamnitega mostu na Rialtu, leto kasneje zidavi novih zaporov in gradnjo

Slika 68: Relief beneškega leva nad vrati Marciana, nekdanjim najznačilnejšim vhodom v mesto, zgrajenim v renesančnem slogu (foto: D. Darovec, 2024).

fondamenta nuova, po letu 1579 pa so z vrsto gradbenih posegov preuredili še beneški arzenal.

Že leta 1581 je Francesco Sansovino v delu *Venetia città nobilissima e singolare* zapisal: »Beremo, da so naši v prvih časih hoteli pokazati enotnost in enakost v vseh rečeh, zidali so v skladu z zakonom Daula, vse hiše so bile enako visoke, vendar pa jih je potem bogastvo, ki se je kopičilo zaradi trgovanja, ki je bilo vselej živce te Republike, dvigalo in nižalo glede na apetite graditeljev«. V začetku 16. stoletja je hkrati Jacopo de'Barbari za Benetke izdelal perspektivni mestni načrt, ki je narisani na povsem enak način, kakršnega poznamo tudi iz vedut naših obalnih mest (Brglez, 2005, 54).

Za razliko od Kopra in Izole, ki sta se razvila na otoški površini, se je Piran, kot omenjeno, razvil na polotoku in sicer v petih fazah. Zahodni in obenem najstarejši del (Punta), je zrasel na rtiču in bil že v 7. stoletju obzidan, hkrati pa se je v tem predelu izoblikovalo jedro poznejše naselbine s Starim trgom (*Piazza Vecchia*), kjer je stala prvotna občinska palača, razraščanje mestnega jedra pod beneško dominacijo pa se je začelo postopno pomikati proti notranjemu mandraču. Novi mestni četrti *Porta Campo* in *Marciana* sta se v urbanističnem smislu razvili ravno pod močnim vplivom beneškega kulturnega prostora, saj se je oblikovanje osrednjega mestnega prostora zgledovalo po urbani zasnovi Benetk, konkretno z osrednjim Markovim trgom, ki ga obkrožajo najpomembnejše javne zgradbe (Kovač, 2009, 158–180). Izgradnja piranskega pristanišča se omenja že v tridesetih letih 14. stoletja, s tem, da je notranje pristanišče že v tem času postajalo funkcionalno središče mesta, kar med drugim dokazuje tudi vrsta imenitnih komunalnih zgradb, ki so se sem selile s prejšnjega mestnega središča na Starem trgu. Ob



Slika 69 in 70: Piran, vrata Marciana (levo) in v sodno palačo vgrajena vrata sv. Jurija (desno) (<https://apartmapirano.si/blog/piransko-obzdije/>).

Slika 71: Beneški arzenal na Canalettovih upodobitvi, 1732 (Wikimedia Commons).



novem glavnem trgu – *plathea communis* – se omenja gradnja nove komunske palače, v začetku 14. stoletja novega žitnega skladišča (*fonticum*), v prvi četrtini 14. stoletja pa so opravljali dela tudi na mestni loži (*loggia*). Že leta 1222 se omenja gradnja piranskega špitala (*ospitalis*), gostišča (*hostaria*, *hospitium*), mestne klavnice (*beccaria*), pekarnice (*furnus*, *pistrinum*, *pancogollaria*), prodajalne in obrtne delavnice (*stacio*), v drugi polovici dvajsetih let 14. stoletja pa se omenja še ena gradnja mestnega gostišča (*hostaria*). V tem času je bila v razmahu že tudi gradnja cerkvenih objektov; v prvi četrtini 14. stoletja so tekla popravila na cerkvi sv. Jurija, ob kateri je bilo glavno piransko pokopališče, pričela so se gradbena dela na cerkvi in Samostanu sv. Frančiška, kjer je bilo prvotno tudi eno od pokopališč, v prvi polovici 14. stoletja je sledila izgradnja cerkve sv. Donata in sv. Pelegrina, pred sredino 14. stoletja pa so že obstajale tudi cerkve sv. Klementa, sv. Andreja, sv. Štefana, sv. Jakoba, sv. Petra, sv. Miklavža, sv. Marije, sv. Martina in sv. Ulrika, v načrtu starega Pirana iz Caprinovega dela *L'Istria Nobilissima* (Caprin, 1968, 124–125), pa so označene še: cerkev sv. Jurija s stolpom in krstilnico, cerkev sv. Pelegrina, Marije Tolažnice, Marije Snežne, sv. Frančiška, kapela sv. Janeza, Samostan sv. Frančiška, kapela sv. Katarine, cerkev sv. Filipa, sv. Petra, sv. Štefana, sv. Donata, kapela sv. Jakoba pri vratih *Campo*, cerkev

sv. Andreja, Marije Zdravja, sv. Miklavža pri obzidju, cerkev oziroma kapela sv. Mohorja in Fortunata, sv. Roka in sv. Miklavža v pristanišču (Mihelič, 1995, 10).

Na Caprinovem tlorisu Pirana, za katerega je navedel, da ga je narisal na podlagi predloge iz 17. stoletja, vidimo potek obstoječega obzidja in njegovega neohranjenega dela. V nekdanjem obsegu je obzidje oklepalo domala celoten polotok, razen nad strmim pobočjem, ki je bilo utrjeno z mogočnimi oporniki, ki so zagotavljali varnost in trdnost mogočnemu kompleksu cerkve sv. Jurija in je bil sam po sebi nedostopna trdnjava, ter na severnem predelu, kjer je narava prav tako sama poskrbela za učinkovito obrambo. Obzidje je s svojim potekom sledilo obrisom polotoka, na kopenski strani pa se je trikrat prelomilo v smeri proti jugovzhodu, vedno prečno na hrbet Mogorona, tako da se je nazadnje sklenilo v utrjen obroč. Sodeč po ohranjenih mestnih vedutah, zlasti na slikah »Madona z otrokom in svetniki« (V. Carpaccio, 1518), »Piranski mestni očetje« (D. Tintoretto, konec 16. stol.) in »Prikazovanje sv. Jurija« (A. de Coster, 1706) sklepamo, da je bilo obzidje v vsem svojem obsegu utrjeno z obrambnimi stolpi pravokotne oblike, v obzidnem pasu Punte pa so bili glede na siceršnjo razporeditev, verjetno več kot samo trije, ki jih lahko sicer razberemo iz Caprinovega načrta. Ponekod je bil obzidni pas v vrhnjem delu večinoma obrobjen



Slika 72: Načrt Pirana (po Caprin, I, 1968, 124–125) na podlagi predloge iz 17. stoletja.

Slika 73 in 74: Piransko mestno obzidje na območju Mogorona (Wikimedia Commons);
detajl obrambnega stolpa z Rašporskimi vrati (desno) (Foto: D. Darovec).



z gibelinskimi merloji, kot je bilo v navadi v istrskih mestih in je še danes v izvorni podobi vidno na delu obzidja, ki se vzpenja prek pobočja Mogorona (Briglez, 1997, 142).

Sicer pa so zunanjo podobo Pirana v 17. stoletju označevali številni vinogradi (*vigna*), vrtovi (*orto*), hlevi (*stalla*), skladišča (*magazin*, *magazzenetto*), stolpi (*torre*), oljarna (*torchio*), peč (*forno*), mesarija (*beccaria*), kot donosni komunalni objekti pa so omenjene tudi štiri oljarne, ladjedelnica v *Marciani* oziroma četrti *Domo*. V prvih desetletjih 17. stoletja je korenito prezidavo doživela župna cerkev sv. Jurija, ki je dobila nov obok ob glavnem oltarju, dozidali so ji nov zvonik na drugi strani od prejšnjega, v smeri proti Punti (na mestu starega zvonika) pa je nastala nova fasada.

V temeljnem orisu gre torej za izjemno ugodno, privlačno in slikovito mestno naselbino, kjer sta bila urbano jedro in cerkveni kompleks v historičnem in urbanem razvoju skozi stoletja soodvisna, a hkrati enakovredna (Karinja, 2013, 3).

V krajinski sliki Pirana, ki je med najbolj slikovitimi ob Jadranu, o čemer nas prepričuje tudi poetično občuteni zapis njegove vedute v grafični upodobitvi J. Lavalléja,⁶³ ima dinamično in poudarjeno izrisan kompleks sakralnih objektov na hribu nad osrednjim trgom z mandračem s semantičnega stališča posebej

zgovorno vlogo v urbanističnem razvoju mesta. Z njim lahko tekmuje le še poznosrednjeveško obzidje s pravokotnimi stolpi in Rašporskimi vrati, ki so ga na skrajnem vzhodnem robu pričeli postavljati v sedemdesetih letih 15. stoletja, prilegajoč ga v loku prek Mogorona vse do morja. Preoblikovanje mestne vedute na omenjeni dominantni točki z župno cerkvijo, je svojevrstno dejanje oziroma nenavaden, a pomenljiv obrat, ki govori o nadvse občutenem ustvarjanju mestne podobe. Prvotni prostorski organizem, ki sega s pozidavo župne cerkve sv. Jurija v 14. stoletje, je dobil povsem drugačno podobo ob rekonstrukcijah v prvi polovici 17. stoletja, potem ko se je pod cerkvijo ob mandraču že v gotskem obdobju dokončno izoblikovalo mestno jedro z najpomembnejšimi komunskimi in javnimi ustanovami, kot osrednji piranski urbanistični motiv. Zvonik beneškega tipa z osmerokotno krstilnico na vzhodni strani ob prezbiteriju, tako kot ju vidimo danes, sta s svojo pojavnostjo in lego, skupaj s samo cerkveno zgradbo (1595–1637), krajinsko najbolj markantna in znakovno najzgovornejša prvina piranske mestne vedute (Bernik, 2000, 38–51).

Podrobnejši oris piranske vedute sicer podaja Pietro Nobile (1774–1854) v delu »*Viaggio artistico attraverso l'Istria*« (1815) (Bradanović, 2012, 82–84), kjer neposredno navaja, da je bila veduta piranskega polotoka privlačen motiv za popotnike, ki so pluli vzdolž vzhodne obale Jadrana z osrednjim dominantnim klifom in pozidanim platojem cerkve sv. Jurija, zlasti njenega zvonika in oktogonalnega baptisterija z nekdanjim pokopališčem. Gre obenem za edino



63 »Ob polnem brezvetrju so se znašli pred mestecem Piranom, zgrajenim na polotoku, ki sega v tržaški zaliv. Mestece je dokaj slikovito: dolgo sprednjo stranico tvori vrsta hiš, ki so okusno grajene in nabrežje, ob katerega butajo valovi, medtem ko se na vzpetini nad središčem mesta, začrtuje silhueta mogočnega cerkvenega poslopja z visokim zvonikom, ki stoji ločeno od njega. Na levi strani, vrh vzpetine, je videti gotsko obzidje starega gradu, katerega line in zobčastimi zaključki dajejo pokrajini nenavadno impresiven izraz. Pobočje hriba, poraslo z drevesi, je polno zelenja in kamnitih razvalin. Veriga visokih gora v daljavi, razmejuje horizont in njihovo nagubanost od prijetne svežine in ravnih površin v ospredju« (Lavallée, 2017, 109).

Slika 75: Joseph Lavallé, Veduta Pirana (Lavallé, 2017, 109).

Slika 76 in 77: Kompleks župne cerkve sv. Jurija s krstilnico (levo); pogled na fasado župne cerkve s prve polovice 17. stoletja (desno) (Wikimedia Commons).



risbo Pirana s tušem v celotni zbirki. Na levi strani impresivne vedute, upodobljene z morske strani oziroma z ladje, je P. Nobile upodobil vrhnji del obzidja z gibelinskimi zaključki, sledi zvonik frančiškanske cerkve, na desni strani pa izza Pusterle, Punte in cerkve sv. Klementa, obris mesta. Na risbi, ki prikazuje nekdanji piranski mandrač oziroma notranje пристanišče z zgradbami, ki so ga obkrožale (današnji Tartinijev trg), lahko do neke mere potrdimo, vsaj v detajlu, izvirno gotško pročelje cerkve sv. Petra, ki je bila leta 1818 radikalno preurejena ravno po načrtih P. Nobilea, medtem ko je nekdanjo občinsko palačo z beneškega obdobja, porušeno leta 1877, označil le s skico v primerjavi z dovršeno risbo na Tischbeinovi litografiji. Nobile je, četudi skicozno, dovolj natančno dokumentiral niz upravnih oziroma bivalnih zgradb tedanjega Pirana in dokumentiral četrto *Campo* s stavbami, ki jih je piranski patriciat gradil tekom 15. in zgodnjega 16. stoletja. Le del teh zgradb je bil kasneje barokiziran, npr. hiša Tartini v bližini cerkve sv. Petra, kakor tudi palača grofov Rigo iz leta 1765. Na risbi so še vidni slikoviti javni prehodi skozi šilaste gotške oboke, na mnogih pročeljih pa je še zaslediti tudi pozno-gotske in renesančne

monofore, ki so nastajale po vzoru Benetk. Seveda je potrebno paralele vedno iskati v bližnjem prostoru in s tem odnos javne in privatne gradnje v Piranu med 13. in 16. stoletjem ob že omenjenem beneškem vzoru, lahko povežemo tudi z bližnjo Izolo, čeprav naj bi bil piranski urbani razvoj v severno-jadranskem prostoru morda bližji rabskemu (Bradanovač, 2012, 84).

V ozkih in vijugastih ulicah Pirana ni veliko stavb, vsaj ne toliko ohranjenih, ki bi nedvoumno izpovedovale svoj gotški izvor, nekaj pa jih vendarle srečamo v Verdijevi in Levstikovi ulici, zlasti tisto v Bolniški

ulici v obliki »viseče hiše« z dekorativno bogato triforo v prvem nadstropju. Najznačilnejši primer gotške arhitekture pa je prav gotovo »Benečanka« s svojo subtilno in igrivo zunanjsčino, plastično poudarjenim prvim nadstropjem, kar je sicer značilno za gotške stanovanjske objekte. Z bogastvom kamnoseškega detajla sodi med najkvalitetnejše stavbe beneške gotške arhitekture iz sredine 15. stoletja. Pretirana dekorativnost zunanjsčine in orientalski pridih v njeni fakturi terjata, da iščemo atribucijo v krogu beneških arhitektov tistega časa, medtem ko so druge piranske gotške stavbe, tako kot v Kopru in Izoli, manj ambiciozne. V strukturnem pogledu nadaljujejo vzorce, ki jih je vzpostavila že romanika: pritličje je služilo za shrambe ali skladišča oziroma poslovni prostor ter hleve, nadstropja pa za stanovanja (Bernik, 1972, 80).



Slika 78: P. Nobile, veduta Pirana z notranjo luko-mandračem, občinsko palačo, četrto Campo, župno cerkvijo sv. Jurija in obzidjem na Mogoronu (Bradanič, 2012, 84).



Ožje mestno jedro Pirana je sestavljalo, kot omenjeno, tudi več cerkva: poleg župne cerkve sv. Jurija, ob kateri je bilo glavno piransko pokopališče, še cerkve sv. Klementa, sv. Andreja, sv. Štefana, sv. Donata, sv. Jakoba, sv. Petra, sv. Nikolaja, sv. Marije tolažnice, sv. Martina in sv. Ulrika ter cerkev in Samostan sv. Frančiška. Samo ozemlje piranske komune je sicer zajemalo območje od roneškega in strunjanskega rta prek Strunjana, piranskega rta, Fažana, Seče, Sečovelj do Savudrije ter je merilo okoli 6.000 hektarjev. Obala nekdanjega piranskega območja se na več predelih strmo spušča v morje, katerega primerna slanost in ustrezna klima sta omogočala, da so na teh ravninah nastale številne soline, zato je bila sol poglavitni produkt, ki je omogočal hiter ekonomski razvoj in blagostanje mestnega prebivalstva (Mihelič, 1985; prim. Pahor & Poberaj, 1962–1964).

Sredi 16. stoletja je Piran štel okoli 3.500 prebivalcev, tedanja družbena struktura pa je bila podobna strukturi ostalih mest na istrskem polotoku. Vrhnji sloj je tvoril mestni patriciat, katerega položaj je bil utemeljen z njegovim premoženjem; vanj so se uvrščali poleg domačinov tudi premožni tujci, zlasti bogati florentinski trgovci in Benečani. Mestni patriciat je bil nosilec pomembnejših služb oziroma funkcij v oblastnih organih; iz njihovih vrst so izhajali številni notarji, vicedomi pa tudi učitelji in mestni zdravniki. Višje sloje so poleg uglednih javnih služb in članstva v Velikem svetu krasili vzdevki, kot npr. *nobilis*, *ser*, *signor*, *dominus*, *conte*, itd. Čas na

Slika 79: Pogled na sečoveljske soline iz leta 1910 (El sal de Piran, 1999, 29).



prelomu med 16. in 17. stoletjem – posebej, če ga merimo z merili vrednosti nepremične posesti – se kaže kot doba uravnoveženega gospodarskega življenja. Dejstvo, da so družinski poglavarji nastopali kot samostojni gospodarski subjekti, ocene premoženja v rokah posameznika omejuje na njegovo družino in ne na rodbinsko vejo, kar pa bi bilo vseeno možno sklepati spričo obsega nekaterih premoženj. V mestu z nekaj nad 3.000 prebivalci, je bilo v Velikem svetu 126 članov, to pa je bil nabor, iz katerega so se rekrutirale vse mestne in komunske funkcije, zato je razumljivo, da so ostajale v rokah posameznikov precej daljši čas, kot je bilo predvideno v mestnem statutu. Iz virov je možno tudi razbrati, da so razen tega funkcije v okviru istih družin oziroma rodbinskih vej, velikokrat prehajale iz roda v rod, kar je v nekaj generacijah gotovo pomenilo precejšnjo mero »privatizacije« komunskih zadev in z njo neomejeno možnost za lažji ekonomski dvig, ki je bil značilen zlasti za rodbini Petronio Caldana in Apollonio (Brglez, 2005, 166). Prvo desetletje 17. stoletja so Piran pretresala družbena trenja med mestnim plemstvom (*nobiles*) in običajnim meščanstvom (*populares*) (o socialnih bojih podrobneje Pahor, 1972; Mihelič, 1991). Številni so stopili tudi v duhovniške vrste. Od katoliških redov so imeli benediktinci v lasti Samostan sv. Lovrenca in sv. Bassa, minoriti Samostan sv. Frančiška, observanti pa samostan na Bernardinu pri Portorožu. V samem mestu in okolici je delovalo tudi več cerkvenih bratovščin. Največ vesti o piranskih bratovščinah je možno najti v poročilih veronskega škofa Agostina Valiera, ki je leta 1580 vizitiral tudi piransko območje in naštel 21 bratovščin ter špital,

Slika 80 in 81: Najbolj znana piranska hiša »Benečanka« v svojem značilnem beneško-gotskem slogu, zgrajena sredi 15. stoletja (levo); gotska hiša s triforo stoji nad uličnim prehodom, nekdanj imenovanim vrata sv. Frančiška (desno) (Wikimedia Commons).

ki je bil ustanovljen že leta 1222 in je bil solidno urejen. Prihodke je uporabljal za oskrbo revnih, z njim pa je upravljala bratovščina sv. Rešnjega telesa (Bonin, 2011, 56).

Piranske bratovščine so se, kot omenjeno, izkazale tudi pri obnovi župnijske cerkve sv. Jurija oziroma kot naročniki nekaterih slikarskih



del, za umetnostna naročila v njej pa so bili zaslužni tudi člani družin Furegoni in Visintin. Pomembna so bila naročila pri slikarjih Ambrogiu Bonu, kakor tudi pri Angelu de Costerju, Mathiasu Grempslu, Gregoriju Lazzariniju in Giuseppeju Angeliju (Kamin Kajfež, 2012a, 63–80), s svojim premoženjem pa so prispevale tudi k ureditvi zunanje podobe cerkva in oltarjev, pa tudi pri nabavi fanalov in druge procesijske opreme, ki je ohranjena v piranskih cerkvah.⁶⁴

Stopnja izobraženosti oziroma pismenosti v Piranu verjetno ni bila kaj manjša od ostalih istrskih mest. Knjižnice, ki so že v 16. stoletju postale običajna potreba izobraženih slojev, lahko potrdijo prepričanje, da je Piran v navedenem obdobju lovil intelektualni ritem širšega prostora beneške *terraferme* oziroma samih Benetk, s katerimi si je delil navade, praznovanja in okus, postale pa so tudi vzor za njegovo urbano podobo. Avtorica dela »Zrno soli za imperij« (Brglez, 2005, 177), Alja Brglez, na osnovi nekaterih izbranih virov, a tudi samih razmer, ki so vladale v mestu, je skušala razkriti urbanistično, bivanjsko in kulturno podobo severozahodne Istre na primeru Pirana v zadnjih desetletjih 16., predvsem pa v 17. stoletju in mestno naselbino umestiti v širši okvir evropskega dogajanja. Pri tem posebej naglašja, da manjka seznam knjig, ki so jih premožnejši in bolj izobraženi meščani skoraj za gotovo imeli v svojih skriptorijih, iz njihovih naslovov pa bi brali zgodbo o pogledu tedanjega piranskega meščanstva na svet in čas, v katerega so bili umeščeni in ga živeli, saj je ravno v tistem času Evropa dobila najpomembnejše prevode, a kdor je govoril latinsko in italijansko, ni potreboval prevodov in piranski izobraženci so večinoma obvladali tako prvi kot drugi jezik. Piran, ki je ob cerkveni vizitaciji Agostina

Valiera leta 1580 štel okoli 4.000 prebivalcev, bi torej lahko posedoval od 600 do 800 knjig, ki naj bi bile razpršene predvsem med 20 uglednimi družinami, kar bi pomenilo od 30 do 40 knjig na družino. »Da jih nihče ne omenja, lahko pomeni, da jih niso imeli, ker so bile tako drage in s tem nedosegljive, ali pa je obstajal še kakšen drug razlog« (Brglez, 2005, 177).

V svoji najnovejši študiji z naslovom »Obzorje duha Istranov zgodnjega novega veka« (Mihelič, 2023), Darja Mihelič naglašja, da se je za te pomisleke nenadejano našel odgovor v obliki doslej neznanega piranskega zapisa iz konca 16. stoletja, ki oporeka trditvi, da knjig nihče ne omenja, saj v posesti enega (!) premožnega Pirančana navaja blizu 370 knjig in rokopisov. Ne le da med njimi najdemo prevode Plutarha in Plinija, temveč so tu še številna druga pretežno latinska dela grških in rimskih filozofov, zgodovinarjev, teologov, pravnikov, antičnih in renesančnih pesnikov, gramatikov in jezikoslovcev, naravoslovcev, astronomov ter mnogih zdravnikov (Mihelič, 2023, 6). Iz Pirana je npr. izhajal Ambrosius Phoebeus (1485–1554), pisec moralno-filozofskega dela *De virtute aquirenda* (Benetke, 1505), v piranski kulturno-intelektualni krog pa so sodili, kot bomo videli kasneje, Iohannes Baptista Goineus (Giovanni Battista Goineo) in leta 1534 v Benetkah zaslišani Pirančani: Marco Petronio Caldana, Marco Antonio Venier, Giovanni Antonio Petronio in zdravnik Nicola Colantonio po rodu iz Apulije. V 17. stoletju je bil znan piranski intelektualac Nicolò Antonio Petronio Caldana, doktor obeh prav in sindik univerze v Padovi, ki je med drugim služboval na dvoru cesarja Leopolda I. in si pridobil plemiški naslov, papež Aleksander VII. (1655–1667) pa ga je leta 1664

⁶⁴ O kiparskih delih oziroma opremi oltarjev baročnega obdobja v Istri in samih piranskih cerkvah, glej zlasti obširnejši prispevek M. Klemenčiča (2008, 251–288).

Slika 82: Pročelje cerkve sv. Frančiška ob minoritskem samostanu, ki so ga pričeli graditi leta 1301 (Wikimedia Commons).



imenoval za poreškega škofa. Leta 1667 so mu so-meščani postavili spomenik v prezbiteriju cerkve sv. Jurija. Znamenit potomec družine Petronio Caldana je bil literat Marco Caldana (1651/55–1717), ki se je izpopolnjeval na univerzi v Bologni, nato pa krajši čas živel na francoskem dvoru Ludvika XIV. in mu leta 1687 posvetil pesnitev *Clodiados* v 12 knjigah (Mihelič, 2023, 11). Ob koncu Beneške republike so v Piranu izumrle nekatere stare plemiške rodbine, med njimi ena najuglednejših: Petronio-Caldana. Med predstojniki laičnih bratovščin sta bili med najbolj uglednimi rodbini Furegoni in Venier, ki pa sta bili pogosto v sporu s starimi plemiškimi rodbinami. Že v 18. stoletju pa se je v mestu oblikoval tudi sloj bogatega meščanstva, sestavljen iz posestnikov, ki so imeli velike zemljiške posesti na komunskem ozemlju, pa tudi solne fonde in so dajali vtis, da razpolagajo z velikimi vsotami likvidnega denarja (Apollonio, 1993, 19).

Do korenitih sprememb na cerkvenem in socialnem področju je prišlo šele v napoleonskem obdobju, ki ga je v Istri najprej zaznamovalo obdobje Italijanskega kraljestva (1806–1809), zatem pa obdobje Ilirskih provinc (1809–1813). Že v prvem obdobju je prišlo do ukinitve številnih samostanov in cerkvenih bratovščin. Dekret z dne 28. julija 1806 št. 160 je predvidel ukinitve minoritskih samostanov v Miljah, Kopru, Poreču, Vodnjanu in Pulju, preživel je le piranski samostan minoritov in sicer po zaslugi in prizadevanjih PM Bonaventure Terrazzerja iz Pirana.

Piranski samostan je sprejel večino bratov iz ukinjenih samostanov, zlasti iz Kopra, Milj in Poreča, sem pa so prenesli tudi večji del premične dediščine ukinjenih samostanov v upanju, da se bo v doglednem času vrnila njihovim prvotnim lastnikom. Življenje in delovanje minoritov se je torej omejilo le na Piran in okolico. Od prvotnih 5 do 6 patrov se je s preselitvijo redovnikov iz Milj, Kopra in Poreča z letom 1807 število piranskih minoritov povečalo na

več kot 20 (Maračič, 1992, 85).

Ob samostanih je dekret z dne 26. maja 1808 predvidel tudi razpust vseh bratovščin, razen bratovščine sv. Zakramenta. Razpust samostanov in bratovščin ter razlastitev njihovega imetja je bil eden prvih ukrepov, ki je preobrnil tradicionalno tkivo tedanje istrske družbe in neposredno prizadel avtonomno upravljanje z lokalnimi viri za socialno podporo in karitativno dejavnost. Njihov razpust je povzročil negotovanje tudi zato, ker so jo izvajali departmajski uradi, ki jih je vodil funkcionar z očitnimi masonskimi nagnjenji – Francesco Gallo, ki se ni oziral na specifičen položaj v tedanji istrski pokrajini (Apollonio, 1998, 215).

Oblastne težnje, da bi zaplenile tudi najbolj dragocene »svetinje«, ki so bile povezane z relikvijami »svetih zaščitnikov«, so povzročile ljudske nemire, kot npr. aprila 1807 v Piranu. Zahtevale so energično posredovanje istrskega prefekta Angela Calafatija, ki je preprečil najhujše s tem, je dal »svetinje« prenesti pod zaščito lokalnim bratovščinam sv. Zakramenta. Če so v Piranu, Rovinju in Kopru taki ukrepi učinkovali, pa niso bili izvedljivi v manjših središčih in župniščih na podeželju, kjer bratovščine sv. Zakramenta niso nikoli obstajale. Posledice so bile hude, saj je vrsta manjših cerkva ostala brez nekdanje opreme in »svetinj« ter so bile vaške skupnosti prisiljene, da so s ponovnim zbiranjem sredstev in darovanjem svojim župnim cerkvam priskrbele opremo in s tem njihov nadaljnji obstoj.

Slika 83: Piran, križni hodnik minoritskega Samostana sv. Frančiška Asiškega, 1301 (Wikimedia Commons).

Zaplenjeno in prodano je bilo tudi imetje samostanov, redovniki pa so prejeli le manjšo pokojnino ali pa so jih sprejemali v samostane, ki so se ohranili (to velja, kot smo videli, zlasti za minorite, ki so bili sprejeti v piranski minoritski Samostan sv. Frančiška). Lahko so se vrnili tudi k svojim družinam ali pa so postali laiki. O posebnih reakcijah in odmevih med verniki ni poročil, hkrati pa tudi splošno mnenje glede nekaterih redov in bratovščin, ni bilo tako zelo naklonjeno nekaterim cerkvenim ustanovam, ki so preživele, kot pa ubožnim oziroma mendikantskim redovom. Zanimivo pa je, da so redovi pridigarjev (dominikanci in minoriti) izgubili na ugledu. Tudi samostanske cerkve posameznih redov so uživale različen sloves in podporo prebivalstva in so tako npr. v Piranu dokaj hitro prenehali z zahtevo, da bi ohranili bogoslužje v samostanski cerkvi observantov na Bernardinu, medtem ko je prebivalstvo do konca vztrajalo, da bi rešilo božjepotno cerkev v Strunjanu (Apollonio, 1998, 216).

Gledano v celoti, število cerkva, ki so jih namenili za bogoslužje tako v mestih kot na podeželju, ni bilo veliko. Prefekt Angelo Calafati se je ob tem pokazal za mnogo bolj občutljivega in tolerantnega, kot pa odredbe državne uprave, ki so bile dokaj radikalne in brezkompromisne. Zadovoljil se je s splošnim zagotovilom vernikov, »da bodo vzdrževali cerkve z lastnimi prispevki«, kar mu je zadostovalo, da so oblasti cerkvene zgradbe ohranile za bogoslužje. V Piranu so npr. zaprli le cerkvico sv. Marjete, medtem ko je bilo sprva odločeno, da jih bodo zaprli kar pet. Nedotaknjen je ostal, kot omenjeno, tudi minoritski samostan s cerkvijo sv. Frančiška, v njem pa so zbrali minorite ukinjenih samostanov oziroma vse tiste, ki se niso vrnili k svojim družinam. Tako se je leta 1809 v njem našlo 22 redovnikov, med njimi pa je bilo osem Pirančanov, vse to pa je ugodno vplivalo tudi na nadaljnji obstoj dragocenih umetnin, ki so jih hranili v samostanski cerkvi in samem samostanu. Lokalne

oblasti v Piranu, pa tudi sam prefekt Calafati, so si prizadevali, da ne bi prišlo do zaplemb drugih piranskih cerkva; tako so še nadalje delovale cerkve Marije Snežne, Marije od zdravja, sv. Roka in sv. Petra. Po razpustitvi reda observantov pa žal niso uspeli rešiti cerkve na Bernardinu, ne glede na prošnje solnega konzorcija. Ukinili so tudi red očetov Filipinov in zaplenili njihovo imetje, edina ohranjena bratovščina sv. Zakramenta pa je uživala široko podporo prebivalstva, zlasti na podeželju, kar je ostalo značilno še v celotnem 19. stoletju (Apollonio, 1993, 35).

Avstrijska uprava je po letu 1813 stremela za tem, da bi v nekdanjih beneških provincah popravila versko škodo, ki so jo prizadele francoske oblasti, vendar so v senci hitrega ekonomskega razvoja Trsta, istrska mesta, zlasti Koper pa tudi Piran, Umag, Novigrad in Poreč, izgubljala na nekdanjem pomenu. Toda za razliko od Kopra, ki je izgubljal vlogo nekdanje prestolnice beneške Istre, je Piran pod avstrijsko vladavino znova zaživel. Postal je pomožno pristanišče za veliko tržaško luko, zato sta narasla promet in trgovina z zaledjem. Blagostanje je prinašala tudi povečana solna proizvodnja, obrt in trgovina. Leta 1813 je v mestu živel 5.953 prebivalcev, z okolico vred pa 6.999, po štetju iz leta 1890 pa je število prebivalstva znašalo že 12.326. Že leta 1829 je cesar Franc I. podelil občini Piran privilegij za dva letna sejma, ki sta sovpadala z začetkom in zaključkom pridelovanja soli v piranskih solinah (SI PAK 758, listine III., 15, XV).



Med samostani je še naprej pomembno vlogo igral samostan piranskih minoritov, ki ga je v desetletju 1812–1822 vodil PM Bonaventura Terrazzer, ki je bil po letu 1822 izvoljen na mesto provinciala tega reda. V petih letih njegovega vodenja province je število bratov postopno upadalo in končno pristalo na številu 92 redovnikov v petih samostanih (Maračić, 1992, 55).

Življenje v piranskem minoritskem samostanu se je odvijalo v kontekstu političnih sprememb, ki so jih morali tekom 19. stoletja premagovati gvardijani: Domenico Davanzo, Antonio Predonzan, Pietro Bruti, Giuseppe Fragiaco, Antonio Bergamasco in Vincenzo Mongiat. Posebno pozornost zasluži pater Pij Titius, ki je kot vojaški kaplan prišel v Piran in se pričel ukvarjati s preučevanjem ter zbiranjem morskih alg ter pripravo herbarija. Za svoje delo je prejel mnogo priznanj in bil leta 1862 sprejet v padovansko-dalmatinsko provinco, v Piranu pa je deloval do smrti leta 1884 in je tu tudi pokopan.

Do konca 19. stoletja se je tudi zbirka likovnih del iz ukinjenih samostanov tako povečala, da so jo lahko poimenovali kar »*Pinacoteca Piranese*«, to ime pa je ohranil oziroma uporabljal tudi pater Girolamo Granič, ki je v Trstu leta 1887 izdal svoje znamenito delo »*Album d'opere artistiche esistenti presso i Minori Conventuali*« in v njem prvi sestavil temeljit pregled zgodovine, arhitekture in likovne opreme tako minoritskega samostana kot same cerkve sv. Frančiška. Ob vseh 63-ih likovnih delih, gre večinoma za dela manj kvalitetnih beneških mojstrov 17. in 18. stoletja, saj med bolj kvalitetnimi lahko

izluščimo zgolj dela Vittoreja Carpaccia, medtem ko dela Palme Mlajšega, Stefana Celestija, Gaspara Cipolle, Bartolomea Pedona, Gregoria Lazzarinija in Elisabette Marchioni, sodijo med nekoliko manj znane, med dobro ohranjenimi, večinoma restavriranimi deli manj pomembnih anonimnih slikarjev, ki so se večinoma zgledovali po beneških mojstrih, pa prepoznavamo specifično beneško umetnost tistega časa. Ta je vplivala na likovno ustvarjalnost lokalnega istrskega okolja, ter ravno zato zasluži vso pozornost in strokovne opredelitve pri atribucijah in datiranju, pri tem pa težko ločimo med importom in tistimi deli, ki so nastajala v okviru lokalnih slikarskih delavnic.

Zbirka slikarskih del piranskega minoritskega samostana je torej predvsem odraz tedanjega časa in razmer ter kaže na stilno navezanost lokalnih anonimnih mojstrov na Benetke oziroma na maniro Palme Mlajšega, obeh Bassanov (očeta Francesca in sina Jacopa) ter seveda Tintoretta, čigar sin Domenico je, kot omenjeno, deloval tudi v Piranu (Žitko, 2001).

Leta 1907 se je združena padovansko-dalmatinska provinca razdružila in sta minoritska samostana v Piranu in na Cresu ostala v okviru dalmatinske province sv. Hieronima, po koncu prve svetovne vojne pa so bili samostani istrske kustodije izločeni iz province sv. Hieronima, saj je ozemlje, na katerem so se nahajali, po rapalski pogodbi 1920 pripadlo Kraljevini Italiji. Redovniki slovenske in hrvaške narodnosti so morali zapustiti Piran in Cres ter našli zatočišče v Crikvenici, kmalu zatem pa so odšli na območje novo nastale Kraljevine SHS in osnovali samostan v Zagrebu (Maračić, 1992, 56).

TARTINIJEV SPOMENIK MED UMETNIŠKO KREACIJO, NACIONALISTIČNIM ZANOSOM IN SPOROČILNOSTJO DANAŠNJEMU ČASU

Daleč največjega pomena, ne le za osrednji piranski trg, temveč za celotno mesto, pa je Tartinijev kip, delo beneškega kiparja Antonia dal Zotta. Gre za enega najboljših javnih spomenikov poznega historicizma na naših tleh, hkrati pa tudi za eno njegovih najbolj uspešnih kiparskih del (Žitko, 1994, 107–116).⁶⁵

Historicizem, porojen iz zgodnjeromantičnih nazorov in idej, je vseskozi gojil zavest o nacionalni preteklosti in njenih slavnih osebnostih, zato je še najbolj ustrezal potrebam in zahtevam tedanjega časa. V upodabljanju umetnosti mu je najbolj ustrezala prav spomeniška kiparska zvrst, saj je spomenik s svojo materialno prisotnostjo neposredno simboliziral in predstavljal zgodovinsko preteklost tukajšnjega prebivalstva. Zamisel za postavitev spomenika uglednemu piranskemu virtuozu in skladatelju, se je tako porodila že leta 1888, vendar je do njene uresničitve prišlo šele 2. avgusta 1896.

Postavitev spomenika Giuseppeju Tartiniju je bila za Piran pomembna pridobitev, saj je mesto dobilo prvi javni spomenik, k njegovi izdelavi pa so pritegnili tedaj dokaj renomiranega kiparja iz Benetk, Antonia Dal Zotta, od koder pa so, kot omenjeno, v preteklih stoletjih v Istro oziroma tudi v sam Piran prihajali priznani umetniki. Ob sami svečani otvoritvi pa ne gre prezreti velikega nacionalističnega zanosa, ki se je krepil tja od »revolta« piranskega meščanstva leta 1894 in dosegel višek z odkritjem Tartinijevega spomenika 2. avgusta 1896.⁶⁶ Njegova postavitve na trgu pred sodnijskim poslopjem, kamor so avstrijske oblasti namestile dvojezični napis, ki naj bi predstavljal »žalitev za italijanski nacionalni značaj,« je na določen način izražala protest proti namestitvi dvojezičnega napisa na sodnijskem poslopju, napeto vzdušje pa je že predhodno privedlo tudi do fizičnega napada na slovenske in hrvaške poslance, ki so se morali na poti z ladjo v Trst, zaradi premočne burje izkrcati v Piranu in otovorjeni s prtljago, peš nadaljevati pot proti Izoli. Ko je vodja poslanske skupine, Vjekoslav Spinčić na seji deželnega zbora, 17. januarja 1896 poročal o nasilju v Piranu, mu je poslanec Tommaso Vergottini odgovoril, »naj bo zadovoljen, saj bi jih drugje ubili!« (Kramar, 1982, 47)

O tedanjem nacionalističnem zanosu med drugim priča tudi nekaj misli, ki jih je G. Pusterla izrazil v svojem sestavku »*La patria di Giuseppe Tartini*«, objavljenem v rokopisu z naslovom »*I tesori d'arte in Capo d'Istria*«, kjer med drugim pravi:

Piran, prijazno in ustvarjalno mesto, ki se v obliki trikotnika širi v Jadransko morje med Kvarnerskim zalivom na vzhodu in beneško laguno na zahodu, ter z mesti Koper, Izola, Milje in Buzet tvori prvi politični okraj province, domovine uglednih osebnosti s področja znanosti, umetnosti in književnosti, je bil tudi rojstni kraj Giuseppeja Tartinija. S priznanji in pohvalami na račun njegovega genija, je omikani Piran pristopil k proslavljanju dvestoletnice njegovega rojstva z velikimi svečanostmi. K njim bomo pristopili s celotno Istro in delegacijami ostalih pokrajin, da bi izrazili svoje veselje in se poklonili spominu na tega nesmrtnega maestra [...]. (SI PAK 294, I tesori d'arte in Capo d'Istria. Memorie storiche di Gedeone Pusterla, prepis rokopisa A. Cernaz)

List *L'Istria*, glasilo italijanskega liberalno-nacionalnega tabora v Istri, je že 1. avgusta 1896 namenil posebno, slavnostno številko odkritju Tartinijevega spomenika v Piranu z objavo programa in priložnostnega članka o italijanski glasbi v Tartinijevem času (*L'Istria*, 1. 8. 1896; prim. *L'Istria*, 8. 8. 1896, a. XV., n. 760 z naslovnim člankom »*Le feste Tartiniane a Pirano*«; *L'Istria*, 22. 8. 1896).

Povsem drugačni toni pa vejejo iz priložnostnega zapisa po svečanem odkritju Tartinijevega spomenika (2. avgusta 1896), ki je izšel v milanskem nacionalističnem glasilu *Perseveranza* (9. avgusta 1896), nekatere njegove poudarke pa je povzel tudi list *L'Istria*, in sicer »ne zaradi mržnje in sovraštva do slovanskega življa, temveč zaradi povzdignjenja nacionalne italijanske kulture in umetnosti«, kot so poudarili. Čeprav v uredništvu niso želeli kompromitirati zaključka praznovanja s politično manifestacijo, niti spodbujati iredentizma, saj naj bi šlo po njihovem mnenju »za etnično in geografsko povsem italijansko pokrajino, ki je sicer že celo stoletje priključena avstrijskemu cesarstvu«, pa se niso mogli izogniti nekaterim tonom, ki kažejo na skrajni prezir in sovraštvo do slovanskega življa na istrskih tleh ter ga lahko prepoznamo v zaključni misli, »da v Istri ni politične borbe, pač pa divja, ostra, neusmiljena in neizprosna kulturno-civilizacijska borba, ki se konkretizira in usmerja v ohranjanje naših pozicij in našega jezika [...]« (*L'Istria*, 22. 8. 1896, 762; podrobneje Žitko, 2016).

Velik nacionalistični zanos tistega časa je tudi v Izoli sprožil pobudo za postavitev spomenika pesniku in literatu Pasqualu Besenghiju degli Ughiju, v Kopru

⁶⁵ Tartinijev spomenik s krajšim tekstom v svoje delo uvršča tudi S. Žitko Durjava (1996, 34).

⁶⁶ O tedanjih družbeno-političnih razmerah in piranskem »revoltu« ob namestitvi dvojezične napisne table na sodniško stavbo, podrobneje v delu A. Apollonia (Apollonio, 1992).

Slika 84 in 85: Ob otvoritvi Tartinijevega spomenika v Piranu, 2. avgusta 1896, program svečanosti dne 2. avgusta 1896 (Apollonio, 1996, 47).



pa beneškemu slikarju Vittoreju Carpacciu, ki so mu nekateri zanesenjaki, kot npr. Vincenzo de Castro, Pietro Stancovich, N. del Bello in nekateri drugi, že kar pripisovali koprski izvor (Knez, 2003, 284–285). Do uresničitve teh načrtov oziroma postavitve spomenikov, pa nikoli ni prišlo.

Ko je 12. septembra 1896 *L'Istria* napovedala obisk ministrskega predsednika grofa Kazimirja Badenija v Avstrijskem primorju (*L'Istria*, 12. 9. 1896: Il conte Badeni in Istria, 765), se je prvič zgodilo, da se je tako visok predstavnik cesarske Avstrije izognil Piranu, čeprav je od tamkajšnjega občinskega vodstva prejel formalno povabilo. »Če je v Istri kako mesto, ki bi zahtevalo posebno pozornost in obisk ministrskega predsednika, je to za gotovo Piran«, je v svojem članku z naslovom »Dopo il viaggio« komentirala *L'Istria*,

saj je znalo to mesto zaradi svojih vrlin in brez kakršne koli materialne pomoči, doseči velik ugled, urejenost in čistočo, ki mu jih lahko zavidajo mnoga druga mesta. V nobenem drugem mestu ne bi mogel gospod predsednik videti bolj urejenega Doma za onemogle [Pia casa di ricovero], bolj razkošne mestne hiše [Palazzo di città], bolj sijajne sodne palače [Palazzo di giustizia], bolj prostorne in udobne zgradbe za realko, ki jo je zatem vlada ukinila, lepega in prostornega mestnega trga, mestnega vodovoda in toliko drugih javnih zgradb in ustanov, ki so bile načrtno zgrajene v zadnjih letih in so sedaj vzorno vzdrževane in upravljane. Njegova ekselenca ministrski predsednik, bi lahko torej kljub splošni nerazvisti in skromnosti trgovskega ladjevja spoznal, da Piran poseduje številno floto manjše tonaže,

zgrajeno v novejšem času, ki se lahko meri oziroma celo presega število vseh istrskih bark; četudi je bilo njegovo zaledje zelo prizadeto s trtno ušjo [filoksero] in čeprav cesarska vlada celih 15 let ni dovolila uvoza ameriških sadik [ceppi americani], je vsekakor občina z izjemnimi napori in brez tuje pomoči v zadnjih letih, ne glede na prepozno dovoljenje, uspela ponovno sanirati in obnoviti uničene vinograde in celo uvesti nove kulture, ki bodo kljub hudi konkurenci donosne in perspektivne. In končno, ponavljamo, četudi velja Istra v vladnih očeh za pasivno in zaostalo, se bi lahko njegova ekselenca ministrski predsednik na lastne oči prepričal, da to za Piran ne velja, saj le iz piranskih

solin, ki so v občinski lasti, avstrijska država dobiva milijonske vsote, iz katerih dobivajo plačilo morda tisti, ki so vplivali, da je v predvidenem itinerariju ministrskega predsednika, Piran izpadel.

V nadaljevanju list naglašala, da bi si

*Piran zaradi svojih izjemnih vrlin in dosežkov svojih meščanov zaslužil, da bi ga ministrski predsednik počastil s svojim obiskom, in bi poleg vsega ostalega doživel takšen sprejem, kakršnega so mu priredila tudi druga istrska mesta. Če je šlo torej pri tem za podobno kazen kot v kakih drugih primerih, bi se lahko ministrski predsednik izognil obisku mnogih drugih mest po cesarstvu, saj ga ni mesta, tudi mnogo večjega od Pirana, ki ne bi imelo kake krivde, vendar je le malo takih, ki bi popolnoma prepuščena samim sebi, ohranjala in gojila toliko čednosti in vrlin kot Piran. (*L'Istria*, 19. 9. 1896: Dopo il viaggio, 766)*

Glede spremenjene in hkrati mnogo lepše podobe Pirana, zlasti njegovega osrednjega trga, ki je dobil ime po njegovem slavnem sinu, Giuseppeju Tartiniju, je imela *L'Istria* seveda prav. Za bojkot Pirana pa je ministrski predsednik verjetno imel tehtne razloge, saj ni spregledal in preslišal nacionalističnih izbruhov ob »piranskem revoltu«, pa tudi nekaterih poudarkov ob nagovorih slavnostnih govornikov ob odkritju Tartinijevega spomenika in časopisnih člankov po njem.

V precej drugačnih okoliščinah in časih, pa se je za obisk Pirana odločil zadnji avstrijski cesar, Karel I., in sicer ob svojem poslednjem obisku Istre, sredi aprila 1918, ko se je že nakazoval propad habsburške

Slika 86: Današnja podoba Tartinijevega spomenika po obnovitvenih posegih (Wikimedia Commons).

monarhije in je tudi Piran ob drugih istrskih mestih, skupaj s celotno pokrajino, postal prizorišče nekaterih radikalnih političnih sprememb in zasukov, ki so tako ali drugače vplivali na njegovo demografsko in kulturno podobo v času med obema vojnoma in po njej (Doblanović Šuran, 2018).

A že leta 1916 se je v Piranu izteklo plodno in ustvarjalno življenje grofa Stefana Rote, ki velja za enega najbolj izobraženih Pirančanov druge polovice 19. stoletja. Imel je, kot uvodoma rečeno, velike zasluge za skrbno in natančno ureditev tedanjega Mestnega arhiva in knjižnice, svoje delo pa je opravljal z izjemno predanostjo in ugled knjižnice kot tudi arhiva povzdignil na raven, ki je sčasoma postala vzorec za ostale tovrstne ustanove širom po Istri. Prav grofovi jasni viziji in dolgoletnemu delu gre zahvala, da se je ohranila arhivska dokumentacija od srednjega veka do današnjih dni in piranska arhivska ustanova s tem ohranja sloves enega najdragocenejših mestnih arhivov na današnjih slovenskih tleh. Med grofovim vodenjem arhivske ustanove je le-ta npr. pridobila rokopisno gradivo Giuseppeja Tartinija, ki sta ga podarila brata Pietro in Domenico Vatta (1876 in 1881). Arhiv pa se je dokopal tudi do drugih pomembnih in dragocenih zgodovinskih listin, kot so: ostala skladateljeva gradiva, obsežni in starodavni arhiv z akti vicedomerije in obsežni nabor testamentov (od 14. do 18. stoletja), ki jih je do leta 1887

hranilo piransko Okrožno sodišče (*Giudizio Distrettuale*) in jih je Rota skrbno uredil. Grof se je od dela, ki se mu je posvečal dolga štiri desetletja, dokončno poslovil leta 1895 in piranski župan Domenico Fragiaco se mu je ob tej priložnosti zahvalil za izjemne zasluge in v zahvali zapisal, da »je ustvaril arhiv, ki je po svoji

urejenosti in obsegu zanesljivo daleč najboljši v provinci«. ⁶⁷ Kolikšen je njegov pomen, so se zavedali ne le italijanski strokovnjaki v predvojnem in povojnem času, pač pa zlasti po letu 1954 že tudi slovenski, saj se jim je z njim odprla možnost za sistematično raziskovanje področij, ki so bila dotlej šele v povojih ali pa na začetku poti, ter seveda povezana s temeljnimi vprašanji slovenske pomorske usmerjenosti in značaja. Sistematičnega dela na raziskavah in objavah virov se je najprej lotil Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU v Ljubljani in sta v tem okviru izšli dve dragoceni zbirki virov dr. Darje Mihelič, začetki raziskav politične, upravne pa tudi gospodarske zgodovine skupaj s pomorstvom pa so povezani z imenoma dr. Miroslava Pahorja in

dr. Ferda Gestrina. Prvi je obravnaval vrsto vprašanj, ki so povezana zlasti s piranskim solinarstvom, posvečal pa se je tudi raziskavam mestnih statutow, oblastnim in upravnim organom piranske komune, drugi pa je načel pomembno poglavje trgovskih in gospodarskih povezav slovenskega zaledja z obalnimi mesti pa tudi širšim območjem Jadrana (Žitko, 1993, 81–85).



⁶⁷ Lik in delovanje Stefana Rote sta bila podrobneje obdelana na mednarodnem sestanku, ki je potekal v Piranu dne 10. novembra 2017 v organizaciji Društva za zgodovinske in geografske študije v Piranu in Skupnosti Italijanov "Giuseppe Tartini". Podrobneje v prispevku K. Kneza, *Učenost in kultura sta "mestu v korist in okras"* (v Rota, 2017, 19).

Slika 87: Tartinijeva rojstna hiša (#BUTMUZ).



Če se povrnemo k liku Giuseppeja Tartinija, ki s svojo dominantno lego sredi osrednjega mestnega trga od leta 1896 daje celotnemu mestu svoj prepoznavni pečat, je treba vendarle naglasiti, da od samega začetka hkrati povezuje, a tudi razdvaja obalni prostor v nacionalnem pogledu, odvisno pač od tega, v kolikšni meri je za vsakokratne oblastnike poosebljal univerzalno kulturno-glasbeno govorico in sporočilo kot »maestro delle nazioni«, ali pa zgolj nacionalistično paradigmo, ki se zrcali v besedah enega od govornikov ob slovesnem odkritju njegovega spomenika leta 1896,

da stopamo v bran naših najvišjih nacionalnih interesov, ko je danes vrli, ljudski Piran tisti, ki nas je združil v imenu umetnosti, v imenu tistega Giuseppeja Tartinija, ki je po rojstvu in slavi Pirančan in v pravem smislu besede po svoji umetniški ustvarjalnosti pripada Italiji [...], a me kljub prekipevajočem veselju preveva in tlači neka melanholična misel, in sicer, kaj bi se zgodilo z genijem tega največjega učitelja, če ne bi mogel izoblikovati svojega talenta v italijanskem prostoru, ki je bil od nekdaj zibelka umetnosti in če mu ne bi bilo dano, da bi črpal svoje znanje, ki ga je pridobil na padovanski univerzi ob zavzetem študiju matematike in filozofije? Zakaj torej današnji dan kliče v spomin preteklo zborovanje v Kopru in ponavljajočo se zahtevo kongresa Lege Nazionale, da bo našim sinovom

*končno dana možnost visokošolskega študija, do katerega imajo pravico in kjer se bodo vzgajali v italijanskem duhu?*⁶⁸

Vsem nacionalističnim izbruhom preteklih obdobj navkljub, pa je v priložnostni publikaciji ob 300-letnici rojstva, Ciril Zlobec med drugim zapisal, da je

Tartini piranska kulturna dediščina in njegovo umetniško ime. Čeprav je glasbeno deloval predvsem v Padovi in deloma v Pragi, ostaja Piran več kot samo njegov rojstni kraj. Tu je zavest o pomenu njegove glasbe najbolj globoka, spoštovanje in ponos nad tem, kar je ustvaril, najbolj odzivna. Piran je torej tista radiacijska točka od koder se Tartini, v naši konkretni predstavi, spet in spet vrača v svet, katerega živi del je bil že za časa svojega življenja. (Zlobec, 1992, 3)

V najnovjšem sestavku z naslovom »Giuseppe Tartini: soltanto un'attrazione culturale locale o un ponte diplomatico verso gli altri paesi«, si avtorja B. Udovič in L. Sorgo (Udovič & Sorgo, 2023, 183–210) postavljata vprašanje, »komu pripada« Tartini z ozirom na njegovo nacionalno oziroma lokalno pripadnost? V svoji raziskavi sta iz odgovorov sodelujočih ugotovila, da ga seveda ni nihče opredeljeval kot slovenskega komponista, pač pa kot piranskega in s tem podčrtali njegovo lokalno identiteto, medtem ko se večini intervjuvancev njegova nacionalna in zgodovinska identiteta, nista zdela preveč pomembni. Le v enem primeru je bilo iz odgovora razbrati, da bi naj bil Tartini istočasno tako slovenski kot italijanski kompozitor, kar kaže na to, da se nekateri intervjuvanci niso strinjali z možnostjo transkulturalnega pojmovanja njegove identitete. To potrjuje domnevo, da je v primeru, ko je govora o nacionalni pripadnosti današnjega obalnega prostora, še vedno prisoten stereotip »naš oziroma njihov«, zato gredo odgovori v smeri, da je bil Tartini slovenski in piranski kompozitor, oziroma italijanski in beneški, zelo malo pa se jih je nagibalo k temu, da bi njegovo identiteto povezovali z zgodovinskim izročilom in beneško-piransko dimenzijo tedanjega prostora, kjer je bil rojen in je v njem preživel otroštvo (Udovič & Sorgo, 2023, 198).⁶⁹

⁶⁸ Nagovor goriškega župana dr. Venutija, objavljen v članku »Le feste Tartiniane a Pirano« (L'Istria, 22. 8. 1896, a. XV., n. 762).

⁶⁹ Ob robu le pripomba, da je Tartinijeva glasba v najnovjšem času umeščena tudi v »praznovanje« Dneva spomina (Giorno del ricordo), 10. februarja 2024, ko se Glasbeni konservatorij »Giuseppe Tartini« in »Società Istriana di Archeologia e Storia Patria« iz Trsta pojavljata kot organizatorja koncerta Tartinijevih del z naslovom: »Leggere e ascoltare per ricordare. Giuseppe Tartini e la sua musica« sotto l'egida della Presidenza del Consiglio dei Ministri.

ODVOZ UMETNIN IZ KOPRA IN PIRANA LETA 1940 TER STAREGA KOPRSKEGA ARHIVA IN KNJIŽNIČNIH ZBIRK LETA 1944 V BENETKE

Sredi maja 1940 so torej v okviru Tržaškega nadzorništva že stekle priprave za evakuacijo najpomembnejših del iz muzejskih zbirk; dne 20. junija 1940 je Antonio Pozzar v imenu koprsk občine pooblaščenec Nadzorništva v Trstu, Romanu Rossiniju predal šest slik, pripisanih V. Carpacciu, eno delo B. Carpaccia, drugo G. da Santacroceja, poliptih sv. Lucije z otoka Krka, eno Piazzettovo in Vivarinijevo delo, delo anonimnega bellinjevskega slikarja ter tabelno sliko kretske-beneškega slikarja. Poleg tega so v zaboj priložili tudi dva bronasta tolkača z vrat palače Tacco in Borisi.⁷⁰ Dopisi, ki so iz Rima prihajali na koprsko občino oziroma v muzej, so kot predmet v glavi dopisa navajali, da gre za »varovanje kulturne dediščine v primeru vojne« oziroma zaradi »zavarovanja pred vojnim uničenjem« na podlagi zakona 1089 z dne 1. junija 1939 in št. 1041 z dne 6. junija 1940.

V skladu z navodili Ministrstva za šolstvo je nadzornik Fausto Franco izdal ukaz, naj se v primeru razglasitve izrednega stanja in odredbe višjih oblasti, začne umik umetniških del iz javnih in zasebnih ustanov Videmske pokrajine, vsa potrebna organizacijska dela ob njihovem umiku pa je izvajala pristojna spomeniško-varstvena služba, t. j. Nadzorništvo v Trstu, ki jo je v tistem času vodil on sam. Leta 1940 je torej v sodelovanju z ravnateljem Mestnega muzeja v Trstu (*Musei Civici di Trieste*), Silvijem Rutterijem in z ravnateljem Mestnega muzeja v Vidmu (*Museo Civico di Udine*), Carlom Sameda de Marcom, izvršil transport umetnin iz Istre, zlasti iz Kopra, Pirana in Pulja, obenem pa je sprožil tudi široko akcijo zaščite najpomembnejših spomenikov oziroma zgradb (Cassanelli, Fabiani & Scops Sommer, 2021, 41).

V zvezi s tem v »Dnevniku o umiku umetnin iz Kopra, Izole in Pirana iz leta 1940« Carlo Sameda de Marco dobesedno pravi: »Ministrstvo je z okrožnico št. 3959 z dne 5. junija 1940 odredilo takojšnjo izvedbo ukrepov za zaščito spomeniške dediščine. Nadzorništvo je izdalo ustrezna navodila. Tako začnemo obsežno delo za uresničitev številnih in zapletenih postopkov za »zaščito in ohranitev dragocene spomeniške dediščine naše tako lepe in velike Italije, saj želimo umetnine predati prihodnjim rodovom«. Ta in naslednji dnevniški zapisi Carla Sameda de Marca pa kažejo na značilno sprevačanje dejstev in dvoumnost, zlasti do tedanjega nemškega zaveznika, ki smo ji

priča domala do konca vojne. Njegov dnevniški zapis skuša namreč ustvariti vtis, da je bila Italija, kot rečeno, leta 1940 v bistvu »žrtev tedanjih mednarodnih razmer oziroma, da je bila ogrožena in primorana vstopiti v vojno na strani nacistične Nemčije«, ter se lahko dejansko začudimo njegovemu vprašanju, »kakšno stališče naj bi ob tem zavzela Jugoslavija«? Očitno je tedanja negotovost, kljub kaotičnim razmeram v Jugoslaviji, vodila na italijanski strani do odločitve, da se je nemudoma pričel organiziran prevoz umetnin iz celotne Julijske krajine v vilo Manin v Passarianu, »ne glede na miroljubno stališče Italije do Jugoslavije«, kot poudarja Carlo Sameda de Marco (Sameda De Marco, 2020, 34–35). Prav gotovo je torej obdobje od leta 1940 do 1943 oziroma 1947, eno najbolj ključnih za ozemelsko pripadnost in nadaljnjo usodo te obmejne pokrajine, hkrati pa tudi za njeno premično kulturno dediščino. Seveda je potrebno razloge za radikalne upravno-politične spremembe tega območja iskati v predhodnem obdobju, zlasti v zadnjem desetletju pred prvo svetovno vojno oziroma med obema vojnoma pod fašističnim režimom. S tem, ko so v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja pod tem režimom povsem izbrisali možnost politične in kulturne participacije neitalijanskega življa, ki je bil domala v celoti podvržen etničnemu čiščenju, si je fašistični režim na lastnih tleh, do svojega padca julija 1943, ustvaril vse pogoje za močan razmah antifašističnega in narodnoosvobodilnega gibanja, po letu 1943 z nadaljnjim zavezništvom Salòjske republike s Tretjim rajhom pa na določen način tudi zapečatil usodo nekdanje Kraljevine Italije in njene rapalske maje iz leta 1920 (Sameda, 2005, 49–81). Vse to je seveda vplivalo tudi na nadaljnjo usodo premične kulturne dediščine, zlasti umetnin in arhivov s tega območja, ki so ga italijanske oblasti katerekoli politične opcije, vedno znova tretirale kot znamenje in dokaz za »italijanski značaj in nacionalni prestiž« te obmejne pokrajine.

V zabojih naložene umetniške dragocenosti iz takratne Julijske krajine in Furlanije, so najprej zbiral po regionalnih središčih v Pulju, Trstu in Vidmu, nato pa so jih prepeljali v vilo Manin v Passarianu, po letu 1943, ko so Nemci po kapitulaciji Italije, 8. septembra 1943 Julijsko krajino in Furlanijo, kot omenjeno, vključili v svojo Operacijsko cono Jadransko primorje,

⁷⁰ Potrdilo z dne 20. junija 1940 o prevzemu umetnin hrani PMK, seznam objavljen tudi v delu »V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana« (V Italiji zadržane umetnine, 2005, 85–95).

Slika 88 in 89: Eno najdragocenejših del V. Carpaccia, Vhod podestata Sebastjana Contarinija v koprsko stolnico (1517), ki je med obema vojnama krasilo zbirke Mestnega muzeja za zgodovino in umetnost v Kopru, se danes nahaja v Museo Sartorio v Trstu (levo); detajl z renesančnimi vrati Porta del Corte in levim krilom nekdanje Foresterije (desno) (V Italiji zadržane umetnine, 2005, 90–91).



so bile od tam, kot omenjeno, večinoma premeščene v kraj San Daniele del Friuli. Dokaj natančne podatke o evakuaciji in zavarovanju ter deponiranju umetnin, najdemo v dnevniku, ki ga je med 10. aprilom 1940 in 21. majem 1945, kot rečeno, pisal takratni ravnatelj videmskega muzeja in častni konservator Tržaškega nadzorništva, Carlo Someda de Marco. Iz njegovega dnevnika je razvidno, da je bilo v Maninovo vilo prepeljanih tudi večje število zabojev iz Pirana in Kopra, in sicer:

- sedem zabojev iz koprskega muzeja,
- eden iz stolne cerkve Marijinega vnebovzeta v Kopru,
- pet iz cerkve sv. Ane v Kopru,
- eden iz cerkve sv. Frančiška v Piranu,
- eden iz cerkve Marije Tolažnice v Piranu,
- eden iz cerkve sv. Štefana v Piranu,
- štiri iz piranske občinske palače,
- pet iz cerkve sv. Jurija v Piranu (Žitko, 2022, 1–38).

Med odpeljanimi deli iz Pirana, ki se jim v nadaljevanju podrobneje posvečamo, je tudi eno od del Benedetta Carpaccia, Madona na prestolu z otrokom med sv. Jurijem in sv. Lucijo iz leta 1541, ki so jo iz podružnične cerkve sv. Lucije pri Portorožu prenesli v piransko mestno hišo. Sprva je viselo v Uradu solnega konzorcija, kasneje pa v atriju mestne hiše. O tem govori dokument Urada za varstvo spomenikov v Primorju (*Ufficio per la conservazione dei monumenti nel Litorale*) iz leta 1913, namenjen Solnemu konzorciju v Piranu, ki naj bi bil tega leta ukinjen. Dokument navaja, da je omenjeni Konzorcij prevzel v svojo posest delo B. Carpaccia, ki je nekdanj pripadalo

cerkvi sv. Lucije pri Portorožu in ga namestil v sejno dvorano, kjer se je nahajalo do pred kratkim.

Sedaj pa smo izvedeli, da namerava navedeni Konzorcij delo prodati skupaj z ostalimi predmeti v svoji lasti. Ob tej nameri ga moramo opozoriti, naj od nje odstopi, saj bi s tem posegel v pristojnosti župnijske cerkve v Luciji in upravi Konzorcija svetujemo, da navedeno delo preda v začasno varstvo občini Piran. V upanju, da bo navedeni Konzorcij, katerega obstoj in delovanje sta tesno povezana s piransko zgodovino, v največji meri izpričal svojo privrženost do našega območja s tem, da bo obdržal navedeno umetnino v svoji lasti oziroma jo bo predal v začasno varstvo občini Piran, dokler ne bo cerkva sv. Lucije obnovljena in bo možno to umetnino znova vrniti na njeno nekdanje mesto. (SI PAK 225, 1912–1914, f. 158, Commissione Sali, c. 64).

V tem delu si je Benedetto Carpaccio dejansko še najbolj prizadeval, da bi sledil očetovim slikarskim izkušnjam, s katerimi se je le-ta v veliki meri približal bellinijevski struji iz prve polovice 16. stoletja. Tako ga nekateri strokovnjaki uvrščajo med najbolj kvalitetna Benedettova dela v njegovi »istrski« produkciji, drugi pa ga ocenjujejo kot najbolj zvesto sledenje očetovi slikarski maniri (Brejc, 1983, 31).

Delo je že leta 1885 restavriral Domenico Acquaroli iz Benetk, leta 1910 pa so ga uvrstili tudi na »Prvo istrsko pokrajinsko razstavo« v Kopru. Junija 1940 so ga uvrstili v seznam za evakuacijo v vilo Manin, kasneje pa v San Daniele del Friuli in končno leta 1948 v Rim v Beneško palačo. Sliko so leta 2003 ponovno restavriral (Daniela Storti), saj je zlasti po restavratorskih posegih leta 1885 zaradi nove podloge pa tudi patine na površju, izgubila veliko nekdanje svežine. Po posegih je znova, kot je razvidno iz kataloga (*Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, 2005, 148–49), pridobila na nekdanjem sijaju kot eno dragocenejših del Benedetta Carpaccia, ki danes krasi zbirko Museo Sartorio v Trstu.

Iz piranske občinske palače oziroma Mestne knjižnice, kot kaže potrdilo tržaškega Nadzorništva za spomenike in galerije z dne 20. junija 1940, so umaknili tudi inkunabulo *Duns Scotus Quaestiones Quolibetales* iz leta 1477 in lesen doprski kip s podobo trpečega Kristusa iz bolnišnice (*Pia casa di Ricovero*).

Slika 90 in 91: V. Carpaccio, Preroka Zaharija (levo) in Jeremija (desno), med obema svetovnjima vojnama v koprski stolnici, danes v Benetkah v Galeriji Akademije (Menato, 2019, 130–131).

Kip trpečega Kristusa oziroma *Ecce Homo* iz Pirana, nekateri strokovnjaki pripisujejo krogu beneških kiparjev Jacobella in Pier Paola dalle Masegne iz prve polovice 15. stoletja (1411), ali pa morda tudi kasnejšega nastanka, vendar vsekakor še iz 16. stoletja. Še najbolj zanesljivo bi ga pripisali kiparju Francescu Terilliju iz Felter, ki je bil aktiven v Benetkah od leta 1575 dalje. V piranskem Kristusu je zaslediti predbaročne finese anatomske značilnosti poprsja, ki dajejo misliti na tradicijo rezbarstva na podlagi modela iz surove gline ali pa vsaj uporabe oziroma napovedi takega modeliranja; ta način Terillijevega dela ga postavlja v vlogo predhodnika Brustolonovih kiparskih kreacij (Castellani & Casadio, 2005, 158).

Iz piranske bolnišnice izvira tudi bronasta skulptura »Kristusovega krsta« neznanega kiparja iz kroga Alessandra Algardi (1598–1654) iz 17. stoletja. Provenienca navedene skulpture oziroma samega donatorja, doslej še ni pojasnjena, jo pa Caprin uvršča v 16., Tamaro pa v 18. stoletje. O njej je bilo objavljeno tudi nekaj strokovnih prispevkov zlasti v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Med njimi eden od avtorjev (L. Ozzola) navedeno skulpturo pripisuje malteškemu kiparju Melchiorreju Caffaju (1638–1667) kot študijo za veliko bronasto skulpturo, ki so jo mojstru naročili za okras katedrale sv. Janeza v Valletti na Malti, a je ni dokončal zaradi nenadne smrti, septembra 1667. Tako manjši kot večji modeli so ostali v livarni cerkve sv. Petra v Rimu. Eno od teh skulptur L. Ozzola povezuje s skulpturo v galeriji Corsini v Rimu, drugo pa z zbirko Van Aupitz na Dunaju (danes v Rotterdamu). Njeno atribucijo Caffaju v naslednjih letih (1928–29), zasledimo najprej pri Rudolfu Wittkowerju, kasneje pa pri Antonii Nava Cellini (1956), ki sta naglašala veliko

kiparjevo spretnost v modeliranju tovrstnih skulptur iz *terracote* in na podlagi katerih je znal izdelati odlične bronaste skulpture. Tudi A. Santangelo je v svojem prispevku v Inventarju iz leta 1935, piranski skulpturi pripisal takšen izvor.

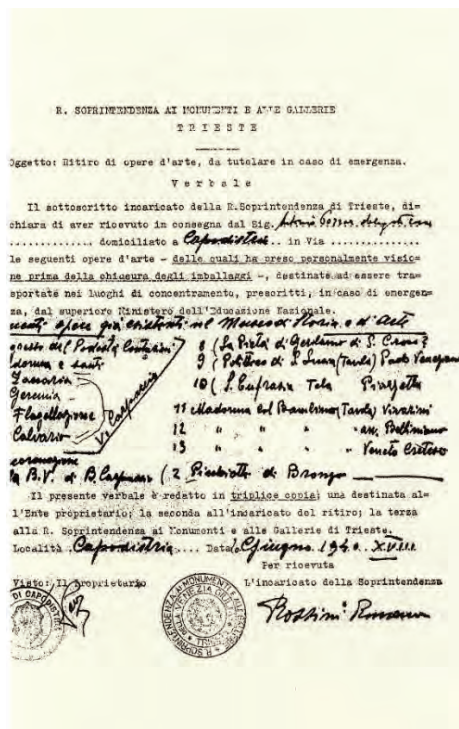
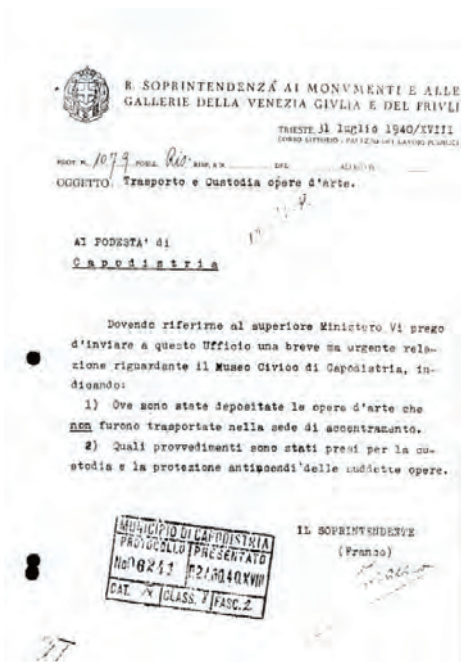
Toda leta 1962 je Rotondi Briasco ob omembi piranske skulpture izpostavila novo tezo, da se *terracota* iz Vatikana in bronasta skulptura iz Pirana razlikujeta od Caffàjevega modela in da ju z večjo gotovostjo pripiše Algardijski študiji v Uffizijih ter povezuje z glinenim modelom Filippa Parodija (1630–1702), ki je Caffàjeva dela videl v delavnici Ercola Ferrata v Rimu, a ta atribucija ni zanesljiva.

Lokalna bibliografija bolj ali manj zanemara te izsledke in pripisuje piransko bronasto skulpturo krogu Gian Lorenza Berninija, Algardi pa je bil odgovoren za modele v *terracoti* in so njegovi oziroma Ferratovi sodelavci, ali pa drugi florentinski mojstri ob koncu 16. stoletja, realizirali modele za različne kasnejše naročnike. Med njimi navajajo tudi piransko skulpturo Kristusovega krsta, ki ga ocenjujejo kot kvalitetno delo, a ne tako rafinirano in popolno v detajlih, kot ga lahko zaznamo v bronasti skulpturi, ki se danes nahaja v Clevelandu (ZDA). Piranska skulptura po Algardijevem modelu torej ne dosega tiste kvalitete kot ostali prototipi, iz razpoložljivih podatkov pa je razvidno, da je bila tudi ta skulptura, tako kot prejšnja s podobo trpečega Kristusa, leta 1940 uvrščena v seznam za evakuacijo v vilo Manin in se je v letih 1972 do 2005 nahajala v Beneški palači v Rimu, danes pa v *Museo Sartorio* v Trstu (Castellani & Casadio, 2005, 172–175).

Iz piranske podružnične cerkve Marije Tolažnice je bilo odpeljano delo, pripisano Giambattisti



Slika 92 in 93: Dopis Nadzorništva za spomenike in galerije Furlanije-Juljske krajine z meseca julija 1940 koprskemu županstvu o deponiranih umetniških delih in zaščitnih ukrepih, ki naj bi jih uvedel tedanji Mestni muzej v Kopru; potrdilo o prevzemu umetnin z dne 20. junija 1940 (PMK Izveštaj).



v Italijo leta 1940. F. Castellani delo datira v čas okoli leta 1638, ko se je Ponzoni zadrževal v Šibeniku, kjer je naslikal dve oltarni sliki za frančiškanski samostan, ni pa izključeno, da bi lahko piranska slika nastala že okoli leta 1630, torej sočasno z bandero za cerkev sv. Jurija, ki pa se žal ni ohranila (Kamin, 2009, 31–38). Po drugi strani pa T. Brejc sodi, da ni zanesljivih podatkov o tej atribuciji in »jo bomo rešili šele, ko bodo slike vrnjene na svoje izvorno mesto« (Brejc, 1983, 47).

Ne vemo, ali so pred Tamarom to delo že pripisali Palmi ml.,

Tiepolu, Marija s pasom in svetniki, iz okoli leta 1730. Nekdaj je krasilo edini oltar omenjene cerkve in bilo prvič restavrirano leta 1922 po naročilu Tržaškega nadzorništva, ki je na njem zaznalo veliko površnih oziroma nestrokovno opravljenih restavratorskih posegov. Najnovejši restavratorski posegi Valentine Piovan iz Padove in kemično-stratigrafske analize Monice Favaro in Umberta Casellata v letih 2003/4, so razkrili neustrezne restavratorske posege iz leta 1922, ki so privedli do deformacije samega platna in njegovo načetost zaradi mikroorganizmov in vlage.

Tudi to delo je vojno obdobje (1940–1943 oziroma 1943–1945) preživelo v vili Manin in v kraju San Daniele del Friuli, v letih 1948–1972 v Rimu, danes pa se nahaja v zbirki istrskih umetnin v Museo Sartorio v Trstu (Castellani & Casadio, 2005, 176–180).

Iz podružnične cerkve sv. Štefana je bila odtujena oltarna slika Mattea Ponzonija (1583–1663) z motivom Oznanjenja (*L'Annunziazione*), ki je vzbudila že pozornost P. Naldinija, kasneje pa G. Caprina in A. Tamara oziroma A. Santangela ter F. Semija (1935), ki pa sta delo še pripisala Palmi ml. Prvi je na možnost atribucije Ponzoniju opozoril Vittorio Sgarbi leta 2002 pri pregledovanju umetnin, odpeljanih

saj se nanj sklicujejo zlasti kasnejša dela. Kot tako ga zasledimo tudi v že navedenem delu z naslovom »*Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte di Trieste, Istria e Fiume*«, ki ga je uredila Generalna direkcija za starožitnosti in umetnost (*Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti*) iz leta 1918 in sta bila za območje Istre pristojna Gino Fogolari in Luigi Suttina. V to delo pa ni vključen Poslikani križ, ki je nekdanji krasil glavni oltar in je bil Tamaru dobro poznan.

Sama cerkev sv. Štefana sodi med najstarejše v Piranu in je v 13. stoletju služila za zasedanja tedanjega mestnega sveta, tekom stoletij pa so jo nekajkrat predelali in ji s tem v veliki meri odvzeli izvirno podobo. Poslikani križ (tempera na les) s podobo Kristusa je bil še edina priča srednjeveškega obdobja, vendar ga Agostino Valier v času svoje vizitacije Pirana leta 1580 več ne omenja. Ravno tako ga ne zasledimo v Naldinijevem »Cerkvenem krajepisu« iz leta 1700. Kot omenjeno, je bil pozoren na druga dela, zlasti na Oznanjenje, ki ga je pripisal Palmi ml.

Prvi je Poslikani križ torej omenjal A. Tamaro v svojem delu o Piranu iz leta 1910 in ga uvrstil v čas, ko sta Jacobello del Fiore in Michele Giambono pričela z izdelavo vrste »čudovitih beneških del«,

Slika 94: Benedetto Carpaccio, *Madona na prestolu z otrokom med sv. Lucijo in sv. Jurijem*, 1541 (Semi, 2020, LXVI).

M. Walcher pa je v opisu cerkvene notranjščine obžalovala, »da so z glavnega oltarja odstranili staro podobo Križanega, saj je igral pomembno vlogo ne le v umetniškem, temveč tudi v zgodovinskem pogledu, zlasti kot pričevalec njenega nastanka«. ⁷¹

Iz dopisa piranskega župnika Egidia Malusàja z dne 10. junija 1940, v katerem prosi Občino Piran, naj prevzame stroške embaliranja za odvoz predvidenih umetniških del iz župnijske cerkve sv. Jurija in podružničnih cerkva Marije Tolažnice in sv. Štefana, je razvidno, da so navedena dela zapustila Piran v razmeroma slabem stanju in so jim šele kasnejši restavratorski posegi v letu 2003/4 znova vrnilo nekdanji sijaj.

Če smo za vsa navedena dela ugotavljali, da so verske in posve- tene ustanove Pirana zapuščala večinoma leta 1940, pa to ne velja za delo s podobo »Marije pri molitvi« v obliki kopije po Sassoferratu. Kot navaja A. Santangelo, naj bi bilo delo Giovan Battiste Salvija, imenovanega Sassofferato (1605–1685), locirano za glavnim oltarjem v cerkvi sv. Frančiška. Usodi tega dela sicer sledimo na podlagi dopisa piranskega županstva z dne 19. januarja 1920, naslovljenega na Kraljevi generalni civilni komisariat Julijske krajine v Trstu, v katerem navaja, da je bilo omenjeno delo prvotno v cerkvi sv. Frančiška, a je bilo v času prve svetovne vojne preneseno v frančiškanski samostan na Cresu, od koder pa ga do leta 1920 še niso vrnilo (SI PAK 759, 1920, I, II, 19. januar 1920).

Kot navaja A. Pucer, naj bi namreč eden od piranskih minoritov v času prve svetovne vojne zaradi »varnosti«, kot je sam zatrjeval, dal navedeno delo prepeljati v frančiškanski samostan na Cresu. Čeprav je s tem dejanjem vznejevoljil piranske meščane in naletel na njihove dokaj ostre proteste, pater ni

predvidel njegove vrnitve in celo ni želel navesti kraja, kamor so delo odpeljali (Pucer, 1990, 80).

Očitno je piransko županstvo šele na podlagi potrdila enega od gvardjanov frančiškanskega samostana na Cresu (31. januarja 1919) in obljube, da bodo Sassoferratovo delo vrnilo, dobilo zanesljivo informacijo o njegovem nahajališču.

»Ker krožijo glasovi, da otok Cres ne bo prišel v okvir Kraljevine Italije in bo v tem primeru navedeno delo ostalo na otoku, bo verjetno za nas izgubljeno«, navaja piransko županstvo v svojem dopisu, zato naslovniku predlaga, »da ga na vsak način pridobi, morda s tem, da na otok Cres pošljejo motorni čoln ali kako drugo plovilo Kraljeve mornarice« (SI PAK 759, 1920, I, II, n. 304). Ko je z Rapalsko pogodbo 12. novembra 1920, Italija pridobila med drugim tudi otok Cres, je lahko prevzela tudi to delo in ga znova umestila v minoritski samostan v Piranu.

Poleg navedenih del, odnešenih iz Pirana, obstajata še dve deli iz 16. stoletja, o katerih pa žal nimamo nobenih informacij o njunem prvotnem nahajališču, niti o tem kdaj in v kakšnih okoliščinah sta zapustila mesto. Ko je A. Tamaro ob koncu prvega desetletja 20. stoletja izpolnjeval obrazec, kjer je bil seznam umetnin iz različnih predelov Istre, ki naj bi bile razstavljene na Prvi istrski pokrajinski razstavi v Kopru leta 1910, nas hkrati tudi informira, da je družina Gabrielli iz Pirana posedovala manjšo oljnato sliko avtorja Parisa Bordoneja s podobo »Svete družine na begu v Egipt«. Po Tamarovem mnenju naj bi šlo za eno njegovih najboljših del. ⁷²

Drugo delo naj bi bilo v lasti družine Trevisini s podobo Križanega. Delo naj bi prišlo v Piran iz vojvodske galerije v Mantovi v dokaj skrivnostnih



⁷¹ M. Walcher navaja, da so dandanes v cerkvi trije marmorni oltarji. Na največjem se nahaja slika na lesu, ki predstavlja Križanega med sv. Štefanom in sv. Lovrencem ter nadomešča nekdanjega Križanega (tempera na les) iz 14. stoletja in sta o njem poročala Tamaro in Santangelo (Walcher Casotti, 1999, 251).

⁷² Paris Bordone (1500–1571), beneški slikar, rojen v Trevisu, umrl v Benetkah. Po Vasariju naj bi se učil pri Tizianu, s katerim pa sta se sprla in razšla. Med znanimi deli je zlasti »Ribič izroča dožo prstan sv. Marka« iz leta 1535 (Menaše, 1971, 263).

Slika 95: Detajl z veduto Pirana na sliki Angela De Costerja, Čudež sv. Jurija, 1706, prezbiterij župne cerkve sv. Jurija v Piranu (Hoyer, 1992, 40).



okolicih. V napoleonskem obdobju naj bi ga tam ukradel neki nemški častnik in ga prodal družini Trevisini, češ, da gre za dragoceno delo Leonarda da Vinci. Seveda se je takoj izkazalo, da ne gre za delo slavnega toskanskega mojstra, pač pa za delo lombardskega slikarja Andrea Solaria (okoli 1470/74–1524), ki pa je deloval v njegovem krogu. Do prvega desetletja 20. stoletja je delo še vedno krasilo palačo Trevisini in bilo ravno tako razstavljeno na Prvi pokrajinski razstavi v Kopru leta 1910, kasneje pa o njem ni več informacij (o sami palači glej Hoyer, 2002).

Ravno tako naj bi družina Furegoni hranila delo neznanega slikarja iz 16. stoletja, ki je predstavljal »Nastanek Rima«, a tudi o njem ni več sledu (Knez, 2003, 300).

Ob pregledu odpeljanih umetnin, ki so zapuščale Piran, na koncu seveda ostane najdragocenejša, ki smo ga sicer omenili že uvodoma: oltarna slika Vittoreja Carpaccia, Marija z otrokom na prestolu in šestimi svetniki (1518), ki je krasila minoritsko cerkev sv. Frančiška Asiškega. Že leta 2000 je, kot uvodoma omenjeno, v Padovi prišlo do strokovnega srečanja, katerega strokovni prispevki so objavljeni v zborniku z naslovom »La pala di Carpaccio del Convento di S. Francesco di Pirano« (Šamperl, Baldassin Molli & Magani, 2001). Uvodoma je J. Šamperl, predstojnik piranskega frančiškanskega reda, potem ko je podrobneje predstavil nastanek in razvoj frančiškanskega samostana in okolice nastanka znamenitega Carpaccievega dela, kakor tudi kasnejša obdobja, vse do vrnitve njihovega

premoženja in obnove samostanskega kompleksa 1997 skupaj z renesančno edikolo, kjer je do 10. junija 1940 viselo znamenito Carpaccievo delo. Ob tej priliki je izrazil prepričanje, da je tedanji pater Lino Biasi opravil preroško dejanje, ko je dal omenjeno delo, predvideno za evakuacijo, sneti z okvirja v prepričanju, da se bo nekega dne vrnilo na prvotno mesto in je dal zato shraniti originalne vijake. Ob tem je tudi J. Šamperl izrazil upanje, da bo Carpaccievo delo znova vrnjeno na prvotno mesto. Leta 2018 je od njenega nastanka poteklo 500 let in je ob tej priložnosti Minoritski red v Piranu skupaj z občino Piran pripravil simpozij, kjer so strokovnjaki iz Slovenije, Hrvaške in Italije z različnih znanstvenih področij in zornih kotov razgrnili problematiko in jo umestili v širši umetnostno-zgodovinski kontekst, v katerem je nastalo to izjemno kvalitetno in dragoceno delo Vittoreja Carpaccia. Med nastopajočimi je Alberto Fanton, bibliotekar in arhivar minoritske province Sv. Antona Padovanskega v Padovi, kjer se navedeno Carpaccievo delo tudi nahaja, na podlagi objavljenega pa tudi neobjavljenega arhivskega gradiva, spregovoril o njegovi selitvi v Italijo in skušal pri tem utemeljiti razloge, ki so privedli do selitve, postopke, začasne in nato dokončne »preselitve« oltarne pale na sedanjo lokacijo v Padovi (Fanton, 2021).

Avtor uvodoma navaja, da so razlogi za selitev navedenega dela bolj ali manj znani in objavljeni ter se pri tem sklicuje tudi na delo »V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Isole in Pirana« (V Italiji zadržane umetnine, 2005), kakor tudi na delo F. Maganija, »Sulle tracce del Carpaccio« (Magani, 2000). Ob tem dodaja, da sicer v Padovi ne hranijo arhiva piranskega samostana, oziroma dokumentov o dogajanju v letu 1954 ni bilo več mogoče prenesti na italijansko stran. V Padovi torej hranijo zgolj posamezne fragmente celotne dokumentacije, ki se nanaša na Piran, pri tem pa avtor prvokrat objavlja enega temeljnih dokumentov, ki so ga zgodovinarji pogosto spregledali: register protokola samostanske korespondence v letih 1851–1946. Ob kratkem historiatu samostana navaja, da so po prvi svetovni vojni, in sicer 30. januarja 1919, frančiškanska samostana v Piranu in onega na Cresu, ločili od samostanske province sv. Hieronima in ga pripojili padovanski provinci, priključitev je dokončno potrdila kongregacija za svetnike (*Sacra Congregazione dei Religiosi*) dne 21. julija 1924. Vključenost piranskega samostana v padovansko provinco se je formalno zaključila

Slika 96 in 97: vhod v cerkev sv. Štefana (levo) in njena notranjčina (desno)
(<https://www.zupnija-piran.si/piranske-cerkve>).



leta 1954, ko je moral Anselmo Sartori, zadnji frančiškan, ki je v povojnem času še ostal in čuval samostanski kompleks, le-tega zapustiti in oditi v Italijo (Fanton, 2021, 166). Torej je do selitve Carpaccieve oltarne slike, 20. junija 1940, kot naglašava avtor, prišlo v času, ko je bil piranski samostan še v pristojnosti padovanske province. Ravno tako ohranjeno dokumentacijo deli v tri skupine: v ono pred selitvijo oltarne slike, ob preselitvi (1940) in po njej.

Med prvimi dokumenti iz navedenega registra zasledimo korespondenco med patrom Girolamom Graničem in slikarjem Domenicom Acquarollijem glede restavratorskih posegov na Carpaccievi sliki (1885), ki naj bi bila tedaj v že dokaj slabem stanju. Kot že omenjeno, je finančno podporo ponudil sam cesar Franc Jožef in je za restavratorske posege namenil 300 forintov. Cesarski podpori so se priključili tudi mnogi drugi donatorji. Žal Acquarollijevi restavratorski posegi niso bili ustrezni, tako da je leta 1937 pater Lino Biasi opozoril na potrebo po ponovnih restavratorskih delih. Takratni načelnik Tržaškega nadzorništva (*Regia Soprintendenza alle Opere d'Antichità e d'Arte di Trieste*) Antonio Santangelo, je na njegov predlog pristal in v skladu s tem je Lino Biasi, 7. julija 1937 vzpostavil stik s tedanjim provincialom reda, patrom Vittorejem Chialino, da bi pridobil tudi njegovo privoljenje. V svojem odgovoru je provincial naglasil, da bi morali biti restavratorski posegi tokrat izvedeni kar na stroške samega Tržaškega nadzorništva oziroma Ministrstva za šolstvo (*Ministero dell'Educazione Nazionale*), sicer dela ne bodo prenesli v Trst in bi morali restavratorske posege opraviti kar v Piranu odnosno v enem od samostanskih prostorov. Če bi pa že morali oltarno palo prepeljati v Trst, bi moral pater Lino

Biasi absolutno prevzeti vso odgovornost oziroma sprejeti vse ukrepe, da bi se navedeno Carpaccievo delo takoj po restavriranju vrnilo v Piran. Kot je možno razbrati iz navedene dokumentacije, do restavriranja ni prišlo oziroma so ga prestavili za nedoločen čas. Leto kasneje, torej leta 1938, so popisali celotno samostansko premoženje vključno s premoženjem cerkve sv. Frančiška zaradi napovedanega obiska provinciala (decembra 1938). Dokument je prav gotovo pomemben tudi zato, ker nudi vpogled v tedanjo pohištveno opremo in vsa ostala umetniška dela v Piranu, njihovo nahajališče v samostanskem kompleksu, kakor tudi stanje ohranjenosti. V istem dokumentu je označena tudi Carpaccieva slika, ki se »nahaja na drugem oltarju na levi strani cerkve v srednje dobrem stanju, kot posledica slabih restavratorskih posegov« (Fanton, 2021, 171). Evakuacija Carpaccieve oltarne pale, se po Fantonovem mnenju, umešča v »velike napore in prizadevanja oblasti po zaščiti umetniških



Slika 98: G. Tiepolo, Marija s pasom. Delo je nekoč stalo na glavnem oltarju podružnične cerkve Marije Tolažnice (V Italiji zadržane umetnine, 2005, 121).



del, ki so bila podvržena velikim tveganjem v primeru vojaškega spopada. Že v začetku tridesetih let je bilo zavedanje po zaščiti umetnin velike vrednosti čedalje bolj prisotno ob »vetrovih, ki so zaveli po tedanji Evropi«, zlasti po nemškem napadu na Poljsko jeseni 1939. Nadzorništva in ministrstva so se širom po Italiji prizadevala, da bi zaščitila najkva-

litetnejše umetnine: načrt protizračne obrambe za zaščito umetniške in kulturne dediščine (*Progetto di difesa antiaerea del patrimonio artistico e culturale*) na območju puljske in reške province, je bil izdelan leta 1939, vilo Manin v Passarianu pa je grof Leonardo Manin oktobra 1939 dal na voljo za uskladiščenje večjega dela umetnin z območja Istre in Furlanije oziroma celotne Julijske krajine (Fanton, 2021, 172).

Šlo je torej za najpomembnejšo umetnino iz frančiškanskega samostana, ki se je znašla na seznamu za evakuacijo in jo je pater Lino Biasi izročil Tržaškemu nadzorništvu. V zaboji št. 112 so jo 20. junija 1940 odpeljali na zbirno mesto v vilo Manin, kjer je bila deponirana naslednja tri leta. Po 8. septembru 1943 ni bilo več možnosti po zagotovitvi varnosti in zaščite tamkajšnjih umetnin, zato so njihove lastnike obvestili, da jih lahko na njihovo željo in stroške vrnejo na prvotna mesta. Po Fantonovi navedbi s piranskim samostanom od 3. oktobra 1943 ni bilo več možno komunicirati, saj naj bi nemške vojaške oblasti patre frančiškane deportirale v tržaške zapore (sic!), zato se je Carlo Someda de Marco obrnil na provinciala v Padovi, patra Andrea Eccherja, ki je pooblastil Valentina Bordina in Ambrogia Mosconija, da omenjeno Carpacciovo delo prevzameta v vili Manin. Prevzela naj bi ga 29. oktobra 1943 in prepeljala v cerkev sv. Antona v Padovo, kjer je bil sedež province, tam

pa je delo čakalo naslednjih petdeset let (1993), da so ga »ponovno odkrili« in restavrirali ter vključili v tamkajšnjo zbirko (Hoyer, 2005a, 16).

Ob koncu svojega prispevka se A. Fanton sprašuje, ali je čas pokazal na smiselnost in pravilnost takratne odločitve, da dragoceno Carpacciovo delo junija 1940 odpeljejo v zbirni center v vilo Manin, zlasti pa, da ga leta 1943 niso vrnili v Piran? Dejavnje v prvi vrsti opravičuje z razpustom frančiškanskega reda v vojnem obdobju, zlasti pa z letalskimi napadi v letih 1944/45, ki so prizadeli tudi Piran (28. julija 1944) in je bila ob tej priložnosti, po pričevanju patra Anselma Sartorija, poškodovana skoraj celotna glavna ladja cerkve sv. Frančiška. Ta je skupaj s samostanskim poslopjem utrpela precejšnjo škodo, lažje pa je bil ranjen tudi pater Marco Tschang, ostali pa so se uspeli rešiti. Samostan je kar nekaj let kazal dokaj žalostno podobo, preden so uspeli popraviti streho in okna, prepričan pa je, da bi bila ob tej priliki poškodovana ali celo uničena dragocena Carpacciova oltarna pala in jo »prav gotovo ne bi mogli več občudovati, kakor jo lahko še dandanes« (Fanton, 2021, 176).

V zaključku svojega prispevka, kjer osvetljuje prizadevanja za vrnitev umetnin na njihovo izvorno mesto, se najprej sklicuje na zahtevo tedanjega Mestnega ljudskega odbora v Piranu (*Comitato Popolare Cittadino di Pirano*), ki se je obrnil na predstojnika samostana, da ga obvesti o številu in vrsti umetnin, ki so jih 7. julija 1947 odpeljali iz samostana. Odgovor je pripravil gvardijan pater Anselmo Sartori, kjer je na kratko povzel tudi okoliščine in razloge za preselitev Carpacciovega dela. Sledi historiat nadaljnjih prizadevanj v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, zlasti potem, ko je tržaški škof Lorenzo Bellomi leta 1980 poslal uradni dopis provincialu reda v Padovi, da mu pomaga pri odkrivanju drugih del, pripisanih V. Carpacciu. Njegova oltarna pala pa je bila znova omenjena šele sredi devetdesetih let, ko so ustanovili *Museo Antoniano*. Kljub temu, da so bile zahteve slovenske strani po vrnitvi umetnine že dolgo časa znane, je 11. marca 1996 provincial, pater Giuseppe Marini, poslal uradni dopis tedanjemu italijanskemu ministru za kulturno dediščino, Antoniu Paolucciju, kjer pojasnjuje okoliščine prevzema navedene umetnine po letu 1943, hkrati pa tudi razloge za zavrnitev njene vrnitve na izvorno mesto v Piran, predvsem zaradi menjave tedanje italijanske vlade, ko do odgovora ni prišlo (sic!). Do ponovnega poskusa provinciala je prišlo leto kasneje, in sicer v času takratnega

Slika 99: Prazen glavni oltar v podružnični cerkvi Marije Tolažnice, od koder so odstranili Tiepolovo delo (<https://www.zupnija-piran.si/piranske-cerkve>).

ministra za kulturno dediščino Walterja Veltronija, ki je bil hkrati podpredsednik vlade, vendar njegov odgovor ni dajal kakega posebnega upanja. To je bil hkrati tudi zadnji poizkus s strani padovanske province, da bi preko institucionalnih kanalov na državni ravni, dobili soglasje oziroma dovoljenje za vrnitev slavnega Carpaccievega dela piranskim minoritom, hkrati pa je prišlo tudi do drugih poizkusov (2014) lokalnih nadzorništ, ki pa so žal ravno tako ostale brez učinka (Fanton, 2021, 180).

Carpaccieva piranska oltarna pala, če se osredotočimo še na njeno ikonografsko plat, sicer močno spominja na koprsko, ki je nastala leta 1516, le da naj bi po sodbi strokovnjakov pri njenem nastanku v veliki meri sodelovala že tudi njegova slikarska delavnica, čeprav je Fiocco eden redkih, ki so bili pripravljeni sprejeti piransko delo kot izključno mojstrovino Carpaccievega poznega obdobja. A ravno lepa veduta Pirana, ki se na njem pojavlja, lahko vnaša dvom o popolni lastnoročnosti izvedbe in skoraj zanesljivo govori v prid teze, da je pri njegovem nastanku sodelovala tudi delavnica oziroma mojstrovni pomočniki (Brejc, 1983, 26).

Tudi G. Romanelli navaja, da Carpaccieva fizična prisotnost v Istri ni zgolj hipotetična: pomislimo le na obmorsko pokrajino, ki se razkazuje v ozadju »*sacra conversazione*« na njegovi piranski upodobitvi. Tudi najbolj pozorno preučevanje silografij s panoramskimi motivi ne bi dopuščalo doseganja tolikšne preciznosti v detajlih ob siceršnji splošni predstavitvi in orisu samega kraja. Nič manj ni zanimivo tudi drugo vprašanje: v kakšnem družbeno-političnem, kulturnem in verskem okolju se je Carpaccio pravzaprav znašel? Istrski humanizem je sicer dodobra raziskan, čeprav bi nadaljnje poglobljene raziskave lahko privedle do novih zaključkov. Za pomembno izhodišče bi lahko služilo delo piranskega humanista Giovannija Battiste Goinea, avtorja dela *De situ Istria*, napisanega med letoma 1543 in 1544, natiskanega pa v Benetkah leta 1545.⁷³

Goineo je bil tedaj mlad zdravnik, ki se je šele vrnil s študija v Padovi in Bologni, kjer je sledil tudi literarnemu dogajanju. Dodobra je poznal istrsko kulturno dogajanje, saj je bil rojen v Piranu,

a je zavzeto spremljal tudi družbeno in kulturno dogajanje v drugih mestih. Prostor, ki ga je opisoval v svojem delu, zlasti v poglavju o istrskih izobražencih oziroma literatih tistega časa, je označil z značilno vznesenostjo: »*Ad literas vero a natura quasi facti videntur Istri*«! [Istrani dejansko po svoji naravi čutijo nagnjenje do literature]. Toda, če pustimo ob strani retoriko, ob nagnjenjih Istranov, lahko Carpaccievo delo pričara kultivirano okolje prvih treh desetletij 16. stoletja. Kot naglašja S. Cavazza, z njemu lastno lucidnostjo, je bil sposoben iz tedanjega humanizma izveči tesno prepletanje med posvetnimi in verskimi



⁷³ Osnovno humanistično izobrazbo je Joannes Baptista Goynaus Phyrhanensis – Giovanni Battista Goineo prejel pri tedaj priznanem učitelju Giovanniju Antoniu Petroniu, z učenjem grščine in latinščine pa je nadaljeval v Bologni. Od tu je odšel v Padovo, kjer se je posvetil študiju medicine in diplomiral leta 1543, po vrnitvi v Piran pa postal mestni zdravnik ter si ustvaril širok krog prijateljev, med katerimi so bili Ambrogio Febeo, Marco Antonio Venier in Giovanni Antonio Apollonio. Njegov brat Nicolò je bil vnet pristaš Martina Lutra, sam Piran pa že tudi živahno središče reformacije. Njegovo delo "O legi Istre" (*De situ Istria*) je izšlo šele leta 1722 v nizozemskem Leidenu, B. Ziliotto o njem pravi, da "je to drobno delo zelo zanimivo, najobsežnejše in kritičsko najtemeljiteje obdelano od vseh, ki so bila dotlej napisana o Istri" (Darovec, 1999, 63–82).

Slika 100 in 101: V. Carpaccio, Marija z otrokom in svetniki, 1518, detajl z likoma sv. Frančiška Asiškega in sv. Antona Padovanskega (Baldassin Molli & Caburlotto, 2021, 138).



literarnimi viri, torej med filološkimi in učenimi študijami klasikov in poglobljeno svetopisemsko eksegezo (Romanelli, 2015, 42).

V ta preplet se torej umeščajo nekatere onostranske konotacije brez katerih je velik del dogajanja v prvih desetletjih 16. stoletja na istrskih tleh, težko razumljiv. Med vsemi je v prvi vrsti potrebno upoštevati obširen in intenziven prodor protestantskih idej z vsemi posledicami, ki so jih povzročile. Verski nemir in dovzetnost za reformno gibanje, za širjenje evangelizma, spiritualizma in anabaptizma, se je hitro širil in se radikaliziral ter vplival na samo versko doktrino, pastoralno prakso in organizacijo cerkvenih ustanov. Odražal se je tudi v naraščajoči nestrpnosti v odnosu na redovno in posvetno duhovščino, ki je bila pogosto pokvarjena, pohlepna in nedisciplinirana. Do prvega procesa je prišlo že leta 1534 ravno v Piranu

med izobraženimi krogi, ki so se nagibali k luteranskim idejam.⁷⁴

Če se je po eni strani humanizem v Istri, skupaj s krogi izobraženstva in njegovimi raznolikimi strujami do luteranske reforme, pokazal za dokaj sprejemljivega in naklonjenega, je po drugi strani treba naglasiti, da je bilo novo versko gibanje tudi v Istri notorično preganjano in nesprejemljivo za uvedbo katerega koli moralnega preobrata katoliške Cerkve, tudi, če pustimo ob strani vlogo papežev in papeške kurije, škofov, duhovščine, redovniških vrst, ki so še nadalje ostajali ukoreninjeni v svoje privilegije in materialne dobrine s prakticiranjem pobožnosti, ki je mejilo na malikovalstvo in se naslanjalo na simonijo, korupcijo in nemoralo. Vse to je bila trda preizkušnja za koprškega škofa P. P. Vergerija, ki si je prizadeval, da bi vernike svoje škofije vodil v smeri evangelijskih in liturgičnih načel in principov (prim. Žitko, 1999).

Vittore Carpaccio, humanist in privrženec enega od uglednih izobražencev beneškega prostora, Ermolaja Barbara, nedosegljivega »*metteur en scène*« osupljivih ceremonij in raznovrstnih laičnih bogoslužij, je seveda stal pred vprašanjem, kakšne spodbude bi lahko prejel v tem stiku? In obratno, katere spodbude in odgovore bi lahko nudil on sam temu dokaj raznolikemu prostoru ne le v odnosu do prestolnice, temveč celotne dežele z njeno vodilno vlogo katoliške Cerkve? Torej se v okolju, ki je bilo literarno razgibano in svobodomiselno, med Istrani, ki so temu sinu Pirana (G. B. Goineu) sledili zaradi njegove kulturne angažiranosti (*Ad literas vero quasi facti*), postavlja vprašanje, kakšni medsebojni odnosi so se vzpostavili med Carpacciem - slikarjem in Istro? Prav gotovo sta kultura in antični ostanki, ki jih je bilo možno zaznati po njenih mestih ter na podeželju, spodbujala njegovo dovzetnost in pozornost za vse tisto, kar je prispevalo k njeni univerzalni

⁷⁴ Papeški nuncij v Benetkah, Aleandro Girolamo, je prve preiskave in sodne procese proti heretikom sprožil v Piranu in leta 1534 pred sodišče v Benetke privedel Marca Petronia Caldana, Marca Antonia Venierja in učitelja Giovannija Antonia Petronia. Kmalu se je pokazalo, da je v Piranu izpovedovanje heretičnih idej v bistvu povezano z borbo za mestno avtonomijo v odnosu do bližnjega Kopra kot sedeža škofije, zavračanje privilegijev številnih samostanov na tem območju pa tudi zavračanje tujih duhovnikov, ki so izkoriščali beneficije piranske župnije. Zdi se, da Aleandro ni prišel do konca preiskave, saj so obtoženci zanikali vse obtožbe, obenem pa ni bilo pravih dokazov za sodbo. Heretične ideje so se tako širile naprej in leta 1539 se je Aleandro, dobro obveščen, kaj se dogaja v Piranu, pritoževal, da so »luteranski malopridneži« gospodarji mesta, saj pripadajo mestni oligarhiji, ki ima v rokah organe mestne samouprave (Cavazza, 1983, 91–117).

podobi s prepletanjem vzhodne civilizacije v rafiniran in zanosen eklekticizem. Prav gotovo pa se je ob svojem bivanju v tej deželi srečeval z izobraženci in literati, ki so postopno oblikovali humanistično in izobrazbeno podobo Istre ter jih v svojem delu našteva tudi G. B. Goineo. Kot vemo, so se prej ali slej znašli tja od konca dvajsetih let 16. stoletja pred Inkvizicijskim sodiščem; v Piranu: Marco Petronio Caldana, Marcantonio Venier, Giovanni Antonio Petronio in drugi, na koncu pa tudi sam Goineo v letih 1549/50 (Ziliotto, 1913, 179–183).

Vergerijeva borba proti kultu svetnikov je postajala tudi borba proti njihovemu upodabljanju. Šlo je torej za temo, ki je ob vprašanju papeškega primata, predstavljala enega najbolj radikalnih zahtev reformacije. Ob tem se je postavljalo vprašanje same ikonografije svetnikov oziroma njihovih upodobitev na platnih oziroma v kiparskih stvaritvah, ki so jih bile polne tudi istrske cerkve (zlasti tiste, ki so bile v rokah frančiškanov minoritov). Ravno glede slednjih je postal Vergerij moteč sogovornik in celo cenzor upodablajočih umetnikov tistega časa (Žitko, 1999, 208).⁷⁵

Gotovo pa niso bila Carpaccieva umetniška dejavnost in njegove oltarne pale predmet teh nasprotij, saj je mojster umrl že v času, ko je bil Vergerij še daleč od Istre ter še čvrsto na strani katoliške cerkve v vlogi papeškega nuncija v nemških deželah. Šele naslednja generacija, v katero je sodil tudi Benedetto Carpaccio, je bila deležna ostrih Vergerijevih kritik. A versko in kulturno ozračje v Istri je že pognalo prve klice, ki so se kazale v verski mlačnosti, skepsi in razkolu. Ne smemo zanemarjati dejstva, da so škofije in župnije ter posamezni redovi pogosto vabili pridigarje, zlasti pa postne pridigarje in s pomočjo njihovih pridig širili nove ideje, po drugi strani pa kritike in tajne spise, s tem pa je naraščala nestrpnost do papežev in rimske kurije (Romanelli, 2015, 47).

Seveda ne gre verjeti, da je bil Vittore Carpaccio nekakšen osameli »cvet v puščavi istrske umetniške kulture«. Dežela je namreč dala eno od vidnih osebnosti na tem področju, kakršno predstavlja slikar Bernardo Parentino.⁷⁶ Potem, ko je zapustil Istro, je še mlad stopil v delavnico padovanskega slikarja Francesca Squarcioneja, ter sledil Mantegni, velikemu slikarju beneškega, lombardskega in

emilijanskega prostora. Zanimariti ne smemo niti Vivarinija in njegove delavnice, ravno tako pa sta arhitektura in skulptura v Istri in Dalmaciji ubirali podobna pota kot v samih Benetkah.

Piranska pala je torej za razliko od kopske, nekakšen enigmatičen izraz formalnih izumov in kršitve pravil. Arhitekturni okvir, ki zamejuje prostor samega dogajanja je bil tudi v piranskem primeru omejen na samo edikolo, v katero je bil umeščen oltar. Zlasti dva elementa dajeta pomen sceni, ki se razgrinja pred nami in zaživita sama zase: mali figuri sv. Frančiška in sv. Antona, ki sta postavljeni na prazen prostor med stopnicami in obokom ter pokrajino za njunima hrbtoma. Ravno meniški kuti obeh svetnikov nudita ključni barvni element same pokrajine, arhitekture in samih barvnih inkarnatov razvrščenih oseb. Morda gre za prvi primer slikarske manire, ki doslej še ni bila preizkušana: slavna in nedifirana »tonalitet« beneškega slikarstva, je bila tu postavljena naproti skoraj silografski brezbarvnosti, ki se kaže v peščenem in neprijaznem ozračju, v pokrajini, ki je prekrita z oblaki, brez sonca, obtežena z asketsko in zadržano, trpko in značilno frančiškansko resnobo, bi lahko rekli. Figuri obeh svetnikov se zaradi boleče delitve frančiškanskega reda razlikujeta po barvni raznolikosti njunih meniških kut; leta 1517 je namreč, pred izdelavo piranske oltarne pale, papeževa bula z odreditvijo treh vej doslej enotnega frančiškanskega reda po zavzetih a brezuspešnih pogajanjih za preprečenje njihove shizme, privedla do delitve, zato obe figuri privlačita pozornost z izrazitimi posebnostmi njunih fizionomij, izraženih s posebnim verističnim postopkom: dramatično upadli Frančišek je skoraj pretirano zazrt v branje. Doslej razširjena upodobitev Bernardina da Siena, v kateri se je svetost obeh svetnikov kazala v njunih asketskih, skoraj anoreksičnih obraznih potezah, se v našem primeru kaže zunaj tedanjih fizioloških shem, brez vsakega sočutnega in sladkobnega videza. Na desni senci Frančiškove glave utripa posvetna žila, senca njegove brade v nadaljevanju sega do lic, roki pa sta suhi (in morda nedokončani, tako kot nogi): v levici stiska majhen križ – ravno tistega iz katerega v tedanji ikonografiji, ovitega v večbarvna krila angelov, švigajo svetleče puščice, ki povzročijo čudežne rane svetnika. Sv. Anton,

⁷⁵ Vergerijevo pastirsko delovanje je zlasti v Piranu znova vzpodbudilo heretično delovanje različnih vrst in našlo privrženca v različnih socialnih slojih. Ob širjenju luteranskih knjig je zavračal čaščenje svetnikov, spoved za grehe in podobno.

⁷⁶ Bernardo Parentino (1437–1531), rojen v Poreču, je daljše obdobje preživel v Padovi in sodeloval z Mantegno. Njegov stil je služil modenskim slikarjem, vkolikor se niso neposredno zgledovali po samem Mantegni. Njegova dela so razpršena v Padovi, Benetkah, Modeni, Milanu, Rimu, Parizu itd. Podrobneje v Caprin (1968, 83–114).

nekoliko bolj krepak, po tradiciji drži v rokah belo lilijo kot znamenje svoje zaobljube čistosti in se pogreza v branje ter kaže svojo lastno in asketsko pot od lastne biti, do Boga (Romanelli, 2015, 53).

Glede pokrajine v ozadju, oziroma vedute Pirana, G. Caprin zatrjuje, da je njena verodostojnost tolikšna, da jo je moral V. Carpaccio upodobiti le tako, da jo je osebno opazoval z morske strani. Če namreč natančneje opazujemo naslikano pokrajino, bomo zaznali vzpetino Mogorona nad Piranom z obzidjem, ki se spušča proti mestu in obdaja mestno četrt Marciano, po drugi strani pa Punto, nad mestom pa se vzpenja župna cerkev sv. Jurija. Ob mandraču je zaznati mestno hišo, stolp z uro in cerkvico sv. Petra (Caprin, 1968, 106–108).

Gre torej za resnično panoramsko podobo, v tolikšni meri realno, da lahko v samo sliko vstopamo neposredno, daleč od izglajenih, ozelenelih in osladnih krajin, kakršnim sledimo v arkadijsko-fantastičnih upodobitvah »*alla campagna*«. V Carpaccievem delu gre v bistvu za pazljivo in verno upodobitev tedanje značilne istrske krajine s polji, požganimi od sonca in pustimi travniki. Če je Carpaccio gledišče, kot je zaznati, z morske strani, značilnost same panoramske slike utrjuje prepričanje, da je mojster poznal in upodabljal tovrstne panorame, raje kot pa istodobne vedute, sestavljene iz gradov in trgov vrh gričev, pogosto idealiziranih in tipološko razširjenih po tedanjih slikarskih delih.

Glede na vse navedene detajle Pirana, ki jih zaznavamo na Carpaccievem delu, smemo z gotovostjo sklepati, da se je mojster resnično mudil v Piranu. Pri tem naj poudarimo njegov občutek za realnost, saj je znal upodobiti in pričarati zelo pomembne elemente njegove urbane podobe, kakršna se je nudila v prvi polovici 16. stoletja, čeprav se njegov realizem pojavlja tudi v drugih delih, npr. v ciklusu del s prizori sv. Uršule (Lanzi, 1970, 27).

V svojem prispevku se L. Caburlotto (2023) podrobneje ukvarja ravno s tem problemom in skuša opredeliti to Carpacciovo delo kot »spomenik zgodovinske topografije« ob siceršnji navedbi, da je tema upodobitve oziroma neke vrste portreta samega mesta, v italijanski pa tudi evropski umetnosti tistega časa, dokaj razširjena. Svojo tezo utemeljuje z vrsto primerov iz opusa samega Carpaccia, npr. *Storie di Sant'Orsola* za istoimensko bratovščino, danes v Gallerie dell'Accademia v Benetkah, oziroma G. Bellinija v delu *Processione in piazza San Marco* in *Miracolo della reliquia della croce*

al ponte di S. Lorenzo, ter nenazadnje xilografija *Venetia MD* Jacopa de Barbarija (Museo Correr), ki je odprla dolgo vrsto upodobitev Benetk oziroma vedutizem 18. stoletja in je tako v primeru Benetk kot Rima in Neaplja našel kar najbolj sugestivne oziroma enakovredne motive, v katerih sta izražanje razpoloženja in posebne svetlobe posameznih krajev, zaživela v sami resničnosti upodobljenih krajev v tolikšnem ravnovesju, kot ga umetniška kreacija kasnejših obdobij v tem žanru ni nikoli več dosegla (Caburlotto, 2023, 227).

Carpacciova upodobitev Pirana in s tem njegovo pozorno slavljenje mesta z njemu značilnim, zapletenim načinom upodobitve, ki izžareva krščansko identiteto mesta – zahvaljujoč izbranim ikonografskim zamislim – ponazarja z množično upodobitvijo svetnikov, pri čemer pa je upošteval specifične zahteve naročnikov v zvezi z obredi, ki so jih le-ti prakticirali v svoji cerkvi. Slogovni dosežki, zaznavni prav v piranski oltarni pali, so se zlasti ustalili v zadnjem ustvarjalnem Carpacci-evem obdobju (Fossaluzza, 2012, 17).

S Carpacciovo smrtjo sta postopno izginjala tudi njegov slikarski stil in sporočilo, katerih medel odraz je zaznati morda le pri njegovem sinu Benedettu, saj veliki beneški mojster za seboj ni zapustil drugih učencev in posnemovalcev. Luč njegovega genija je ugasnila z njim (Knez, 2003, 288).

Navedeno platno so prvič restavriral v drugi polovici 19. stoletja, ker pa to ni dalo zadovoljivih rezultatov, je cesar Franc Jožef, kot omenjeno, namenil večjo vsoto denarja za nov restavratorski poseg, ki ga je opravil Domenico Acquerolli in z njim omogočil, da je prišel do izraza tudi nekdanji grad, o katerem je govoril leta 1483 že M. Sanudo, P. Kandler pa omenja, da bi naj bil tekom 16. stoletja porušen. To tudi kaže, da je Kandler vedel za Carpacciovo mojstrovino, ki pa je bila v njegovem času v dokaj slabem stanju in je bilo težko zaznati posamezne detajle.

Sliko, ki jo je torej leta 1518 izdelal Vittore Carpaccio po naročilu opata v Samostanu sv. Frančiška, so postavili na glavni oltar, ki je stal v marmorni edikoli s številnimi skulpturami iz 16. stoletja, a so jo leta 1787 zrušili zaradi prenove. Oltarno sliko so ob tej priliki prenesli v stransko kapelo bližje vhodnim vratom in pilastrom. Na oltarju je bil tudi napis: VICTORIS CHARPATII. VENETI OPVS MDXVIII (Caprin, 1968, 108).

M. Walcher v orisu cerkve sv. Frančiška ravno tako izhaja iz navedb Agostina Valiera in P. Naldinija ter izpostavlja edikolo oziroma tribuno z

Slika 102: Veduta Pirana z obzidjem – detajl iz slike V. Carpaccia (1518) – Madona z otrokom in svetniki (po risbi Giulia de Franceschija v Caprin, 1968, 127).

arkadami in pilastri, okrašenimi s svečniki v lombardskem stilu, ki je uokvirjala Carpaccievo oltarno sliko, podobno oni v koprski stolnici. Tudi ona navaja, da je bila ta edikola odstranjena v 18. stoletju, da bi na njenem mestu postavili glavni oltar po okusu tedanjega časa, vendar so jo okoli leta 1887 na novo uredili oziroma rekonstruirali po načrtih tržaškega arh. Giovannija Righettija, odobrenih s strani Gradbenega oddelka c. k. namestništva in Centralne komisije na Dunaju (Walcher Casotti, 1999, 214)

A. Alisi datira postavitev edikole v leto 1502 in potrjuje, da so jo piranski minoriti postavili nad glavni oltar in jo kasneje znova sestavili ter postavili pred oltar, na katerem se je nahajala Carpaccieva pala iz leta 1518. Alisi je po vsej verjetnosti to navedbo povzel po dokumentarno dokaj podkrepljeni razpravi J. Granića, predstojnika Dalmatinsko-istrske province frančiškanov minoritov (Walcher Casotti, 1999, 214–215).⁷⁷ Ta edikola naj bi bila mnogo zgodnejša od tiste, ki naj bi jo postavili po vzoru Tullia Lombarda iz Kopra in je izhajala iz leta 1516, Granić pa dopolnjuje, da so letnico 1502 našli napisano v kamnu med lokom in okvirjem oltarja, kjer se je nahajala Carpaccieva slika (Walcher Casotti, 1999, 215). Arhitekturo kapele, namenjene Carpaccievi sliki v piranski minoritski cerkvi, vsekakor povezujemo z delavnico Pietra Lombarda oziroma njegovih sinov Tullia in Antonia. Število njihovih del je bilo na območju beneške Istre kar precejšnje in je njihova dejavnost segla vse do Kvarnerskih otokov oziroma tja do Dalmacije (Štefanac, 2018, 14).

Tri pomembna likovna dela so torej leta 1940 iz minoritskega samostana oziroma cerkve sv. Frančiška, odpeljali v Italijo, med njimi je bila prav gotovo najpomembnejša navedena oltarna pala V. Carpaccia. Iz potrdila o prevzemu z dne 20. junija



1940, ki ga je podpisal gvardijan Lino Biasi, v imenu Tržaškega nadzorništva pa Nicolò Rota, je razvidno, da je bilo navedeno delo v razmeroma dobrem stanju in da je pripadalo minoritom frančiškanskega samostana in da naj bi stroške prevoza, hrambe, kakor tudi vrnitve, ko naj bi izredne razmere minile, prevzelo Tržaško nadzorništvo. Iz potrdila oziroma zapisnika z dne 29. oktobra 1943 pa je razvidno, da so Carpaccievo delo iz vile Manin premestili na sedež redovne province v Padovo. Padovanski minoriti so piransko oltarno palo torej hranili od leta 1943 dalje in je na samostanskih hodnikih, kot omenjeno, samevala do

⁷⁷ Avtorica v oklepaju navaja, da se ta oltarna pala, prenešana v Italijo "zaradi zaščite pred vojnimi nevarnostmi", dandanes nahaja v baziliki sv. Antona v Padovi.

leta 1993. Glede na to, da je v primeru piranskih minoritov šlo za vrnitev enega samega dela, ki se je nahajalo na sedežu redovne province v Padovi, je bilo, kot uvodoma rečeno, upanje toliko večje zlasti po seminarju, ki so ga v Padovi 18. maja 2000 organizirali: Študijsko središče (*Centro Studi Antoniani*), Antonianski muzej (*Musei Antoniani*) in piranski Minoritski samostan. Ob strokovnih ugotovitvah o samem delu, je bila dokaj pomenljiva izjava predstavnika medministrske komisije Maria Osija Bondiolija, da bo italijanska vlada upoštevala mednarodna določila o vračanju umetnin. Kljub obljubam je piranska oltarna pala ostala v muzeju samostana *Il Santo* v Padovi, v piranski cerkvi sv. Frančiška pa restavrirana kapela s praznim oltarjem še vedno čaka na vrnitev dragocenega Carpacci-vega dela (Hoyer, 2005a, 21).

Ob koncu druge svetovne vojne leta 1945, je tudi sicer večina umetniškega, knjižnega in arhivskega gradiva ostalo na italijanskih tleh in dolga desetletja, bodisi v Rimu, Mantovi, Padovi oziroma Benetkah, čakalo na razplet pogajanj glede vračanja oziroma restitucije kulturnih dobrin iz istrskih mest.

Glede arhivskega gradiva je bil za razliko od umetniškega, se pravi slikarskih del starih beneških mojstrov oziroma njihovih delavnic, odpeljan zgolj celoten stari koprski arhiv, piranski pa je večinoma ostal nedotaknjen. Koprskega so v Italijo odpeljali leta 1944 in sicer v Benetke, a so ga nekajkrat premestili iz Državnega arhiva v Biblioteko Marciano, kjer je v nekakšni ilegali ostal tja do 60-tih let prejšnjega stoletja. Bil je spravljen v 57 zabojih v različnih fasciklih in zavojih. Vsa dolga leta je za-

radi političnih problemov, tako v času diplomatskih pogajanj za določitev novih meja med Italijo in nekdanjo SFRJ, kot kasneje, ko so zlasti na italijanski strani še vedno ostajali aktualni številni predsodki do svoje vzhodne sosedice, je arhiv še vedno ohranjal svoj »misteriozni« značaj, in ostajal nedostopen raziskovalcem, bodisi v raziskovalne namene, kakor zgolj citiranje posameznih dokumentov. Prevladoval je namreč strah pred morebitnimi diplomatskimi incidenti, ki so bili v času »hladne vojne« dokaj pogosti (Santoro, 2019, 145–155).

Sčasoma pa vendarle, v času direktorja Biblioteke Marciane, Sebastianija, zlasti pa Maurizia Messine, so se pristojne oblasti končno odločile, da zaboje odprejo, vsaj zato, da preverijo stanje arhivskih dokumentov in jih premestijo v ustreznejše prostore, vse to pa so izvedli s pomočjo strokovnega osebja Državnega arhiva v Benetkah, ki ga je tedaj vodil Raffaele Santoro. Vse zaboje so končno odprli, preverili shranjene arhivske dokumente, bodisi na osnovi seznamov, ki so jih že posedovali, hkrati pa ustvarjali tudi nove seznime za gradivo, ki ga še ni bilo na prejšnjih seznamih, zlasti za 19. stoletje. Končno je bil leta 2017 na predlog Generalnega direktorja arhivov, stari koprski arhiv v celoti vključen v Beneški državni arhiv na podlagi predhodnega sporazuma med Direkcijo državnih arhivov in bibliotek, vse to pa je potekalo, kot omenjeno v času F. Santora, prenos starega koprskega arhiva pa naj bi bil mogoč tudi zaradi podrobnejšega dogovora med italijansko direkcijo in slovensko arhivistično stroko, ki sta se dogovorili glede načina hranjenja oziroma restavratorskih posegov na gradivu (Santoro, 2019, 147).

PRIZADEVANJA SLOVENSKE IN ITALIJANSKE STROKE PO RAZISKOVANJU IN VALORIZACIJI KULTURNE DEDIŠČINE OBMEJNEGA PROSTORA V POVOJNEM OBDOBJU

Glede na kasnejše dileme in razhajanja, tako znotraj stroke kot politike, so bile pomenljive misli, ki jih je v svojem uvodnem nagovoru ob prvem mednarodnem srečanju umetnostnih zgodovinarjev v koprskem Pokrajinskem muzeju (14. in 15. april 1971) izrekel tedanji predsednik Skupščine občine Koper, Miro Kocjan, ko je naglasil »pomen umetnostne zgodovine kot kulturne zvrsti, ki ob odgovornem, objektivnem analiziranju zgodovinskih obdobj in dogajanja v preteklosti, krepi napore za nove, še bolj intenzivne in permanentne stike tudi v bodoče«. »Letošnje srečanje poteka na območju, ki je kar najbolj odprto. Gre za območje, ki ga je zgodovina označila kot enega najbolj eksponiranih, območje, ki je bilo prizorišče raznovrstnih tokov, teženj in spopadov, ta zgodovinska značilnost in izkušnja pa nam danes omogoča zatrditi, da smo široko odprto in zanimivo stičišče«. »Koper je ponosen, da je bil tokrat izbran kot sedež srečanja. Nad tem sta ponosni obe narodnosti, ki složno živita na tem območju. Italijanska narodnostna skupnost uživa pri nas vse tiste pravice kot večinska skupnost«.

Udeleženci srečanja, med katerimi so bili s slovenske strani ugledni strokovnjaki, kot npr. Emilijan in Anica Cevc, Milko Kos, France Stelè, Ksenija Rozman, Janez Mesesnel, Aleksander Bassin, Marjan Zadnikar in nekateri drugi, med italijanskimi Giancarlo Menis, Michelangelo Muraro, Aldo Rizzi, Giuseppe Bergamini, s hrvaške pa Vanda Ekl, Branko Fučić in Kruno Prijatelj, so obiskali tudi Piran, kjer so si ogledali na novo restavrirano cerkev Marije Snežne, ob tem pa se je med prisotnimi razvila živahna razprava o atribuciji posameznih umetnin, delo pa nadaljevali v dvorani tedanje občinske skupščine s koreferatom Michelangela Murara o Carpacciem delovanju v Kopru in Piranu. Ob tej priložnosti je predlagal, da se slike, ki so bile med vojno odnesene v Italijo, zlasti Carpacciava dela, vrnejo v slovenska obalna mesta, predstavnik Avstrije, Walter Frodl pa je ob zaključku spregovoril o potrebi takih srečanj in izmenjavi delovnih izkušenj tudi v bodoče. Ob tem je naglasil, da je nad številnimi umetninami tega širšega območja nemogoča podrobnejša kontrola, zato je predlagal

osnovanje centralnega kataloga, metodološki pristop za njegovo pripravo pa naj bi bil predmet prihodnjega srečanja v Gradcu. Giancarlo Menis, ki je kot predsednik sveta Videmskih muzejev zastopal odsotnega Alda Rizzija, je sporočil, da je avtonomna pokrajina Furlanija-Juljska krajina že pripravila zakonski predlog o popisu umetnostno-zgodovinskih spomenikov ter predvidela vrsto možnosti za uspešno delo na tem področju. Eno teh je videl v osnovanju »Mednarodnega središča za umetnostno-zgodovinske študije«, s čimer bi nastali pogoji, da bi se razvilo skupno delo, ki bi se lahko odvijalo v vili Manin pri Passarianu, kar je pozdravila tudi slovenska delegacija pod vodstvom E. Cevca.⁷⁸ Žal je ostalo zgolj pri obetih in dobrih željah, saj iz obstoječe dokumentacije ni razvidno, da bi se taka srečanja odvijala še kdaj kasneje, še manj pa, da bi se formiral skupni dokumentacijski center v vili Manin, pač pa se je formiral zgolj za območje Furlanije - Juljske krajine. V povojnem času, zlasti po letu 1950, ko je umrl zadnji lastnik celotnega kompleksa vile Manin, grof Lodovico Leonardo Manin, ga je leta 1961 Ministrstvo za šolstvo poddržavilo in dalo v uporabo videmski prefekturi oziroma v javne namene. V njem se je za nekaj časa ustalil Zavod za beneške vile (*Ente per le Ville Venete*), ki je vodil prva obnovitvena dela, leta 1969 pa je vila Manin prišla v upravljanje Avtonomne pokrajine Furlanija-Juljska krajina, ki je nadaljevala z obnovitvenimi deli. Leta 1971 je v njej odprla veliko razstavo del Giambattiste Tiepola, istega leta pa so tu osnovali tudi Regionalno središče za katalogizacijo (*Centro regionale di catalogazione*), da bi s tem poskrbeli za urejanje inventarja kulturne dediščine Furlanije-Juljske krajine. Po letu 1976 je v njenem okviru nastala restavratska šola s foto-laboratorijem in specializiranim kadrom za reševanje kulturne dediščine po rušilnem potresu, ki je tistega leta prizadel Furlanijo. Iz navedenega je razvidno, da niti leta 1971, niti kasneje, na italijanski strani niso bila več prisotna razmišljanja o skupnih pobudah in načrtih za snovanje Mednarodnega središča za umetnostno-zgodovinske študije, ki bi v bodoče povezovalo strokovnjake s tega širšega območja (Barattin, 2022, 105–115).⁷⁹

78 Celotno dogajanje in kronika srečanja sta zajeta v katalogu z naslovom: »Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo: slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v slovenski Istri v Kopru 14. In 15. aprila 1971« (Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel, 1972).

79 V vili Manin se je v času od 27. januarja do 14. maja 2023 odvijala dokumentarna razstava z naslovom »Guerra all'arte! 1940–1945. I beni culturali del Friuli-Venezia Giulia tra protezione e distruzione«, ki je na podlagi bogatega arhivskega in dokumentarnega gradiva, predstavila množično evakuacijo umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine s tedanjega območja Juljske krajine, zlasti pa iz Istre v zbirni center v vili Manin. Tako na razstavi, v spremnem katalogu, kot strokovnem srečanju ob njenem zaključku, je bil podan predvsem italijanski pogled na takratno dogajanje oziroma problematiko, ki pa bi zahtevalo mnogo širšo in kritičnejšo obravnavo, kot jo je bilo sicer zaslediti v italijanskem strokovnem tisku in medijih.

Slika 103: Udeleženci srečanja umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na vrtu Pokrajinskega muzeja v Kopru, 14. in 15. aprila 1971 (Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel, 1972, 106).



Navedeni problematiki, zlasti raziskovanjem premične in nepremične kulturne dediščine širšega istrskega prostora, se je sicer doslej posvečala vrsta uglednih strokovnjakov z obeh strani meje. Z italijanske strani so izsledki in prispevki zaznavni predvsem v delih uglednega umetnostnega zgodovinarja Adolfa Venturija, ki so nastajali že v času prve svetovne vojne in pri katerem zaznavamo težnje po dokazovanju italijanskega značaja kulturne dediščine dalmatinskega in istrskega prostora. V tem kontekstu sledimo tudi delom Tomasa Sillanija, Giuseppeja Prezzolinija, Pompea Molmentija in drugih, na istrskih tleh pa zlasti delom Giuseppeja Caprina, Antonia Leissa-Alisija in Attilia Tamara. Ob njihovih delih gre opozoriti tudi na eno temeljnih študij s področja istrske umetnosti, in sicer delo Francesca Semija, *L'arte in Istria*, izdano leta 1937 na pobudo tedanje *Società Istriana di Archeologia e Storia Patria*. Ob Caprinovem delu, *L'Istria Nobilissima*, ki je izšlo v Trstu leta 1905 in doživelo ponatis leta 1968, je leta 1997 v Trstu pod uredništvom Marie Walcher izšel ponatis pomembnega dela Antonia Alisija »*Istria. Città minori*«, ki je nato dve leti kasneje pod uredništvom Giuseppeja Pavanella in Marie Walcher doživel še znatno razširjeno in kompleksnejšo predstavitev v delu »*Istria. Città maggiori*« (Pavanella & Walcher Casotti, 1999). V letu 2020 je prišlo tudi do ponatisa Semijevega dela, ki pa ga lahko že umestimo v kontekst prizadevanj tedanjega italijanskega Ministrstva za kulturno dediščino oziroma njegovega podsekretarja Vittorija Sgarbija, po predstavitvi nekaterih pomembnejših istrskih umetnin, ki so bile leta 1940 odpeljane v vilo Manin, nato pa dolga leta v kletnih prostorih Beneške palače v Rimu čakale, da so

jih »ponovno odkrili« in predstavili širši javnosti. V letih 2004/5 so jih končno, kot omenjeno, razstavili v Trstu v tamkajšnjem *Civico Museo Revoltella*, s spremnimi študijami, restavratorskimi elaborati in ekspertizami pa so dostojno predstavljena v razstavnem katalogu z naslovom *HISTRIA. Opere d'arte: da Paolo Veneziano a Tiepolo* (Castellani & Casadio, 2005). Danes so ta dela večinoma razstavljena v *Civico museo Sartorio* v Trstu.⁸⁰

Na slovenski strani prav gotovo temeljno študijo še vedno predstavlja delo Franceta Stelèta, »Umetnost v Primorju«, izšlo pri Slovenski matici leta 1960, čeprav je prvi koncept, kot pravi avtor, nastal že leta 1939. Bil je plod njegovih nagibov do tega obmejnega prostora, kamor se je kot »kranjski konservator« vračal tja do prve svetovne vojne, pa tudi po njej, oziroma v času med obema vojnoma. V svojem delu je prvič orisal tudi glavne umetniške tokove beneškega slikarstva ter navedel do tedaj slovenski umetnostno-zgodovinski stroki neznane italijanske vire in literaturo, kratko poglavje pa namenil tudi najpomembnejšim slikarjem in slikarskim šolam, ki so zapustili svoja dela v vseh treh obalnih mestih. Prezirljivemu odnosu novih italijanskih oblasti do »spomeniškega značaja« Julijske krajine, je želel s tem delom postaviti ogledalo, uvod vanj pa je izšel leta 1940 pri tedanji Akademski založbi v Ljubljani. V povojnem času si je z večletno distanco, ko so se znova radikalno spremenile tudi upravno-politične meje tega območja, zastavil temeljno vprašanje – prisotno tudi v pričujoči študiji – ali je možno primorski predel slovenskega nacionalnega prostora obravnavati zgolj kot geografsko enoto, ali pa kot enoten kulturni prostor s svojimi posebnostmi? Ob tem avtor odgovarja, da je značaj Primorja takšen, da povsem opravičuje samostojno obravnavo, saj le-ta obeta izsledke širšega pomena za slovensko umetnostno zgodovino. Slovensko primorje z Istro namreč geografsko in kulturno predstavlja zgolj variacijo širšega mediteranskega prostora. Povezanost Istre s Slovenijo je kljub njenim posebnostim in povezanostjo z italijanskim in hrvatskim kulturnim prostorom tolikšna, da bi bila brez upoštevanja teh razlik njena umetnostno-zgodovinska podoba okrnjena. Ob pregledu slikarstva Stelè posebej naglašja, da je bil na področju tabelnega slikarstva že ob koncu srednjega veka, zahodni primorski prostor naravnost provinca Benetk in kot dokazilo navaja vrsto slikarjev, kot npr. Alviseja, Antonia in Bartolomea Vivarinija z njihovimi delavnicami, Vittoreja in Benedetta Carpaccia, Cima da Conegliano, Girolama

⁸⁰ Muzej deluje od leta 1949 oziroma 1954 v nekdanji vili družine Sartorio, zgrajeni ob koncu 18. stoletja. V novejšem času (2006) je bil povsem prenovljen in znova odprt za javnost. V pinakoteko Sartorio so umestili tudi 21 del pod naslovom »Mojustrovine istrskega izvora« (*Capolavori provenienti dall'Istria*), prvič predstavljena javnosti na razstavi »*HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*« v prostorih *Civico Museo Revoltella* v Trstu, od 23. junija 2005 do 6. januarja 2006.

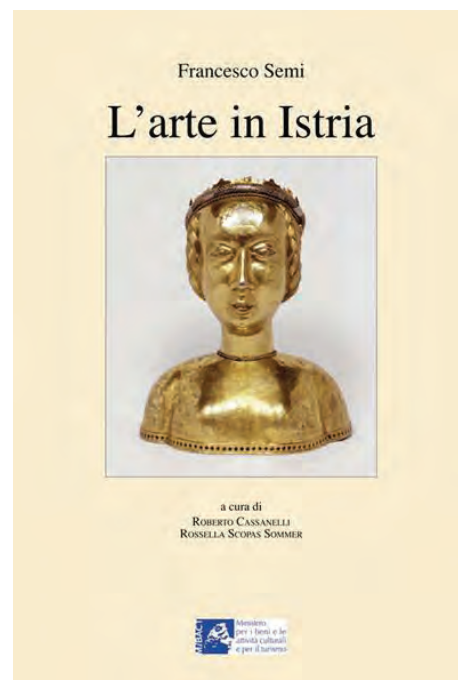
Slika 104 in 105: Naslovnica dela T. Brejca o slikarstvu na slovenski obali od 15. do 19. stoletja (Brejc, 1983) in ponatis dela F. Semi »L'arte in Istria« (Semi, 2020).

da Santacroceja in druge. Ozka navezanost na Benetke je ostala nepretrgoma prisotna do konca 18. stoletja (Stelè, 1960, 65).

Kot v svojem prispevku z naslovom Začetki arhitekture »all'antica« na obalah Jadrana v 15. stoletju (Štefanac, 2013, 55–70), navaja Samo Štefanac, lahko, ne da bi zmanjševali pomen Benetk, danes ugotovimo, da so si posamezne regije ob Jadranu zaradi geografske lege, kulturnih, političnih in gospodarskih razmer ter etnične sestave, oblikovale lastno umetnostno identiteto. Oznake »provincionalno«, ki označuje

teritorij, odvisen od enega samega umetnostnega središča, katerega pobude ponavadi sprejema z opaznim časovnim zamikom in največkrat v rustificirani obliki, ne moremo vselej uporabiti. Tudi oznaka »periferno«, ki namiguje na tolikšno oddaljenost od umetnostnih središč, da prihaja le redko do stikov, kar vodi v izoliran in samosvoj razvoj v regiji, ni najprimernejša. Poleg tega obe oznaki podzavestno vodita v razmišljanje o enosmernem širjenju pobud iz središča v smislu koncentričnih krogov, kjer bi večja oddaljenost že sama po sebi pomenila večje časovne zamike pri sprejemanju novosti in nižjo kvaliteto raven, hkrati pa vnaprej izključuje razmišljanja o možnosti prenosa pobud v obratni smeri – iz bolj oddaljenega območja proti bližjemu (Štefanac, 2013, 57).

Ob tem se pogosto zastavlja vprašanje upravičenosti samega dojemanja oziroma sprejemanja teze, da je šlo v tem primeru za značilen odnos med centrom in perifernostjo istrskega polotoka, pogosto označenega kot manj pomembnega in kulturno zaostalega območja, ki je bilo povrh vsega zagozdено med Beneško republiko in nemškim cesarstvom oziroma cesarsko Avstrijo. Če ji je po eni strani ta geopolitična umeščenost zagotavljala veliko mero pozornosti in interesov obeh velesil, zlasti na ekonomskem področju, pa po drugi strani lastna kulturna, zlasti pa umetniška ustvarjalnost njenih obalnih mest z ohranjeno kulturno dediščino,



zavrača nekatere ocene in stereotipe o prevladujoči »perifernosti« njene umetniške ustvarjalnosti, zlasti v obdobju med 15. in 18. stoletjem (Kamin Kajfež, 2020, 555).

Od teh, nekoliko splošnih definicij in opredelitev, je v kasnejših študijah prvo temeljno raziskavo slikarskega gradiva obalnega prostora opravil Tomaž Brejc in ga strnil v delu »Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo«, izšlo leta 1983 pri Medobčinskem zavodu za spomeniško varstvo v Piranu in Založbi Lipa v Kopru. Ob tem uvodoma naglaša, da se je tekom stoletij, zlasti pa v obdobju od 1940 do 1954 to gradivo precej osiromašilo, saj je bilo odpeljanih v Italijo veliko kvalitetnih del, tja od poliptiha Paola Veneziana pa do Tiepolovih del. Kljub temu za obalna mesta in njihovo umetnostno bogastvo ostaja optimističen, saj je tudi umetninam, ki so ostala, pripisal dovolj visoko raven, četudi so ponovno zaživela šele po opravljenih restavratorskih posegih.

Do prvih preglednejših razstav slikarstva 16. in 17. stoletja, ki ji je sledila še razstava 18. stoletja, je prišlo v prostorih koprskega Pokrajinskega muzeja jeseni leta 1964 oziroma od junija do oktobra 1967. V spremnem katalogu je avtor, Janez Mikuž, poudaril, da je bilo dokaj težko pripraviti takšen izbor slikovnega gradiva, ki bi lahko dostojno predstavil celoten slikarski opus navedenih stoletij, saj manjka vrsta del,

Slika 106 in 107: Naslovnici razstavnih katalogov: *Slikarstvo XVI. in XVII. stoletja* (1964) in *Slikarstvo XVIII. stoletja* (1967) na slovenski obali, Pokrajinski muzeja Koper.

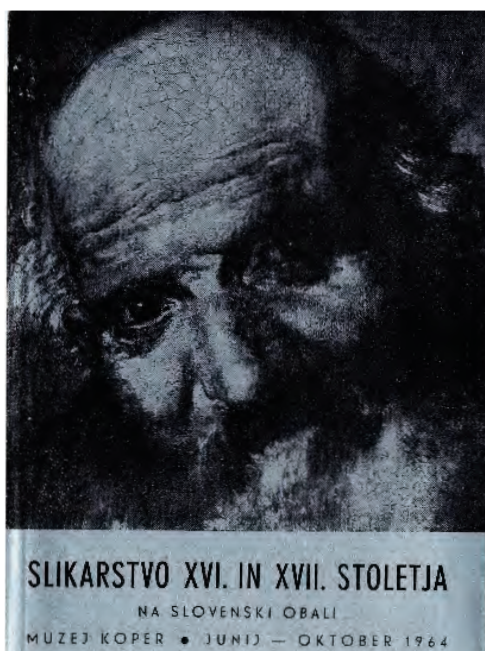
ki so bila odpeljana v Italijo in za katera »vprašanje restitucije še ni rešeno« in jih lahko zasledimo zgolj v literaturi. Nekaj mojstrov na prehodu iz 15. v 16. stoletje tako ni bilo moč predstaviti, ker njihova dela niso dostopna. Na razstavi del z obdobja 18. stoletja je avtor pritegnil tudi nekatera dela s piranskega območja in sicer s cerkve Marije Tolažnice, Minoritskega samostana sv. Frančiška, župne cerkve sv. Jurija, cerkve sv. Štefana in nekaterih drugih, ki bodo predmet podrobnejše predstavitve tudi v pričujočem prispevku (Mikuž, 1967, 4).

K novim spoznanjem o likovnih delih na današnjem območju slovenske Istre oziroma širšega istrskega prostora, so poleg zgoraj navedenih avtorjev, pripomogle tudi študije nekaterih hrvaških avtorjev, npr. K. Prijatelja, G. Gamulina, I. Petriciolija, L. Karamana, C. Fiskovića, V. Ekl in drugih, ki so objavili številne študije o mojstrih beneškega slikarstva in predstavljajo dragoceno primerjalno gradivo ob raziskavah in prezentacijah tukajšnjih likovnih del. Poglavitno delo s tega področja prav gotovo predstavlja novejša študija V. Bralić in N. Kudiš Burić, *Slikarska baština Istre. Djela stafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije* (Bralić & Kudiš Burić, 2006a). Avtorici sta pri tem v svoje raziskovalno področje, ob pomoči in podpori recenzenta, prof. dr. Giorgia Fossaluzze z Univerze v Veroni, vključili tudi Biblioteko inštituta za zgodovino umetnosti pri *Fondazione Cini* in

Museo Correr v Benetkah ter knjižnico *Kunsthistorisches Institut* v Firencah. Njuno delo je prevedeno tudi v italijanski jezik pod naslovom »*Istria pittorica*« (Bralić & Kurdiš Burić, 2006b). Čeprav je prvotni koncept predvidel predstavitev korpusa stafelajnega slikarstva na območju celotnega istrskega polotoka, vključno z območjem, ki danes pripada Republiki Sloveniji in Italiji, se je sčasoma pokazalo, da bo možno vanj, zlasti iz organizacijskih razlogov in težav, vključiti zgolj območje novigrajske, poreške, pičanske in puljske škofije, ki so danes vključene v enotni prostor poreško-puljske škofije oziroma Republike Hrvatske. Njena objava v obeh jezikih, naj bi po besedah izdajateljev oziroma založnikov: Instituta za povijest umjetnosti v Zagrebu in Centra za zgodovinske raziskave / *Centro di ricerche storiche* iz Rovinja, predstavljala dvonacionalni spomenik istrske kulturne dediščine, s katerim naj bi se na določen način povrnil dolg do številnih naročnikov in uporabnikov, oziroma vseh tistih številnih bratovščin, mestnih komun, župnikov in plemiških družin, ki so pogosto, tudi na račun lastnega odrekanja, naročali in prejeli umetnine za potrebe svojih župnij ali pa opremo cerkva in palač. Govora je predvsem o slikarstvu »utilitarne« nabožne funkcije, o oltarnih palah in votivnih podobah, namenjenih osebni in kolektivni pobožnosti. Navedeno delo zajema in predstavlja dragoceno slikarsko dediščino z območja večjega dela Istre, praktično od najstarejših ohranjenih del do onih s konca 18. stoletja. To obdobje štirih

stoletij, med srednjim vekom in koncem 18. stoletja, označuje neprekinjena kontinuiteta politične jurisdikcije Beneške republike na eni in habsburške monarhije na drugi strani, čeprav je njuna slikarska dediščina dokaj raznovrstna in heterogena. V zgodovinsko-stilnem smislu je stkana in prepletena z elementi pozne gotike, renesanse in baroka. V njej se tako prepletajo impulzi beneških slikarskih delavnic kot ustvarjalnost lokalnih slikarskih šol.

Pri tem G. Fossaluzza v svojem uvodnem



Slika 108: V. Carpaccio, *Madona na prestolu in svetniki*, 1518, Padova, Museo Antoniano (Baldassin Molli & Caburlotto, 2021, 49).

razmišljanju naglaša, da se za del istrske umetnostne dediščine njene vrednostne norme, ki naj ne bi slonele izključno na beneškem vplivu in importu, s pričujočim delom kažejo kot novost in zanimivost, glede na to, da omenjeni korpus prvokrat združuje več nivojev poznavanja slikarske dediščine, odkrite na istrskih tleh. Glede na to, da se katalog nanaša na aktualno območje poreško-puljske škofije, je v njem zaznati tako odsotnost območja, ki ga pokriva reška nadškofija (Lovran, Volosko, Brseč), kot tudi slovenskega predela nekdanje beneške Istre. V pričakovanju inventarizacije umetniške dediščine teh območij, ki naj bi nastajala bolj ali manj po istih kriterijih in metodologiji, je vendarle potrebno upoštevati, da pri tem

ostaja znatna praznina, kar zadeva mestne komune kot pomembnih naročnikov likovnih del in so bila ravno v teh stoletjih pomembna tudi kot kulturna žarišča na tleh beneške Istre; govora je zlasti o Kopru, kot njeni prestolnici, v manjši meri pa tudi o Piranu. Ob tem se avtor dotika tudi obdobja druge svetovne vojne, zlasti ko je govora o zaščiti in konservaciji del, za katera so tedanje italijanske oblasti menile, da jih je potrebno zaščititi in evakuirati z obmejnega območja. Temu obdobju so, kot navaja, namenjeni prispevki, objavljeni v katalogu ob razstavi v Trstu leta 2005, na kateri je bil prikazan dovršen del umetnin,



odpeljanih leta 1940.⁸¹ Ravno tako pa je avtor očitno dobro seznanjen tudi s prizadevanji slovenske umetnostno-zgodovinske stroke, saj citira delo avtorjev S. A. Hoyer in S. Žitka, *V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana* (2005) z dokaj podrobnim popisom oziroma seznamom odtujenih del (V Italiji zadržane umetnine, 2005). Le kot »tragičen paradoks«, meni avtor, se lahko sem uvrsti tudi popis del, ki ga je 30. avgusta 1941 sestavil Fausto Franco, ki je bil tedaj na čelu konservatorske službe za spomenike in galerije Furlanije-Julijske krajine (*Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie della Venezia Giulia e del Friuli*) pod naslovom »Relazione sulla protezione antiaerea dei monumenti e delle

opere d'arte«. Pri tem G. Fossaluzza navaja, da so bile navedene umetnine po izidu tega dela večinoma evakuirane v vilo Manin, leta 1943 pa večinoma vrnjene prvotnim lastnikom z izjemo slik iz cerkva in muzeja v Kopru, Izoli in Piranu, ki pa se še vedno nahajajo v Italiji.⁸²

Med posameznimi strokovnjaki, poznavalci piranske kulturne dediščine, se je na to temo sicer že leta 1990 odzval zgodovinar Alberto Pucer in v kratkem prispevku (Pucer, 1990, 79–83) podal oris nekaterih umetnin, ki so nekdaj krasile piranske cerkve, samostane in nekatere posvetne stavbe ter

81 Tu je seveda mišljena razstava v *Museo civico Revoltella* v Trstu oziroma že navedeni katalog »*HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*« (Castellani & Casadio, 2005).

82 Navedena dela iz Kopra, Izole in Pirana pa tudi drugih krajev tedanje Julijske krajine, so bila, kot že omenjeno, večinoma evakuirana v vilo Manin, junija 1940 ob vstopu Italije v drugo svetovno vojno, vračanje po 8. septembru 1943 pa je bilo zaradi vojnih razmer dokaj zapleteno in negotovo ter je bilo takih primerov, kot je razvidno iz Dnevnika o umiku umetnin Carla Sameda de Marca (*Diario sul ritiro delle opere d'arte da Capodistria, Isola, Pirano nel 1940*, Piran-Ljubljana 2020, razmeroma malo. Med njimi se npr. ni vrnil znameniti poliptih Cime de Conegliano s cerkve sv. Ane v Kopru, zlasti pa dela V. Carpaccia s koprskimi stolnicami oziroma cerkvami sv. Frančiška v Piranu. Razen same ugotovitve, se G. Fossaluzza podrobneje žal ne posveča razlogom in ozadjem za njihovo zadržanje na italijanskih tleh.

Slika 109: Kapela v cerkvi sv. Frančiška v Piranu s praznim oltarjem, ki ga je do leta 1940 krasilo Carpacciovo delo (foto: D. Darovec, 2024).



so na različne načine zapuščale Piran, ni pa ne pri njem, ne pri drugih strokovnjakih s tega področja, zaslediti kakršne koli kritične ocene ali komentarjev o navedeni problematiki. Tega vprašanja so se sicer v okviru svojih ustanov kasneje dotaknili strokovni delavci piranskega Pomorskega muzeja »Sergej Mašera«, zlasti D. Žitko, z Zavoda za varstvo kulturne dediščine, Območne enote Piran, S. A. Hoyer, M. Kovač, D. Tomšič in D. Milotti-Bertoni, v novjšem času tudi nekateri udeleženci mednarodnega znanstvenega simpozija »Carpaccio v Piranu / Carpaccio a Pirano« decembra 2018. Nenazadnje je s tem namenom tudi K. Knez pripravil in objavil svoj obsežen, pregleden in tehten prispevek z naslovom »La pittura cinquecentesca di Pirano« z nekaterimi

novimi, kritičnimi pogledi in ocenami piranske umetniške ustvarjalnosti v tedanjem času in v tem kontekstu načel tudi vprašanje odnašanja dragocenih umetnin in predmetov kulturne dediščine iz Pirana (Knez, 2003, 257–318).

Za razliko od Kopra, se je v Piranu domala v celoti ohranil stari mestni arhiv (*Archivio civico antico*), ustanovljen leta 1877, ki pa ga leta 1940 niso odpeljali, domnevno po zaslugi učitelja in bibliotekarja Antonia Petronia. Leta 1887 je bila po mnogih selitvah v prostore občinske palače prenesena tudi mestna knjižnica, ki jo je že v 18. stoletju ustanovila tedanja »*Accademia degli Intricati*«. Za razmah arhiva in knjižnice je bil zlasti zaslužen grof Stefano Rota (1824–1916), humanist in erudit, globoko navezan na domači Piran. Pri vodenju arhivske ustanove je bil dokaj aktiven in uspešen ter so njegovemu vzoru sledili številni kraji po Istri.⁸³ Po njem so bili pri vodenju knjižnice zaslužni Domenico Vatta, Pietro de Castro in do leta 1952 Antonio Petronio (Kodarín, 2006). Leta 1954 je prišel arhiv v sestav tedaj ustanovljenega Mestnega muzeja, vendar se je kmalu osamosvojil kot posebna ustanova in bil leta 1974 vključen v Pokrajinski arhiv Koper. Kot najstarejši arhiv v Sloveniji zelo zgovorno priča o bogati in razgibani zgodovini Pirana, številni dokumenti pa so tudi avtorju tega prispevka služili za nazoren prikaz nastajanja in vloge dragocene kulturne dediščine samega mesta, ki se dandanes hranijo v njegovih kulturnih ustanovah oziroma cerkvah in samostanih, ali pa so bila odtujena v preteklih stoletjih. V še večji meri se nanašajo na prizadevanja oziroma na zahteve povojnih posvetnih in cerkvenih oblasti po vrnitvi umetnin in predmetov kulturne dediščine.

V pričujočem delu, v katerem odmerjamo precejšnjo pozornost zlasti Carpacciemu slikarskemu delu, ki je nekdaj krasilo cerkev sv. Frančiška Asiškega v Piranu,⁸⁴ je seveda zajet mnogo širši seznam umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine, ki so nastajala skozi stoletja, a so bila odpeljana v različnih zgodovinskih obdobjih in se danes nahajajo na znanih, pogosto pa tudi povsem neznanih lokacijah ter jih poznamo zgolj po nekaterih kasnejših reprodukcijah in fotografskih posnetkih. To velja predvsem za znamenito delo Domenica Tintoretta (1560–1635), »Bitka pri Savudriji 1177«, ki je do leta

83 Njegovemu življenju in delu je Društvo za zgodovinske in geografske študije v Piranu (*Società di studi storici e geografici*) posvetilo razstavo, postavljeno 14. novembra 2023 v Hiši Tartini, sedežu Skupnosti Italijanov v Piranu, ki je gostovala tudi v Momjanu in Padovi.

84 Gre za znano Carpacciovo delo »Marija z otrokom in svetniki«, 1518, ki se danes nahaja v samostanu sv. Antona v Padovi (*Museo Antoniano*) in so mu decembra 2018 posvetili mednarodni znanstveni simpozij ob 500-letnici navedene Carpacciove oltarne pale in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Prispevki so zbrani in objavljeni v zborniku »Carpaccio a Pirano« / »Carpaccio v Piranu« (Baldassin & Caburlotto, 2021).

Slika 110: Piran, palača Gabrielli-De Castro, sedež Mestnega muzeja po letu 1954, z letom 1967 pa Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« (https://butmuz.com/artefakt/palaca-gabrielli/).

1801/2 krasila veliko dvorano piranskega Mestnega sveta, meščani pa so bili nanjo zelo navezani, saj so jo cenili kot uprizoritev ene najslavnejših pomorskih zmag Beneške republike, ki se je zgodila v bližini njihovega mesta. K sreči se je ohranilo drugo, ravno tako monumentalno delo istega avtorja z naslovom »Marija z otrokom in piranski mestni očetje« iz leta 1578, ki prikazuje veduto tedanjega Pirana, ter je bila že v preteklosti predmet nekaterih podrobnejših predstavitev.⁸⁵

ki so jih italijanske oblasti junija 1940 iz dragocene zbirke likovnih del minoritskega samostana oziroma cerkve sv. Frančiška – že ob koncu 19. stoletja poimenovane »*Pinacoteca Minorum*«, uvrstile v seznam za evakuacijo, so bila: že omenjeno delo Vittoreja Carpaccia »Marija z otrokom in svetniki« iz leta 1518, kopija po Sassoferratu: »Marija pri molitvi« in delo neznanega avtorja z naslovom »Ugrabitev Evrope«. Ob navedenih, je bilo iz občinske palače v Piranu odpeljano še delo Benedetta Carpaccia, Marija na pre-



Šele 700-letnica ustanovitve Minoritskega samostana v Piranu (1301–2001) je nudila priložnost, da je bil zbran, pregledan, ovrednoten in objavljen celoten slikarski fond, ki je nekdam krasil samostansko cerkev sv. Frančiška in samostanski kompleks, s tem da je bilo 29 slikarskih del leta 1954 prenesenih v tedanji Mestni muzej v Piranu (današnji Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran), od tam pa so pet del odpeljali v Pokrajinski muzej v Kopru, kjer so umeščena v njegovo stalno zbirko (Žitko, 2001, 229–305). Trojica del,

stolu z otrokom med sv. Jurijem in sv. Lucijo (1541), ki je nekdam krasilo cerkev sv. Lucije pri Portorožu, iz Mestne knjižnice inkunabula *Dunus Scotus, Quaestiones Quolibetales* (1477). Iz piranske župnijske cerkve sv. Jurija sta izviral deli Paola Veneziana, Marija s svetniki (1355) in Križanje (14. stol.), delo Giuseppeja Angelija: Rožnovenska Marija iz stranskega oltarja in lesena gotska poslikana omara s podobami svetnikov (15. stol.). Iz podružnične cerkve sv. Štefana je bilo odpeljano delo bolonjske šole: Križanje in Mattea

⁸⁵ O navedenem delu je objavljena vrsta člankov in razprav, v slovenskem jeziku posebej zanimiv prispevek, J. Mikuža, *Domnevni Domenico Tintoretto v piranskem Pomorskem muzeju* (Mikuž, 1997, 21–25); glej tudi, D. Žitko, *La grande tela di Domenico Tintoretto, dedicata alla Vergine Maria con bambino ed i padri cittadini nuovamente esposta nel palazzo del Comune di Pirano* (Žitko, 1997, 132–135).

Slika 111 in 112: Piran, sejna dvorana občinske palače z znamenitim Tintorettovim delom »Marija z otrokom in piranskimi mestnimi očeti« (1578) (Lehner, 2015, 62); detajl s Tintorettovim delom, ki občinsko dvorano znova krasi po letu 1997 (Humar, 2021, 14).



Ponzonija ali Jacopa Palme ml., Oznanjenje, iz podružnične cerkve Marije Tolažnice delo Giambattiste Tiepola, Marija s pasom, iz prostorov bolnišnice (*Pia casa di ricovero*) leseni doprsni kip z naslovom *Ecce homo* (1411) in bronasti kip Melchiorja Caffàja, pripisan tudi Alessandru Algardiju, Kristusov krst. Potrdila o umiku navedenih del obstajajo v obliki zapisov, ki sta jih po vojni za potrebe restitucijske komisije sestavljala župnik Egidio Malusà in Giorgio Lugnani iz minoritskega samostana (Hoyer, 2005b, 22–29).

Carpaccievemu delu, ki se danes nahaja v Samostanu sv. Antona v Padovi, je bil ob njegovi prvi javni predstavitvi, 18. maja 2000, posvečen manjši seminar oziroma strokovno posvetovanje (Šamperl, Baldassin Molli & Magani, 2001), do znanstvenega srečanja na to temo pa je prišlo šele v Piranu, in sicer v dneh 3. in 4. decembra 2018 ob 500-letnici nastanka umetnine in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška Asiškega. O njeni vrnitvi iz Italije je bilo sicer govora že oktobra leta 1996 ob vrnitvi samostana minoritskemu redu in pričetku prenovitvenih del, obenem pa je stekla akcija »Piranski umetniki za Carpaccia« v okviru katere je sodelovalo 48 umetnikov in je bil celoten izkupiček namenjen obnovi renesančne edikule v cerkvi sv. Frančiška, kjer je nekdanj viselo znamenito Carpaccievo delo. Kot je možno razbrati iz samostanske kronike z naslovom »Novi prispevki za kroniko Samostana sv. Frančiška v Piranu« (Šamperl, 1998), so piranski minoriti že tedaj trdno verjeli in se veselili vrnitve znamenitega

Carpaccievega dela iz Padove ter zapisali, da »gre za izjemno pomemben del kulturne dediščine, ki se od 10. junija 1940 nahaja v Italiji, njena vrnitev pa predstavlja prvi tovrstni primer v naši državi«. Pričakovanja so dosegla višek ob srečanju osmih predsednikov srednjeevropske pobude, ko sta bila samostan in cerkev sv. Frančiška Asiškega v petek, 6. junija 1997, za nekaj ur »središče Evrope«. Med gosti je bil tudi tedanji italijanski predsednik Oscar Luigi Scalfaro, ki je bil dan kasneje skupaj s svojim spremstvom in predstavniki Italijanske skupnosti pri sveti maši. Ko je italijanski predsednik zapuščal cerkev, je sam opazil, da v renesančni edikuli nekaj manjka; pogovori in dogovori o Carpacciu in vrnitvi njegove umetnine v renesančni edikulo so bili obetavni in na najvišji ravni. »Dejstva in upanje ostajajo« so tedaj zapisali (Šamperl, 1998, 41).

V mesecu novembru 2018 se je tudi v Kopru odvijal simpozij v organizaciji Slovenskega umetnostno-zgodovinskega društva z naslovom »Umetnost istrskih obalnih mest« / *Arte e architettura delle città istriane*, kjer so se nekateri udeleženci dotaknili problematike, povezane s piransko kulturno dediščino.⁸⁶

Drugačno sporočilo veje iz obeležitve 200-letnice rojstva slikarja piranskega rodu Cesara Dell'Acqua (1821–1905), ko so ustanove oziroma nekatera društva italijanske narodne skupnosti iz Pirana in Kopra pripravile razstavo in izdale katalog z nekaterimi njegovimi deli ter se s tem poklonile enemu največjih in najuglednejših istrskih slikarjev moderne

⁸⁶ Gre za prispevke: K. Bernardi, *Nekdanji cerkveni kompleks sv. Antona opata v Piranu*; E. Cozzi, *La pittura gotica nell'Istria slovena e il polittico di Pirano di Paolo Veneziano*; M. M. Kovač, *Bonfante Torre. Il tagliapietra veneziano e la sua bottega a Pirano*; R. de Feo, *Presenze neoclassiche a Pirano: gli scultori Antonio e Francesco Bosa*; R. Fabiani, *Pietro Nobile a Pirano. Progetti per la chiesa di San Pietro*; N. Kudiš, *Dolgo 17. stoletje v Kopru, Izoli in Piranu: pozno renesančna in beneška slikarska dediščina* (Novak Klemenčič, 2018).

Slika 113: Angelo de Coster, Čudež sv. Jurija, 1706, Piran, župna cerkev sv. Jurija (Kovač, 2006, 37).

dobe. Ob tem so naglasili, da so takšni jubileji obenem priložnost in sredstvo za promocijo pomembne zgodovinske, kulturne in umetniške dediščine, zlasti ko gre za rojake, ki so cenjeni in uveljavljeni tudi prek meja matične domovine. Obeležitev 200-letnice umetnikovega rojstva, kot v katalogu naglašata Andrea Bartole, predsednik Samoupravne skupnosti italijanske narodnosti iz Pirana,

mora tako nositi v sebi sporočilnost, ki sega veliko dlje od slikarjevega rojstnega Pirana oziroma Kopra; gre za dogodek državnega in čezmejnega značaja, ki ga mora pospeševati in vzpodbujati prav tisti evropski duh, kot ga je ob koncu 19. stoletja izkusil umetnik sam in ki kljub temu, da živimo v združeni Evropi, včasih ne sega prek nacionalnih meja, temveč pogosto ostaja ujet v razpravnih ali muzejskih dvoranh. (Dell'Acqua, 2021; prim. Tossi, 2021)

Seveda pa so bile in ostajajo najbolj odmevne okrogle obletnice rojstva oziroma smrti ter odkritja spomenika velikega piranskega violinskega virtuoza in skladatelja, Giuseppeja Tartinija (1692–1770). Očitno noben zgodovinski oziroma kulturno-zgodovinski oris Pirana ni zaobšel Tartinija in njegove vloge v kulturnem razvoju mesta, pa tudi mnogi istrski glasbeniki, literati in likovniki so svoje navdušenje in spoštovanje do slavnega violinista in skladatelja izrazili v svojih delih.

V zvezi s tem sta bila pomembna ustanovitve in dejavnost Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« s sedežem v palači Gabrielli-De Castro, ki je bil sprva – torej leta 1954, kot omenjeno – ustanovljen kot Mestni muzej, leta 1959 pa je začel zbirati slovensko pomorsko gradivo ter se od leta 1976 posveča predvsem pomorstvu (Pahor, 2023). Sprva je bila v eni od sob predstavljena Tartinijeva zbirka z baročno spalnico, rokopisi, tisk, posmrtno masko in znamenito Amatijevo violino – zbirko so leta 2001 prenesli v obnovljeno Tartinijevo hišo, ki je ob 300-letnici

skladateljevega rojstva dobila tudi monografsko delo S. A. Hoyer z naslovom »Hiša Tartini / Casa Tartini«, ki je poleg inventarja zbirke / *Inventario della collezione Giuseppe Tartini 1654–1951*, sicer delo A. Pucerja, predstavljal osrednji slovenski prispevek ob 300-letnici velikega piranskega virtuoza in skladatelja (Hoyer, 1992). Leta 2020 pa je bilo ob slovenskem kulturnem prazniku skupaj z ogledom nove muzejske zbirke v Tartinijevi rojstni hiši, predstavljeno tudi delo Duške Žitko z naslovom »El Tartini in piassa. Zgodba o spomeniku / Storia del monumento« (Žitko, 2019), ki je dopolnila in obogatila delo Slobodana Simiča-Sime in Duške Žitko »Giuseppe Tartini« iz leta 2000 (Žitko & Simič, 2000). Najnovejša publikacija z naslovom »Giuseppe Tartini med Piranom, Strunjanom in Koprom«, je pri Italijanskem središču »Carlo Combi« v Kopru v sodelovanju s Pomorskim muzejem »Sergej Mašera« v Piranu in Pokrajinskim muzejem v Kopru, izšla ob obeležitvi 330-letnice skladateljevega rojstva (Knez, Vincoletto & Žitko, 2022).

Sicer pa pravo bogastvo piranske muzejske zbirke dandanes predstavlja že omenjeno delo Domenica Tintoretta iz leta 1578 z naslovom »Marija z otrokom in piranskimi mestnimi očeti«, ki je med letoma 1954 do 1997 krasilo zbirke Pomorskega muzeja v Piranu, od leta 1997 pa se ponovno nahaja v dvorani mestne hiše.

Med velike dragocenosti muzeja sodi tudi zbirka *ex voto* – votivne podobe pomorcev, zbirka marinstičnega slikarstva druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja (prim. Žitko, 1992; 2000), ladijski modeli G. Gruberja iz 18. stoletja (Pahor, 1981, 11–40), ter nenazadnje, znameniti pomorski kodeks izol-skega kartografa Pietra Coppia, ki predstavlja neke vrste svetovni unikat in največjo dragocenost celotnega kodeksa z naslovom »*De summa totius orbis*« (1524–1526) (Bonin, 2006).

Nekaj dragocenih umetnin krasijo tudi župno cerkev sv. Jurija, z doslej najstarejšo poznano veduto Pirana iz druge polovice 15. stoletja, ki jo je zaznati v delu »Sv. Trojica«



neznanega beneškega mojstra. V prezbitერიu stolne cerkve pa se nahaja tudi delo »Čudež sv. Jurija«, Angela de Costerja iz leta 1706, ki so jo naročili člani Bratovščine sv. Jurija.⁸⁷

Posebno področje piranske kulturne dediščine predstavlja heraldično in epigrafsko gradivo, se pravi grbi, pripisani bodisi mestni komuni kot mestnemu zaščitniku sv. Juriju, izklesanim reliefom s podobo beneškega leva ter številnim grbom in napisnim ploščam plemiških družin, ki krasijo javne zgradbe, nekdanja mestna vrata, ostanke obzidja in nekdanje plemiške palače (obširnejši pregled v Cigui, 2002).

V lasti cerkve sv. Jurija je bila tudi dragocena slonokoščena skrinjica, ki so jo našli leta 1592 pod oltarjem sv. Katarine device in mučencev in jo sredi 19. stoletja prenesli v cerkveno oziroma župnijsko zakladnico. Leta 1884 so jo podarili dunajskemu dvoru, ki jo je umestil v Umetnostno-zgodovinski muzej na Dunaju. Po prvi svetovni vojni so jo ob drugih umetninah, kot bomo videli kasneje, italijanske oblasti zahtevale nazaj in jo prepustile puljskemu arheološkemu muzeju. S tem je piranska župnijska cerkev žal ostala brez tega dragocenega muzejskega eksponata, ki ga še vedno hrani Arheološki muzej v Pulju pod inv. št. S/344 (Golob, 2005, 205–224; podrobneje v Karinja, 2013, 154–157).

V kapiteljskem arhivu cerkve sv. Jurija se je do današnjega časa ohranil lesen model cerkvene stavbe, ki po vsej verjetnosti ponazarja župno cerkev v njeni gotski podobi (Kovač, 2010, 387–388). Domnevno je bil model izdelan kot osnova za enega od možnih načrtov njene obnove. Ker ne vemo, kakšna je bila gotška podoba cerkve sv. Jurija, ki je bila posvečena leta 1334, predstavlja ohranjeni leseni model izredno pomemben podatek oziroma materialni dokaz za študij tedanjega stanja pred baročno prenovo (Guček, 2000a).

Ob arheoloških raziskavah v ž. c. sv. Jurija leta 1991, so ob ostankih antične in predromanske arhitekture, arheologi izkopali tudi večje število keramičnih in kovinskih najdb, med razmeroma skromnimi kovinskimi najdbami pa izstopa bronasta fibula v obliki pava, izdelana med 5. in 7. stoletjem. Gre za dragoceno najdbo s krščanskim simbolnim pomenom in za italjski obrtni izdelek, verjetno iz ravenske delavnice pod bizantinskim vplivom (Snoj, 1993, 67–72). Ravno tako so izkopavanja v cerkvi sv. Jurija jeseni 1991 oziroma spomladi 1992, privedla do odkritja srednjeveške grobnice z ostanki skeletov, novcev, zlasti pa 22 bronastih svetinjc, ki so bile izraz

religioznosti in spomina na kakšno božjo pot, saj so bili romarji prepričani, da so te podobice čudodelne, prav tako pa tudi svetniki, ki so bili upodobljeni na njih. Svetinje so ostale v Narodnem muzeju v Ljubljani, kjer so jih očistili, konzervirali in dokumentirali ter so bile predmet nadaljnje strokovne obdelave (Knez, 1994, 65–72).

Pomemben doprinos k poznavanju arheološke dediščine širšega območja Pirana predstavlja publikacija »Srednjeveška in novoveška keramika iz Pirana in Svetega Ivana« pod uredništvom Mitje Guština (Guštin, 2004) in že omenjeno delo »Večen Piran – eterna Pirano« v luči arheoloških najdb – *alla luce dei reperti archeologici*, Snježane Karinje (Karinja, 2013).

Glede same literature novejšega datuma, ki obravnava piransko kulturno dediščino, zlasti umetnostno gradivo, bi v prvi vrsti navedli že omenjeni pregled, ki ga je pripravil K. Knez v svojem prispevku z obširno bibliografijo, za opis slikarskih del v piranski župni cerkvi sv. Jurija je zaslužna predvsem V. Kamin Kajfež, kot je razvidno iz opomb in citirane literature, med splošnejšimi pregledi pa naj navedemo zlasti že omenjeno delo T. Brejca, »Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali«.

Celovit prikaz piranske kulturne dediščine, tako arhitekture, kot slikarskih in kiparskih del ter ostale opreme, ki krasijo župno cerkev sv. Jurija in ostale sakralne objekte, predvsem cerkev in Samostan sv. Frančiška, se nahaja v delu »Istria. Città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola« (Pavanello & Walcher Casotti, 1999). Med novejšimi, ilustrativno prikupnimi in obširnejšimi prikazi celotne istrske kulturne dediščine in njenih zakladov, je tudi delo *Tesori dell'Istria* (Limoncin-Toth, Milotti-Bertoni & Vorano, 2015) z dokaj izčrpnim orisom Pirana izpod peresa Daniele Milotti Bertoni. Številnim navedbam in orisom posameznih umetnin sledimo seveda že v delu Giuseppeja Caprina, *L'Istria nobilissima* (ponatis iz leta 1905 v Caprin, 1968), kasneje pa v delih Antonia Alisija, Attilia Tamara, Francesca Semija, zlasti v njegovem delu *L'arte in Istria* (ponatis iz leta 1937 v Semi, 2020), Silvia Mitisa, Almeriga Apollonia in mnogih drugih. Krajši pregled piranskih umetnin se nahaja tudi v delu Ignazia Domina, *Vita istriana. Pagine di storia e di arte* (Domino, 1929b). Dragocene podatke različnih avtorjev o piranski arhitekturi, kiparskih in slikarskih delih, prinaša tudi zajetni razstavni katalog z naslovom *Dioecesis Justinopolitana, spomeniki gotske umetnosti na območju kopske škofije* (Dioecesis Justinopolitana, 2000).

⁸⁷ Pomembni posredniki pri prenosu slikarskih idej med Benetkami in Piranom so bili predvsem člani bratovščine sv. Rešnjega telesa, ki so bili zaslužni za velika umetnostna naročila za župnijsko cerkev sv. Jurija. Ta bratovščina je Angelu de Costerju v prvih letih 18. stoletja (1705) tudi naročila sliko s prizorom Maše v Bolseni in ne bratovščina sv. Jurija, kot je doslej zmotno veljalo med umetnostnimi zgodovinarji. Dokončno plačilo so člani bratovščine izvedli leta 1707 in slikarju plačali 124 lir (Kamin Kajfež, 2012b, 63–80; Kamin Kajfež, 2012a, 77–84; prim. Pobežin, 2012, 85–92).

ODNAŠANJE IN VRAČANJE UMETNIŠKIH DEL TER PREDMETOV KULTURNE DEDIŠČINE S PIRANSKEGA OBMOČJA

Če se povrnemo k premični kulturni dediščini in umetniškimi delom piranskega območja, ki so nastala večinoma v zrelem in poznem beneškem obdobju, ne gre prezreti dejstva, da je veliko teh del med 19. in 20. stoletjem na takšen ali drugačen način začela zapuščati mesto. To obdobje seveda ni bilo naključno, saj je bilo širše piransko območje do konca prve svetovne vojne (1918) vpeto v tedanje Avstrijsko primorje, v času med obema vojnoma oziroma do leta 1943 pa v Kraljevino Italijo z imenom Julijska krajina (*Venezia Giulia*). Kot mejno in etnično mešano območje, je doživljalo nekatere radikalne družbeno-politične, upravne in demografske spremembe, ki so same po sebi vplivale tudi na kulturno podobo tega prostora oziroma na njegovo kulturno dediščino. Le-ta je ob etnični pripadnosti in jeziku, skupaj z urbano podobo obalnih mest in njihovega mediteranskega značaja, predstavljala enega od ključnih elementov za prepoznavanje identitete tega prostora, ki je skozi stoletja v svoji dihotomiji med mesti in podeželjem, kazal svoj multikulturni, multietnični in večjezični značaj, poleg tega pa je bil stoletja vpet v beneški kulturni krog, v okviru katerega je tja do izteka 18. stoletja, pa tudi kasneje, dosegel višek svoje umetniške ustvarjalnosti.

O slikarstvu v današnjih obalnih mestih v obdobju srednjega in začetku novega veka, ni veliko podatkov in tudi samega spomeniškega gradiva je razmeroma malo. Lahko pa si predstavljamo, da se je ta umetnostna zvrst v obdobju gotike in renesanse, v tem prostoru odvijala podobno kot v drugih mestih vzdolž vzhodne jadranske obale, ki so bila v politični in kulturni odvisnosti od Benetk. Ob Padovi so torej Benetke predstavljale tisto umetnostno središče, ki je veljalo za vzor in usmerjale okus tedanje dobe ter vzpodbudo za posamezne slogovne premike. Ob tem pa se vendarle zdi, da kakšne pomembnejše ustvarjalnosti, ki bi se lahko primerjala z dejavnostjo večjih središč na območju severne Italije ali Dalmacije, mesta severozahodne Istre v tej dobi niso premogla. Za pomembnejša naročila so se tako najpogosteje obračala na Benetke, kot značilen dokaz pa služi poliptih Paola Veneziana, kot osrednje slikarske osebnosti beneškega *trecenta*, ki so ga do začetka druge svetovne vojne (1940) hranili v zakristiji župne cerkve sv. Jurija v Piranu. Sicer pa so imeli do druge svetovne vojne v piranski stolnici, kot bomo videli, še nekaj kvalitetnejših del tabelnega slikarstva, med katerimi bi bilo lahko npr. delo s podobo sv. Martina na konju z beračem, ki je bilo sekundarno vdeleno v vrata krila zakristijske omare in bi ga lahko označili za domače

delo iz prve polovice ali sredine 15. stoletja. Starejša pričevanja navajajo v obalnih mestih in njihovem zaledju še več slikarskih del poznega srednjega veka, ki bi nam pokazala spekter slikarstva tega območja, vendar se je sled za njimi žal izgubila (Höfler, 2000, 216).

Že Ignazio Domino, če ostanemo pri tabelnem slikarstvu, govori o dveh dragocenih slikarskih delih, hranjenih v biblioteki piranskega kapitlja, in sicer o poliptihu v devetih delih, sicer delo neznanega beneškega slikarja, ki ga Attilio Tamaro pripisuje Simonu iz Reggia (*Simone da Reggio*), in naj bi deloval v Piranu okoli leta 1365. Ob njem nekateri strokovnjaki navajajo še Giulielma iz Milana in Giovannija iz Padove, ki sta v letih 1345/46 delovala v kolegiatni cerkvi sv. Jurija v Piranu, vendar se je od vsega tega do danes ohranilo le malo (Höfler, 2000, 216–221).⁸⁸

Od sredine 15. stoletja lahko sicer kontinuirano sledimo nakupom takih del, predvsem večdelnih oltarnih slik beneških mojstrov, saj so bile ravno Benetke v največji meri usmerjene v izdelavo poliptihov, ki so varirali v slikarstvu od 14. stoletja dalje. Na podlagi tega je povsem logično, da je bil navedeni standardizirani tip slike dokaj blizu tako naročnikom kot širši javnosti v mestih ob Jadranu. V okviru ponudbe in povpraševanja, so bile možnosti, ki so jih ponujale Benetke, mnogo večje in bolj raznolike od onih v Zadru in je bila zato usmerjenost severno jadranskih naročnikov na območje beneške lagune, povsem razumljiva. Tudi najstarejše slike na teh otokih, ki izhajajo iz 14. stoletja, so delo zgolj beneških mojstrov s podobami Matere božje, ali pa poliptihi Paola Veneziana in njegovih sodobnikov na otoku Rabu, Krku ter v Kopru in Piranu. Slike so praviloma hranili v škofijskih središčih, a z njihovim nakupom v beneških delavnicah, so cerkvene in posvetne oblasti potrjevale svojo versko in posvetno kulturno pripadnost, ki so jo dosegle in negovale (Tomić, 2019, 55–78).

V Piranu gre torej za znani poliptih Paola Veneziana, ki ga je objavil že G. Caprin (Caprin, 1968, 58–59), kasneje tudi vrsta drugih raziskovalcev istrske umetnosti. Prvotno so ga pripisovali »piranskemu mojstru«; med prvimi ga je A. Alisi uvrstil v leto 1355, A. Santangelo v leto 1354, L. Testi v svoji temeljni študiji o beneškem slikarstvu, pa v leto 1372. Isto letnico navaja tudi F. Semi, hkrati pa sta oba v njem videla elemente gotizacije rafiniranega in spretnega slikarstva, ki zapušča bizantinske predloge. Tudi po mnenju G. Fiocca je piranski poliptih dokaz Venezianovega bizantinizma, medtem ko se je V. Lazarev postavil na povsem nasprotno stališče, in sicer, da gre pri njem za tisto modifi-

⁸⁸ Simona iz Reggia povezujejo z deli bolonjske šole iz 14. stoletja, konkretno s slikarjem iz Emilije, imenovanim "*Simone dei Crocifissi*" in naj bi bil v Piranu znan kot Simone da Reggio iz druge polovice 14. stoletja, (Casadio, 2005, 110).

Slika 114 in 115: Paolo Veneziano, *Madona na prestolu z otrokom in angeloma*, 1355; *Križanje*, Piran, detajl poliptiha (Castellani & Casadio, 2005, 105).



ranje oblik v smeri gotike, ki velja za najpomembnejši kriterij pri atribuciji in datiranju del P. Veneziana in njegove delavnice, sam piranski poliptih pa po mnenju T. Brejca nedvomno predstavlja pomemben umetnostni dokument (Brejc, 1983, 13).

Izčrpnejša predstavitev navedenega dela »Madona na prestolu z otrokom, dvema angeloma in svetniki« (1355, tempera na lesu), se nahaja v katalogu *HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo* (Castellani & Casadio, 2005). Delo naj bi bilo po zadnjih restavratorskih posegih (2002) mnogo bolj čitljivo kot v preteklosti (Gallone, 2005, 191–196). Določeno nerazpoznavnost predstavlja le v spodnjem delu, kjer naj bi bil tudi podpis slikarja in so ta detajl očitno predelali v času, ko so poliptih razstavili in naj bi po Alisijevem pričevanju po »primitivno izvedenih restavratorskih posegih« nadomestili spodnje kasete z avtorjevim podpisom z drugimi grobo poslikanimi v zeleni barvi. Še pomenljivejša je navedba, da naj v skladu z zgodovinskim dogajanjem, piranski poliptih *ab origine* ne bi bil namenjen stolnici, saj na njem ni upodobljen sv. Jurij, ki mu je bila stolnica sicer posvečena

(24. aprila 1343). V njej je bilo prvotno sedem oltarjev, od katerih so bili trije posvečeni sv. Marku, sv. Katerini in sv. Antonu.⁸⁹ Nobeden od navedenih svetnikov, upodobljenih na poliptihu, nima dominantnega položaja, saj se ne nahaja neposredno ob Materi Božji.

Po temeljiti prenovi piranske stolnice in njeni posvetitvi leta 1637, so med štirinajstimi oltarji osrednje mesto namenili oltarju sv. Jurija, nobeden od oltarjev pa ni bil posvečen kakemu od svetnikov, upodobljenih na poliptihu, razen če ta ni bil posvečen Devici Mariji, na kar nakazuje napis »*de Dio e de la Vergine Maria*«. Pač pa bi figura sv. Janeza Krstnika, ki se nahaja takoj ob liku Device Marije na prestolu, lahko dala misliti, da je bil poliptih sprva namenjen okrasu krstilnice, posvečene sv. Janezu Krstniku. Kot vemo, je bila krstilnica prvotno nameščena pred stolnico, vendar so jo v prvi polovici 17. stoletja nadomestili z novo zgradbo istih oblik za njo (podrobneje v Mihelič, 1992, 257–265; Kovač, 2007, 47–64; Brglez, 2005, zlasti 77–86). Ob apostolski vizitaciji Agostina Valierja, 5. in 6. februarja 1580 namreč ni nikjer posebej omenjeno



⁸⁹ O župni cerkvi sv. Jurija in njenih oltarjih podrobneje M. M. Kovač (2010, 385–408).

Slika 116 in 117: Piran, notranjščina župne cerkve sv. Jurija (zgoraj) z glavnim oltarjem (spodaj) (Wikimedia Commons).

kako slikarsko delo, ki bi krasilo krstilnico, pač pa je omenjen zgolj oltar »*ornatum necesariis ornamentis*«, P. Naldini pa navaja, da so prenovljeno krstilnico krasili trije oltarji, med katerimi je bil osrednji posvečen sv. Janezu Krstniku.⁹⁰ Morda so v času gradnje nove krstilnice, poliptih odstranili in ga prenesli v župno cerkev sv. Jurija, vsekakor pa se vsaj od začetka 19. stoletja ni več nahajal v sami cerkvi, pač pa v njeni zakristiji, kot je navedeno v Inventarju (Santangelo, 1935, 149) oziroma v neki sobi ob zakristiji. Morda je bil prenos poliptiha v stolnico pogojen s prenovo krstilnice in so poliptih od tam odstranili.

Po zaslugi dnevnika C. Somede de Marca spoznavamo tudi »potovanje« tega pomembnega dela (Someda De Marco, 2020, 164–169). Med drugim E. Gardina ugotavlja, da mu ni uspelo ugotoviti, zakaj so z otoka Krka, kjer se je delo nahajalo, koprskemu muzeju predali dragoceni poliptih v varstvo, čeprav naj bi za to odločitev stalo tedanje Tržaško nadzorništvo, ki je pooblastilo A. Santangela, da umetnino preda koprskemu muzeju (Gardina, 2002, 71). Poliptih naj bi bil po navedbah I. Fiskovića leta 1912 restavriran na Dunaju, od koder naj bi ga prepeljali v Koper in se je tu nahajal do leta 1940, ko so ga skupaj z ostalimi deli odpeljali v zbirni center v vilo Manin v Passarianu. Poliptih so 24. januarja 1944 iz zbirnega centra premestili v cerkev sv. Tomaža v Majanu pri kraju San Daniele del Friuli, nato pa ga je po večkratnih intervencijah tržaški nadzornik F. Franco izročil škofiji na Krku. Zanimiv je tudi podatek, da je bil poliptih leta 2002/3 najprej na razstavi v Riminiju, 2004 pa na razstavi v Zagrebu z naslovom »*Paolo Veneziano, stolječe gotike na Jadranu*« (Hoyer, 2005a, 17).

Že v začetku leta 2000 pa je beneška ustanova *Fondazione Giorgio Cini* pripravila obsežno razstavo in izdala bogato opremljen katalog z naslovom »*Da Paolo Veneziano a Canova*«, ki ga je uredil G. Fossaluzza (2000). S svojimi deli so na razstavi sodelovali muzeji iz Asola, Bassana, Belluna, Conegliana, Felter, Padova, Trevisa, Benetk, Verone, Vicenze in Vittoria Veneta. Ne urednik G. Fossaluzza, ne avtorji posameznih tekstov, pa žal ne pojasnjujejo, zakaj v razstavo niso vključili »istrskega gradiva«, nad katerim je tedaj očitno še vladala zapora, sama italijanska stroka oziroma pisec uvodnega teksta, pa ob najvidnejših imenih beneškega slikarstva, kot so Paolo Veneziano, Jacopo in Giovanni Bellini, Bartolomeo



90 P. Naldini krstilnico omenja kot moderno, iz čvrstega kamna izdelano stavbo s tremi prelepimi oltarji, sredi nje pa stoji krstni kamen, izdelan iz starega marmorja, ki pa bi moral biti zaradi usklajenosti oblike z vsebino, lepše okrašen (Naldini, 2001, 200).

Slika 118: Alvise Vivarini, *Madona z otrokom in muzicirajočima angeloma*, 1489, tempera na lesu, ki je nekoč krasila cerkveno sv. Bernardina pri Portorožu (Castellani & Casadio, 2005, 121).



in Alvise Vivarini, Paris Bordone, Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Jacopo Bassano, Sebastiano in Marco Ricci ter Giambattista Tiepolo, v uvodnem tekstu z naslovom »Un itinerario nell'arte veneta« nikjer ne omenjajo beneške Istre in njenih mest, kot sestavnega

dela tedanje *Serenissime* z vsem svojim vplivom, ki ga je imela na kulturnem, zlasti pa likovnem področju. Očitno ne na razstavi, ne v katalogu, niso želeli izpostaviti problema »istrskih umetnin«, ki so takrat še vedno čakale na to, da jih »ponovno odkrijejo« in jih postavijo na ogled širši javnosti, do česar je prišlo, kot omenjeno, leta 2002 oziroma 2005, ob razstavi z naslovom »HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo«, ki je bila na ogled v Civico Museo Revoltella v Trstu.

Najnovejšo študijo o poliptihu Paola Veneziana je sicer pripravila Enrica Cozzi (2020, 207–221), kjer avtorica naglaša, da gre za emblematičen primer ter se zlasti posveča njegovi usodi v času med obema vojnama oziroma vodenju dokumentacije o tem pomembnem delu, ki je v veliki meri še neobjavljena ter jo hranijo v arhivu Tržaškega nadzorništva. Zahvaljujoč se tej dokumentaciji lahko namreč rekonstruiramo etape in faze selitve omenjenega poliptiha v prvi polovici prejšnjega stoletja, potem ko so ga leta 1912 prenesli na Dunaj z namenom, da ga restavrirajo. Restavratorske posege je opravil slikar Hans Viertelberger, ki je sicer restavriral nekatere stenske slikarije v Istri v času A. Gnirsa. Po prvi svetovni vojni so delo prenesli v Mestni muzej v Trstu. O obdobju preden so ga premestili v Koper, obstoji dokaj zajetna dokumentacija, zlasti za leta 1930–1936. V pismu z dne 28. avgusta 1930, ki ga je Roberto Paribeni z Ministrstva za šolstvo (*Ministero dell'Educazione Nazionale*) poslal na Generalno direkcijo za starostitnosti in likovno umetnost (*Antichità e Belle Arti*), lahko preberemo, da »so na navedenem ministrstvu odločili, da bi ne bilo primerno, da poliptih z otoka Krka predstavijo javnosti ter bi s tem preprečili morebitno priložnost jugoslovanski vladi, da bi bile razstavljene umetnine, ki so nekdaj pripadale Trstu in niso bile nikoli vrnjene, predmet njenih zahtev po vrnitvi.⁹¹ V pismu z dne 27. septembra 1935, ki ga je ing. arh. Ferdinando Forlati s Tržaškega nadzorništva poslal koprskemu podestatu Ninu Derinu, pa je navedeno, »da ga je častiti gospod Giovanni de Madonizza, ki je pred nekaj meseci preurejal naš Mestni muzej in z vso naklonjenostjo spremlja njegov razvoj, seznanil s tem, da se v koprski

⁹¹ V času, ko se je poliptih Paola Veneziana zaradi restavratorskih posegov nahajal na Dunaju (1918), so po prvi svetovni vojni italijanske čete začasno zasedle tudi otok Krk, Italija pa je med drugimi umetninami zadržala v svojih rokah tudi znameniti poliptih. Kasneje (z Rapalsko pogodbo 1920) je otok Krk prišel pod jugoslovansko suverenost, zato je razumljivo, da si je krška škofija prizadevala, da se znameniti poliptih vrne na njen sedež. V ta namen se je obrnila na jugoslovansko vladu, da bi se pri italijanskih oblasteh zavzela za njegovo vrnitev. Med italijansko in jugoslovansko vladu so potekala dokaj intenzivna diplomatska pogajanja, vendar do vrnitve ni prišlo in je delo še naprej ostalo v italijanskih rokah vse do leta 1944 (Cozzi, 2020, op. 30, 221).

Slika 119: Cerkev sv. Štefana, Piran, M. Ponzzone, Oznanjenje (V Italiji zadržane umetnine, 2005, 119).

muzej prenese celotno srednjeveško gradivo in arheološki material iz Pulja. Kar zadeva našo ustanovo, opravičuje tudi mnenje ing. Madonizze in nima nič proti načrtom, s pomočjo katerih bi dejansko dokaj ustrezno rešili nekoliko kaotično stanje istrske umetnosti. »Upam« pravi v zaključku, »da bo vaša ideja zmagala in da boste uspešno zaključili zadane naloge« (Cozzi, 2020, 213). Končno je v pismu z dne 22. junija 1936 koprski podestat glede poliptiha potrdil, da ga bo zaupal v varstvo koprskemu Mestnemu muzeju in izrazil prepričanje, da bo navedeno delo Paola Veneziana v širši javnosti nedvomno vzbudilo velik interes in občudovanje, tako med domačini kot med tujimi obiskovalci. V dopisu Ministrstva za šolstvo v Rimu, z dne 14. julija 1936 končno preberemo, da se strinjajo s tem, da bo poliptih Paola Veneziana začasno razstavljen v Mestnem muzeju v Kopru. Poliptih so prenesli v Koper 28.

avgusta 1936, muzeju pa ga je izročil A. Santangelo, inšpektor pri Nadzorništvu v Trstu skupaj s celotno dokumentacijo. Razstavili so ga v glavni muzejski dvorani, a še vedno ni našel pravega miru, saj so ga od tu že leta 1940, kot omenjeno, prepeljali v zbirni center v vili Manin. Tu je ostal do leta 1944, ko so ga na zahtevo nemške komande vrnili na otok Krk.⁹²



njegove ustvarjalnosti, pa ni mogoče pristati na tezo, da se je njegova umetniška kvaliteta spustila na raven slabo obvladane obrtniške produkcije. Vsi najboljši poznavalci njegovega opusa so brez omahovanja sprejeli tezo, da gre tudi pri sceni Križanja in z njim povezanih svetniških likov, za še vedno dovolj subtilno zasnovane detajle, ki pa so že vključeni v novi izrazni slog: novi »bizantinizem«

Drugo delo, po mnenju I. Domina, naj bi bil fragment poliptiha s podobami štirih svetnikov. Iz novejšega obdobja je v kapiteljski biblioteki zaslediti podobo Križanega iz 15. stoletja, ki naj bi nekdaj pripadal bratovščini sv. Štefana in naj bi imela sedež v istoimenski cerkvi. Gre za delo s podobo Marije z detetom, ki ga pripisujejo Padovaninu (Domino, 1929b, 96).⁹³ Tu je seveda lahko govora le o Paolu Venezianu, saj T. Brejc navaja, da njegovo avtorstvo oziroma avtorstvo njegovega kroga, potrjujejo dela, ki jih je nadziral neposredno mojster sam, žal pa so že prvi opisovalci piranskega poliptiha ugotavljali njegovo slabo ohranjenost, kar je onemogočalo trdnjšo atribucijo. Piranski poliptih naj bi hkrati nastal v času, ko je bila delavnica Paola Veneziana zasuta z naročili in mojster ni imel več jasnega pregleda nad celotno produkcijo. Čeprav je res, da sodi piranski poliptih časovno že v obdobje zatona

⁹² Dne 27. oktobra 1944 je dr. Walter Frodl obvestil Carla Somedo de Marca, odgovornega za zbirni center umetnin v vili Manin v Passarianu, da bo nemško poveljstvo nadzorniku Faustu Francu izročilo poliptih sv. Lucije škofu na otoku Krk (Someda De Marco, 2020, 222–223); glej tudi Hoyer (2005a, 17).

⁹³ Alessandro Varotari, imenovan Padovanino, 1580–1650, ki mu, kot je razvidno iz teh letnic, nikakor ne moremo pripisati omenjenega dela (Semi, 2020, 210).

Slika 120: Domenico Tintoretto, okoli 1605, bitka pri Savudriji 1177 (Wikimedia Commons).



eshatoloških vizij, ki so se v beneškem prostoru po pustošenju kuge v letih 1347/48 pojavile v beneški umetnosti in sicer v strogem, brezosebnem, ponižnem in poenostavljenem slogu, v katerem ravno piranski poliptih predstavlja pomembno umetnostno prelomnico (Brejc, 1983, 13).

Dve pomembnejši deli, ki sta bili tudi odpeljani s piranskega območja, sta pripadali vidnejšima slikarjema tistega časa: Alviseju Vivariniju (1447–1503) z delom »Marija z otrokom in muzicirajočima angeloma« (1489) ter Domenicu Tintoretu (1518–1594) z delom »Savudrijska bitka«. Prvo delo, pripisano Alviseju Vivariniju, je do leta 1802/3 krasilo notranjščino cerkvice frančiškanov observantov na Bernardinu pri Portorožu (Oter Gorenčič, 2013, 31–54). Delo je bilo datirano in signirano: *ALVISIUS VIVARINVS DE MURIANO P. MCCCCLXXXVIII* in so ga leta 1802 na zahtevo barona Carnea-Steffanea, tedanjega dvornega komisarja za Istro, Dalmacijo in Albanijo, prenesli na Dunaj, kot darilo cesarju Francu II. Ta ga je vključil v svojo dvorno pinakoteko na Belvederu, kjer je ostalo vse do leta 1920, ko je bilo po določitih saintgermanske pogodbe vrnjeno v tedanji Mestni muzej za zgodovino in umetnost v Kopru. O tem je podrobneje spregovoril A. Pogatschnig in v svojem obširnejšem

prispevku osvetlil dejanski potek odvzema dragocenega Vivarinijevega dela in njegovo nadomestilo z drugim, podobnim delom manj znanega slikarja Huberta Maurerja (1738–1818), ki je samostansko cerkvico na Bernardinu krasilo do leta 1806, ko je bil red razpuščen, večji del inventarja pa so patri prenesli v cerkev sv. Ane v Kopru (Pogatschnig, 1913, 213–229).

O tem govori tudi G. Pusterla v rokopisu »*I tesori d'arte in Capo d'Istria*« (SI PAK 294, prepis rokopisa A. Cernaz), kjer ob orisu umetnin oziroma oltarnih slik v samostanski cerkvi sv. Ane v Kopru navaja, da je v oltarju Brezmadežnega spočetja (*altare della Concezione*) obstajalo delo Giovannija Bellinija. Na osnovi neobjavljenih spominov minorita M. Cargnattija, naj bi leta 1802 na priporočilo barona Francesca Marie di Carnea Steffanea, dvornega svetnika za Istro, Dalmacijo in Albanijo, to delo poslali v poklon cesarju Francu II., ki pa je prišlo na Dunaj precej poškodovano zaradi neustrezne embalaže in transporta. Nadomestili so ga z delom Huberta (Uberta) Maurerja, in ga kasneje prepeljali v cerkev sv. Ane, ko so leta 1806 ukinili samostan in cerkev na Bernardinu. V spodnjem delu Vivarinijevega dela, ki je romalo na Dunaj, pa lahko preberemo napis:

Slika 121: Piran, stara beneška mestna hiša, ki jo je nekdaj krasilo znamenito monumentalno delo D. Tintoretta (Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran).

*Ex munificentia Imp. Caes. Francisci II Aug. A. MDCCC. Ab picturam Ab. Aloise Vivarinis Veneto de Muriano an. 1489 pictam Per Fran. Mariam S. R. S. L. Bar. Et Dom. A Carnea Stefaneco ecc. Commissarium Aulium Plenipotentiarium Histriae Dalmatie et Epiri Ab Ecclesia II. Franciscanarum quae Pirano in Portu Rosae est Imp. Caesari en 1802 dono datam clementissime acceptam, ejusque justem in Pinacotheca Caes. Quae Vindobonae in suburbano palatio Eugenii est posita.*⁹⁴

Po prvi svetovni vojni oziroma razpadu Avstro-Ogrske, so italijanske oblasti, kot omenjeno, v skladu s saintgermainsko pogodbo, zahtevale vrnitev umetnin in predmetov kulturne dediščine z območja nekdanjega Avstrijskega primorja (podrobneje v Coccolo, 2021b; Nezzo, 2016). Na seznamu se je znašlo tudi Vivarinijevo delo, ki je avstrijsko prestolnico zapustilo leta 1919, nato pa je bilo sprva na ogled v Milanu in Rimu, potem pa vrnjeno v Istro. Ker Piran v obdobju med obema vojnama še ni imel muzejske ustanove, so ga vključili v tedanji Mestni muzej za zgodovino in umetnost v Kopru, ki je v času po prvi svetovni vojni dobil ustrezne prostore v nekdanji palači Belgramoni-Tacco (Gardina, 2002; 2010). Tedanja koprška občina se je dejansko v tistem času pojavljala kot lastnica umetnin, ki jih je morala nekdanja cesarska Avstrija vrniti Italiji po prvi svetovni vojni. Ettore Modigliani, ki je v imenu Kraljevine Italije prevzemal restitucijsko gradivo, je 3. marca 1922 obvestil koprski muzej, da je Vivarinijevo delo trenutno v Breri v Milanu in ga bodo prenesli v Rim v zvezi z razstavo vrnjenih umetnin, občina pa je hkrati obvestila muzej, da bo po rimski razstavi poskrbela za vrnitev Vivarinijevega dela v njegove zbirke (Gardina, 2002, 59). V času, ko je muzejsko ustanovo

vodil Antonio Alisi (1925–1931), so večino najpomembnejših del, med njimi zlasti Carpaccieva, pa tudi Vivarinijevo delo, prenesli v glavno muzejsko dvorano, kjer so ostala do leta 1940. Med deli, ki so jih 20. junija 1940 evakuirali oziroma odpeljali iz muzeja, je bilo torej tudi Vivarinijevo delo, kar je razvidno iz primopredajnega zapisnika oziroma reverza, ki ga je v imenu Tržaškega načelnštva za spomenike in galerije (*Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie Trieste*) podpisal Romano Rossini.⁹⁵ V naslednjih letih je najprej v zbirnem centru v vili Manin, nato pa v kraju San Daniele del Friuli, delilo usodo z ostalimi odpeljanimi deli iz Istre in bilo leta 1972 prepeljeno na Nadzorništvo v Beneško palačo v Rimu, kjer so ga ob ostalih, leta 1990 inventarizirali in katalogizirali. Maja 2002 se je znašlo na razstavi »Spet najdeni zakladi – mojstrovine iz Istre« v Rimu in bilo za razstavo v Trstu, ki se je v prostorih Muzeja Revoltella odvijala v času od 23. junija 2005 do 6. januarja 2006, tudi restavrirano in predstavljeno v katalogu z naslovom: *HISTRIA. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo* (Castellani & Casadio, 2005, 120–122).



94 G. Pusterla navaja, da je v navedenem oltarju predhodno obstajalo delo Giovannija Bellinija, ki naj bi po pričevanju M. Cagnattija predstavljalo Marijin rodovnik, vendar iz seznamov nekdanjih del, ki so krasile notranjost cerkve sv. Ane, ni razvidno, da bi šlo za navedeno delo G. Bellinija, pač pa za delo A. Vivarinija (glej *Le opere d'arte della chiesa di Sant'Anna di Capodistria* v Castellani & Casadio, 2005, 87). Tudi iz seznama umetniških del v cerkvi in samostanu sv. Ane v Kopru, ki ga je leta 1954 sestavil pater Rupert, kako Bellinijevo delo ni razvidno (prim. V Italiji zadržane umetnine, 2005, 125).

95 Na omenjenem zapisniku, ki nosi datum 20. junij 1940, se Vivarinijevo delo nahaja pod zaporedno št. 11 (Pokrajinski muzej Koper, 2002, 75).

Slika 122 in 123: Baron Francesco Maria di Carnea Steffaneo (1759–1825), dvorni komisar za Istro, Dalmacijo in Albanijo, zaslužen za predajo znamenitega Tintorettovega dela cesarskemu dvoru na Dunaju (levo); avstrijski cesar Franc II. (1768–1835) (desno) (Wikimedia Commons).



Avtorica prispevka, Elisabetta Francescutti naglaša, da je zlasti pomenljiva »odisejada« tega pomembnega Vivarinijevega dela, nastalega za frančiškane observante v cerkvi sv. Bernardina pri Portorožu. Sicer pa tudi sama v svojem prispevku ponovi zgodbo o njegovi odtujitvi leta

1802, na njenem mestu pa se je do ukinitve samostana (1806) znašlo delo Huberta Maurerja z naslovom »Brezmadežno spočetje« (*Immacolata Concezione*). Vivarinijevo delo je prispelo na Dunaj leta 1803 in bilo umeščeno v cesarsko galerijo na Belvederu, kjer je ostalo do leta 1891, ko so ga predstavili v Umetniško galerijo (*Gemälde Galerie*) ob Giorgionejevo delo »Trije filozofi« (*Tre filosofi*). Po prvi svetovni vojni je bilo, kot omenjeno, v skladu s saintgermainsko mirovno pogodbo in ob neumornih prizadevanjih Ettore Modiglianija in Antonia Morassija, vrnjeno Italiji. Najprej je bilo na ogled v *Museo Poldi Pezzoli* v Milanu, nato pa v Rimu v Beneški palači (*Palazzo Venezia*). Ker je bila samostanska cerkva sv. Bernardina že od leta 1806 zapuščena in v propadajočem stanju, so Vivarinijevo delo predali, kot že omenjeno, v hrambo koprskemu Mestnemu muzeju za zgodovino in umetnost, kjer je ostalo do 20. junija 1940.

V nadaljevanju avtorica podaja pregled različnih strokovnih ekspertiz in opredelitev posameznih strokovnjakov, ki so prihajali v stik z navedenim delom. Ob skoraj enoglasnem mnenju, da gre za izvirno in eno najboljših Vivarinijevih del, je v preteklosti zgolj nemški umetnostni zgodovinar in dober poznavalec beneškega slikarstva, Detlev Freiherr von Hadeln (1878–1935) izrazil prepričanje, da gre za repliko iz njegove delavnice v zakristiji cerkve sv. Odršenika v Benetkah. Ob poglobljeni stilni analizi samega dela, je podan tudi obširnejši komentar Paola Casadia k restavratorskim posegom, ki jih je opravljal Gianfranco Mingardi v Bresciji v letu 2003/4 (Francescutti, 2005, 120–122).

Drugo delo, ki je tudi izviralo iz cerkvice na Bernardinu, in je pripisano Alviseju Vivariniju, je portret sv. Bernardina Sienskega. Tudi to delo so po razpustitvi samostana observanti prenesli v Samostan sv. Ane v Kopru. Slika je verjetno fragment večje celote in je v preteklosti doživela več atribucij. Pripisovali so jo tako Alviseju Vivariniju, kot na splošno sienski šoli oziroma anonimnemu vivarinijevskemu mojstru (krog Bartolomea Vivarinija) med letoma 1450–60. Francesco Semi naglaša, da je sicer glede avtorstva precej neznank; nedvomno je viden beneški vpliv in delo pripisuje krogu med Giovannijem Boccalijem in Gerolamom di Benvenuto, ki sta delovala med letoma 1445 in 1480 (Semi, 2020, 155). Leta 1940 je bilo uvrščeno v seznam del za evakuacijo v vilo Manin v Passarianu, danes pa se nahaja v Samostanu sv. Antona v Huminu (Gemoni) v sosednji Furlaniji.



Tudi delo »Bitka pri Savudriji«, Domenica Tintoretta (1518–1594), je nekdanj pripadalo piranskemu Solnemu uradu oziroma konzorciju solin, kasneje pa je krasilo dvorano Mestnega sveta tja do propada Beneške republike (1797) oziroma prve avstrijske vladavine v Istri (1798–1805). O razlogih za njegovo odtujitev iz Pirana, je več pričevanj in razlag, prevladuje pa mnenje, da ga je baron Francesco Maria di Carnea Steffaneo želel pokloniti cesarju Francu II. Tako Almerigo Apollonio navaja, da je bilo navedeno delo morda le osnutek za znamenito Tintorettovo fresko, ki je krasila doževu palačo v Benetkah. Stara piranska plemiška klika naj bi se ravno s poklonitvijo tega znamenitega dela pogajala z dunajskim dvorom, oziroma z baronom Steffaneom, ter dosegla ponovno vzpostavitev nekdanjih pravic Mestnega sveta z izločitvijo »vsiljivcev«. O tem govorijo številni dokumenti in zapleti pri pogajanjih, ko naj bi baron Steffaneo končno popustil zahtevam, ter 4. novembra 1801 sklical stari Mestni svet v nekdanji sejni dvorani, ta pa se mu je oddolžil z donacijo znamenitega Tintorettovega dela, ki naj bi romalo na Dunaj, a naj ne bi nikoli prišlo v cesarsko galerijo, pač pa naj bi končalo v kaki zasebni zbirki in po nepotrjenih govoricah končalo celo v ZDA.⁹⁶

Kratek komentar v zvezi s to problematiko zasledimo v delu »*Pirano un'immagine*« pod uredništvom O. Lusa (Lusa, 1994), kjer ob omembi slavne edikole V. Carpaccia iz leta 1518, ki so jo iz frančiškanske cerkve v Piranu umaknili leta 1940 z namenom, »da bi jo zaščitili pred vojnimi nevarnostmi«, avtor pripominja, da je s tem tudi nepričakovano izginila ter da upa v njeno čudežno vrnitev oziroma ponovno »prikazanje«. Hkrati tudi dodaja, da imamo v Piranu tudi »grdo predhodno izkušnjo« z nekaterimi drugimi umetniškimi deli, ki so izginila, kot npr. Tintorettovo delo z motivom »savudrijske bitke«, ki je stoletja krasilo dvorano Velikega sveta in so ga leta 1801 podarili avstrijskemu cesarju, a je kaj kmalu izginilo iz cesarske galerije na Dunaju (Lusa, 1994, 65).

V svojem delu »*Srečanja z morjem*« / »*Incontri con il mare*« (Žitko, 1999), Duška Žitko navaja, da sta v Pomorskem muzeju ohranjeni zgolj dve fotografiji grafične upodobitve bitke pri Savudriji, ki jo je sicer izdelal Domenico Rossetti (papir, 44,5 x 58,5 cm) in je bila v sedemdesetih letih žal ukradena.

Pod fotografijama je podnapis, ki pojasnjuje:

La Battaglia di Salvore. Doge Sebastiano Ziani contro Ottone figlio di Federico Barbarossa epoca nel maggio 1177. ... Vittoria a Pirano per la Serenissima Repubblica di Venezia contro Ottone figlio dell'imperatore Federico Barbarossa nella Sala del Gran Consiglio. Epoca nel maggio 1177. Doge Sebastiano Ziani.

Tintorettovo monumentalno delo, »*Bitka pri Savudriji*«, naslikano v spomin na velik in prelomen zgodovinski dogodek, ki se je odvijal v piranskem zalivu, je torej več kot dve stoletji krasilo veliko dvorano piranskega Mestnega sveta (*Sala del Consiglio*). Po obsegu je bilo celo nekoliko večje kot Domenicu Tintoretu pripisano delo: Marija z otrokom in piranskimi mestnimi očeti (1578), ki se od leta 1997 znova nahaja na svojem prvotnem mestu, med letoma 1954 do 1997 pa je bilo v zbirkah Pomorskega muzeja v Piranu. Sama velikost dela s prizorom savudrijske bitke hkrati spodbija tezo, da bi bila zgolj osnutek za Tintorettovo delo v doževi palači v Benetkah (Žitko, 1999, 32).

Novejšo, obširnejšo študijo, tako bitki pri Savudriji, kot njenim različnim upodobitvam, posvečata tudi Lia De Luca in Eliana Biasiolo (De Luca & Biasiolo, 2018, 17–26). Avtorici sta svoje delo zasnovali na podlagi rokopisa, ki ga hranijo v Biblioteki muzeja *Correr* v Benetkah pod signaturo »*Correr 1497*« in govori o prihodu papeža Aleksandra III. v Benetke ter mirovne pogodbe s cesarjem Friderikom Barbarosso ob posredništvu doža Sebastjana Zianija. Rokopis dopolnjuje 11 dragocenih miniaturn, ki ilustrirajo sam dogodek, kakor tudi bitko pri Savudriji. S pomočjo skrbne in kritične raziskave virov in literature, sta avtorici lahko oblikovali dokaj realen historiografski kontekst »mita o savudrijski bitki« in njenih upodobitev. Pri tem navajata, da zlasti razprava Line Padoan Urban z naslovom »*La festa della Sensa nelle arti e nell'iconografia*«, 1968, vsebuje mnoge dragocene informacije o upodobitvah navedene bitke, ki so se pojavljale in izginjale oziroma prikazovale prihod papeža Aleksandra III. v Benetke, samo savudrijsko bitko in mirovno pogodbo s Friderikom Barbarosso. Z naslonitvijo na omenjeno razpravo in druge strokovne članke,

⁹⁶ *Repertorium Rerum Notabilium Communitatis Pirani*, zapisnik navedene seje Mestnega sveta v listinah 256/v in 257/r (Apollonio, 1993, 9–121; 2005, 31–33).

sta lahko pripravili krajšo rekonstrukcijo slikarskih upodobitev navedenih dogodkov. Prve upodobitve so se tako pojavile že leta 1229, leta 1319 pa je beneška *Signoria* v času vladanja doža Giovannija Soranza naročila ciklus komemorativnih freskant-skih upodobitev, s katerimi naj bi obeležili mirovno pogodbo iz leta 1177 v kapeli sv. Nikolaja v doževi palači. Zahvaljujoč podatkom o prvih restavratorskih posegih na omenjenih poslikavah, naj bi že okoli leta 1400 povsem zbledele, leta 1483 pa naj bi jih dokončno uničil požar. O poslikavah se ni ohranilo ničesar, niti skice oziroma risarske podloge.

Ko so leta 1340 pričeli z gradnjo dvorane Velikega sveta (*Sala del Maggior Consiglio*), so nekaj let zatem odredili izdelavo druge serije poslikav velikih dimenzij – najprej so jo zaupali padovanskemu slikarju Guarientu, zatem pa Gentileju da Fabrianu in Pisanellu v 15. stoletju. Poslikave so znova povsem zbledele že do leta 1456 in sta jih restavriral brata Gentile in Giovanni Bellini, kasneje pa tudi Tizian leta 1479. Freske je znova uničil požar, ki je doževno palačo prizadel leta 1577. Podoba dvorane Velikega sveta pred požarom se je sicer ohranila na dveh grafičnih upodobitvah, ohranjenih v biblioteki Marciani oziroma muzeju *Correr*. Eno je izdelal Paolo Furlano iz Verone, druga pa je delo neznanega mojstra. Razen tega so se ohranili opisi v latinskem jeziku, ki se hranijo v Državnem arhivu v Benetkah (De Luca & Biasiolo, 2018, 22).

Po požaru leta 1577 so dvorano Velikega sveta znatno preuredili in predvideli tudi novo poslikavo. Od novih platen, ki so krasile stene od leta 1587 dalje, jih je bilo le 12 posvečenih zgoraj navedenemu dogajanju iz leta 1177, med njimi sedmo platno, na katerem je Tintoretto upodobil bitko pri Savudriji. Zunaj Benetk je bilo to dogajanje upodobljeno le na ciklusu slik v Sieni in v cerkvi S. Giovanni v Lateranu, pa tudi v *Sala Regia* v Vatikanskih muzejih, sicer pa Lina Padoan Urban ne omenja nastanka tega Tintorettovega dela v Piranu.

Zgodba o odvzemu navedenega dela je torej dokaj enigmatična in zapletena in so se z njo ukvarjali številni zgodovinarji in raziskovalci piranske kulturne dediščine. Iz različnih dokumentov in prispevkov je moč razbrati, da so bili Pirančani nanjo zelo navezani, saj so jo cenili

zaradi same tematike – se pravi slavne pomorske zmage Beneške republike v piranskih vodah, pa tudi zaradi avtorja, beneškega mojstra Domenica Tintoretta.⁹⁷

Do odstranitve njegovega monumentalnega dela s Pirana je vsekakor prišlo po padcu Beneške republike oziroma v času prve avstrijske zasedbe Istre leta 1797, ko je Istro na čelu avstrijskih vojaških enot začel zasedati opolnomočeni komisar za nove provinca, grof Raimond Thurn. V cesarskem imenu je na čelo istrske province postavil «c. k. Provizorično pokrajinsko vlado» (*Cesareo-regio governo provinciale provvisorio dell'Istria veneta*) s sedežem v Kopru in pokrajinsko upravo poveril baronu Franzu Filipu de Rothu. Nekdanja beneška komunska uprava je doživela nekaj sprememb, saj je pod avstrijsko upravo postala bolj demokratična. Pri tem je v Piranu in Rovinju nova avstrijska oblast ohranila nekdanje mestne svete, s tem, da je imenovala svojega političnega načelnika (*direttore politico*), sicer pa je magistratom prepustila vse nekdanje statutarne funkcije, ki so jih nekoč opravljali mestni sveti.

Grof Thurn je ob svojem prihodu v mesta nekdanje beneške Istre, na sedežu Mestnega sveta v Piranu, opazil tudi Tintorettovo monumentalno delo s prizorom savudrijske bitke. Dne 11. avgusta 1797 je v zvezi s tem pisal cesarskemu opolnomočenemu predsedniku pokrajinske vlade, baronu Franzu von Rothu (Apollonio, 1998, 143), da se v

dvorani Mestnega sveta v Piranu, glede na sedanje okoliščine, nahaja dokaj neprimerno delo, saj predstavlja znameniti poraz, ki ga je beneška mornarica prizadejala cesarski floti pod Barbarosso, ki jo je vodil njegov sin Oton in celo padel v ujetništvo ravno na območju savudrijskega rta. Ker gre za ponižanje in osramotitev cesarskih pomorskih sil, kar je dokaj očitno razpoznavno tudi na navedenem delu, ki je iz njega izpuhtevalo vsa stoletja beneške nadvlade, predlagam, da bi ga mimo oči javnosti predal v vaše roke in bi lahko z jamstvom piranskih oblasti opravili njegov sprejem (Mitis, 1921, 11; prim. Benussi, 1921, 224).

Ker grof Thurn od barona von Rotha ni prejel nobenega odgovora, se je takoj po svojem prihodu v Zadar nanj ponovno obrnil z dopisom, v katerem

⁹⁷ L. Menaše omenja zgolj Jacopa Tintoretta (1515/19–1594) z vzdevkom Jacopo Robusti (Menaše, 1971, 2146), tudi T. Brejc D. Tintoretta le bežno omenja, več pozornosti mu namenja le J. Mikuž v prispevku: »Domnevni Domenico Tintoretto v piranskem Pomorskem muzeju« (Mikuž, 1972), s tam navedeno literaturo.

Slika 124: August Tischbein, Pogled na Piran s trgom ob mandraču leta 1842 (preslikava J. Jeraša, 1985).

je želel izvedeti, ali se navedeno delo še vedno nahaja v dvorani Mestnega sveta?

Že 11. avgusta 1797 se je tudi dr. Jacopo Panzani, novi politični načelnik Pirana, obrnil na piranski Mestni svet z željo, da bi njegovi predstavniki sprejeli sklep o donaciji Tinorettovega dela avstrijskemu cesarju Francu II., vendar so se piranski meščani odločno postavili po robu temu predlogu in naglasili, da lahko avstrijske oblasti njegovo odstranitev opravijo le s silo; enakega mnenja je bil tudi Panzani. Kategorična zavrnitev piranskega meščanstva o donaciji dragocene Tintorettove umetnine, ni bila zgolj odraz spoštovanja do navedenega umetniškega dela, ki je ponazarjalo stoletno pripadnost in navezanost Pirana do *Serenissime*, pač pa je omenjeno delo predstavljalo tudi nekakšno idealno vez, ki se je stkala med Benetkami in Piranom, katerega čustvena navezanost na mesto v laguni naj bi rasla še naprej v jutrišnji dan po njenem dokončnem zatonu (Knez, 2003, 268).

Predstavniki Pirana so bili odločeni, da bodo vztrajali pri svojem stališču vse dotlej, dokler ne bodo dobili zagotovil o tem, kje bo nova lokacija Tintorettove slike, saj tudi znano in dragoceno Vivarinijevo delo, ki je nekdam krasilo cerkvico na Bernardinu pri Portorožu, naj ne bi nikoli prišlo na dunajski dvor (sic!). V nadaljevanju je 22. avgusta 1797 von Roth ponovno pisal grofu Thurnu, rekoč, »da je vse do tega dne čakal na prihod omenjene umetnine, ki pa ga ni dočakal zaradi odklonilnega stališča dr. Panzanija«; v pismu ne manjka prezira in zaničevanja do Pirančanov oziroma do Istranov na splošno. Grof Thurn je hkrati doumel, da v trenutnih okoliščinah ni bilo možno odvzeti navedenega dela brez uporabe sile in da je bilo bolje počakati, da se položaj umiri.

Položaj se je dejansko spremenil šele po prihodu novega generalnega komisarja, furlanskega plemenitaša barona Francesca Marie di Carnea Steffanea, ki je v razglasu z dne 1. oktobra 1801 napovedal obsežne spremembe na upravnem področju in Istranom obljubil novo in stabilnejšo upravno strukturo, s tem da se je kot tipičen konzervativec pri krepitvi mestnih svetov, odločil za vračanje pristojnosti, ki so jih le-ti že imeli pod



Serenissimo. Novost je bila tudi v tem, da je precej razširil število članov mestnih svetov s pritegnitvijo bogatega meščanstva pa tudi predstavnikov iz vrst popularov. Kot politik »povrnitve starega reda« je dejansko želel vse mestne svete oblikovati iz različnih slojev prebivalstva, po drugi strani pa je, kot že navedeno, v Piranu in Rovinju zaviral pobudo za dosego enakosti in ravno v Piranu sklenil »kupčijo«, da ustreže nekdanji plemiški oligarhiji in ohrani sestavo nekdanjega Mestnega sveta, v katerega bi lahko meščani prišli le na podlagi premoženjskega cenusa, v zameno za to uslugo pa so mu člani sveta predali dragoceno Tintorettovo delo, ki je s tem lahko končno romalo na cesarski dvor na Dunaju (Apollonio, 1993, 26).

To dejanje je zabeležilo tudi uradno glasilo *L'Osservatore Triestino*, ki med drugim navaja: »V dvorani našega Mestnega sveta visi veliko platno, ki predstavlja pomorsko bitko [...] v vodah našega okrožja in sicer blizu savudrijskega rta. To delo [...] je tistega večera služilo kot predmet javne zahvale, ki je bila spontano izrečena njegovi visokosti baronu de Carnea-Steffaneu« (*L'Osservatore Triestino*, 16. 11. 1801, 1616). V zapisniku zasedanja piranskega Mestnega sveta, je med drugim navedeno, da »bi bilo navedeno platno prav gotovo bolj primerno za okras cesarske galerije na Dunaju in ga člani starega piranskega sveta s posredovanjem barona Steffanea – v vlogi »angela miru« (*Angelo di Pace*), končno poklanjajo avstrijskemu cesarju, potem ko so ga toliko časa skrbno čuvali. Omenjeno je tudi, da bo Tintorettovo delo

Slika 125: Piranski mandrač z novo mestno hišo v obdobju 1878–1894 (Humar, 2021, 43).



umeščeno v dunajsko cesarsko zbirko šele potem, ko bo Steffaneo prejel nakazilo v višini nekaj tisoč tolarjev, hkrati pa naj bi v zameno Steffaneo za Piran pridobil platno večjih dimenzij s podobo cesarja Franca II. in njegovega sina Ferdinanda v znak cesarjeve zahvale za »spontano donacijo« Pirančanov (Knez, 2003, 270).

V nekem pismu barona Steffanea z dne 31. decembra 1801, ki ga je naslovil na piranski Mestni

svet, lahko tudi razberemo, da »so se poglavarji starih patricijskih rodbin, ki so ga sestavljale, dejansko enoglasno odločili, da platno predajo opolnomočenemu komisarju«, s tem pa je bila piranska komuna dejansko ogoljufana, in kot navaja A. Apollonio, »dvoumna igra« ni bila nikoli pojasnjena (Apollonio, 1993, 172).

Dne 2. junija 1803 je piranska delegacija v Kopru od guvernerja Franza de Rotha prevzela obljubljeni cesarjev portret, o čemer je znova poročal *L'Osservatore Triestino*, spomladi 1805 pa še portret princa prestolonaslednika Ferdinanda, vendar iz dela *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, v zvezku, ki je bil namenjen Istri, ni zaslediti nobene informacije o obeh cesarskih portretih. Že leta 1913 pa naj bi A. Gnirs, c. k. konzervator za Avstrijsko primorje s sedežem v Pulju,

poročal Centralni komisiji za spomeniško varstvo na Dunaju, da je omenjena portreta ob ukinitvi Konzorcija soli leta 1913, prevzelo c. k. Namestništvo v Trstu, saj v Piranu zanju, po Gnirsovemu mnenju, ni bilo ustreznih prostorov, kjer bi ju dostojno hranili in razstavili. Dne 27. aprila 1913 so ju prepeljali v Trst, kjer sta odslej krasila sejno dvorano c. k. Namestništva (Mader, 2000, 91).

PRIZADEVANJA IN ZAHTEVE PO VRAČANJU UMETNIN IZ ITALIJE PO DRUGI SVETOVNI VOJNI

Obdobje med sklenitvijo Mirovne pogodbe z Italijo leta 1947 in Londonskim sporazumom iz leta 1954, je bilo hkrati z velikimi teritorialnimi spremembami, ki jim sledimo na območju nekdanje Julijske krajine, zlasti pa Istre in Trsta, tudi na področju varstva kulturne dediščine, prelomnega značaja (Franchi, 2021, 167–189).

Pogajanja, ki so na državni ravni intenzivneje potekala zlasti po letu 1949, so na istrskih tleh vključevala gradivo, ki je bilo v lasti »*Società Istriana*« in se je nanašalo na zbirke Arheološkega muzeja v Pulju, zbirke Inštituta v Rovinju (*Istituto di Rovigno*) in vračilo zvonov, ki pa so bili v pristojnosti takratne tržaško-koprške škofije.

Do sprememb je prišlo s sklenitvijo Londonškega memoranduma leta 1954, ko se je nekdanja cona B STO s koprskim oziroma bujskim okrajem vključila v matično Republiko Slovenijo, odnosno Hrvatsko. Glede na italijansko uradno stališče, da Jugoslavija z Londonskim memorandumom z dne 5. oktobra 1954 še ni pridobila suverenosti nad jugoslovanskim območjem nekdanjega STO-ja, v pogajanjih še ni bilo možno tja do podpisa Osimskih sporazumov leta 1975, obravnavati mnogih odprtih vprašanj, ki so bila povezana z Istro in Trstom. Italijansko Ministrstvo za šolstvo (*Ministero della Pubblica Istruzione*) se je pričelo intenzivneje posvečati zbiranju informacij o umetniških delih z območja cone B STO. Fausto Franco, ki je bil še vedno na čelu Tržaškega nadzorništva, je naglasil, da se s tem odpira »delikatno vprašanje«, spominjajoč navedeno ministrstvo, da so bila še druga nerešena vprašanja, povezana s Trstom. Po mnenju podsekretarjev Carla Russa in Lorenza Natalija za Italijo ni bil ugoden čas za soočenje s tem argumentom, saj smo v »coni B blokirali milijardo lir optantov, Jugoslovani pa nočejo popuščati«. Šlo je namreč za gradivo *Società Istriana*, v zvezi s tem pa je italijanska delegacija na sestanku v Rimu naglasila, da se je potrebno ob juridičnem vprašanju, zavedati, da Jugoslovani nočejo predati zabojev z rokopisi in knjigami, ki po svoje dokazujejo »italijanski značaj« Istre, temveč želijo, da bi to gradivo izginilo (sic!). Ne moremo ga prepustiti njim, ali pa ga poskušajmo prenesti na mikrofilm? (Franchi, 2021, 182).

Predmeti, ki so prihajali iz Nezakcija in jih je še vedno hranil Arheološki muzej v Pulju, so še nadalje ostajali v lasti *Società Istriana*, del lastnine Biološkega pomorskega inštituta iz Rovinja se je nahajal v Trstu, del pa v Benetkah, kar pa zadeva Carpaccieva dela, so Benetke vztrajale, da se jim

vrne krstni kamen. Položaj Italije glede restitucije kulturne dediščine je bil dokaj sprejemljiv, saj ji je v skladu s Pariškim mirovnim sporazumom dopuščal, da bi v primeru, ko določenih predmetov ne bi bilo mogoče najti, bi jih lahko nadomestila z drugimi enake vrednosti. Ob tem se je Italija pritožila nad odločitvijo, da mora vrniti osem umetnin, ki so bile med vojno prenešene v Nemčijo, zavezniške oblasti pa so jih 2. junija 1949 izročile jugoslovanski misiji na podlagi ponarejenih dokumentov. Jugoslavija naj bi privolila, da jih vrne Italiji kot znak dobre volje (Franchi, 2021, 183).

Medministrski sestanek leta 1960 ni bil uspešen, saj sta se italijanski ministrstvi za notranje zadeve in šolstvo uprli temu, da bi Jugoslaviji vrnili arhive in umetniška dela. Italija je namreč želela čimprej zaključiti s pogajanjem, hkrati pa si je prizadevala ohranjati težavno ravnotežje med diplomatskimi odnosi z Jugoslavijo in čustvi dalmatinsko-istrskih beguncev, ki so v tem času že množično zapuščali obe mejni pokrajini. Drugo vprašanje, ki je skrbelo italijansko stran, je izhajalo iz dejstva, da bi vrnitev kulturne dediščine Jugoslaviji ali pa popolna zavrnitev jugoslovanskih zahtev, lahko razumeli kot popolno odpoved ozemljem nekdanje Julijske krajine, zlasti Istre. Po mnenju italijanskega ambasadorja Alberta Beria, bi bilo vendarle bolje ohranjati materialne dokaze o italijanskem značaju te pokrajine, ki je po končanem eksodusu dejansko izgubila svoj nekdanji italijanski značaj.

Dne 11. avgusta 1954 sta obe delegaciji podpisali *memorandum*, ki je definiral sam sporazum zaobjet v paragrafu XIV. s prilogami, novica o sporazumu glede vračanja kulturne dediščine pa je vzpodbudila takojšnje reakcije v časopisju in proteste s strani CLN (*Comitato di Liberazione Nazionale*) v Istri, Italijanske unije v Istri (*Unione degli Italiani*), goriškega župana in tržaško-koprškega škofa Antonia Santina. Istrski poslanec v italijanskem parlamentu, Giacomo Bologna pa je postavil parlamentarno vprašanje o vračanju kulturnih dobrin in o lastništvu ezulov.

Zaupna informacija Ministrstva za šolstvo (*Ministero della Pubblica Istruzione*) glede na 12. člen Mirovnega sporazuma je opozarjala na mnoge probleme, zlasti glede gradiva, ki ga je Italija zahtevala oziroma prevzela na Dunaju po prvi svetovni vojni ter ga hranila v Trstu. Pogajanja so se zaključila 13. julija 1961. Člen III. je določal, da je s tem sporazum v celoti sprejet in da Jugoslavija ne more več zahtevati drugih predmetov, Italija pa bi

morala plačati 1.164.654 lir kot kompenzacijo za arheološke najdbe, ki so bile shranjene v Trstu ter za predmete, ki niso bili dosegljivi.

Dne 15. septembra 1961, po trinajstih letih pogajanj, sta Italija in Jugoslavija končno sklenili sporazum o restituciji kulturnih dobrin, predmete pa bi morali izročiti v treh mesecih od podpisa sporazuma. Beneška občina je glede Carpaccievih umetnin sprejela dejstvo, da bo obdržala njegovo delo z naslovom *San Pietro Martire*, Jugoslaviji pa izročila delo *San Sebastiano* kot znamenje svoje visoke »nacionalne zavesti«. ⁹⁸ Tedanji italijanski zunanji minister se je zahvalil občini Benetke in ji zagotovil, da bo v zameno prejela zbirko starega steklenega gradiva iz Zadra. Sporazum, kljub jugoslovanskim protestom, ni vključeval privatnih zbirk ne z območja cone B, ne s tržaškega območja. Predmeti, ki jih je leta 1961 Italija vrnila, so se sicer nahajali v Rimu, Benetkah, Trstu in Vidmu, kjer so dotlej hranili zbirko zvonov. Vračanje teh predmetov Jugoslaviji je očitno dokaj obremenjevalo številne funkcionarje, ki so si v vojnem času prizadevali, da bi jih zaščitili in ohranili na italijanskih tleh tudi v povojnem času. Zlasti Bruna Tamaro Forlati, ki je ostro nasprotovala vračanju kulturne dediščine, je bila na koncu vendarle prisiljena popustiti in morda v tej gesti poiskati tudi pozitivno plat, kot se je 20. maja 1962 izrazila na eni od sej *Società Istriana*:

V trenutku, ko so polnili zaboje s predmeti, ki so nam tako pri srcu in se bodo brez nas vrnili v kraje naših očetov, razmišljam, da morda to niti ni bilo tako slabo; ti predmeti namreč so in bodo vedno znova ambasadorji naše kulture, priče naše slavne preteklosti. Sedaj je na nas, da bodo tudi v odnosu do Jugoslovancev – in morda je tudi med njimi kakšen, ki ceni njihovo vrednost – tudi v bodoče prek umetnosti Venetov, Rimljanov, Benečanov ohranjali vrhunski izraz naše italijanske civilizacije ter oznanili tisti dan, ki morda niti ni tako daleč, ko bodo tudi v Evropi padle vse meje. (Franchi, 2021, 189)

Do kulturne dediščine istrskega prostora se je v povojnih letih torej kazal različen odnos, ki je

bil pač posledica tedanjih razmer pa tudi odnosa novih političnih struktur oziroma »ljudske oblasti« do pretežno romanskega značaja mestnega prebivalstva tja do njegovega množičnega eksodusa v letih 1945–1954, kakor tudi stoletnega izročila s prevladujočim italijanskim jezikom in kulturo. Seveda pa ne gre prezreti globoke razklanosti in sovraštva, ki ga je v ta prostor vnesel fašizem, najprej v času med obema vojnama, po kapitulaciji Italije, 8. septembra 1943 pa še v okviru Mussolinijeve Salòjske republike, ki je svojo suverenost raztegnila tudi na Istro. Nova državna tvorba pa je bila z vidika mednarodnega prava pravzaprav povsem nezakonita, saj je uradna Italija s kapitulacijo 8. septembra 1943 prenehala biti vojna zaveznica nacistične Nemčije in se je formalno pridružila zaveznikom, čeprav jim vojaško ni kaj dosti pomagala (Murko, 2004).

Pri tem so pomenljive misli, ki jih je izrekel Filippo Anfuso, italijanski poslanik v Budimpešti in kasneje v Berlinu, da je Italija v času republike Salò rešila velik del svoje kulturne dediščine in da je bil eden od osnovnih namenov republikanske vlade ravno ta, da bi to dediščino ohranila nedotaknjeno za italijansko ljudstvo. Hkrati je dodal, »da čim manj bo porušenega, tem lažje bo fašizem spet zavladal po vsej Italiji. Da je to mogoče, naj bi pokazali zadnji dogodki, kadar koli so morale sovražne armade zapustiti našo državo« (F. W. Deakin, 1978, 283). Seveda pa je Italija znova izkoristila razmeroma velik časovni presledek med uradno kapitulacijo (8. september 1943) in dejanskim zaključkom druge svetovne vojne v začetku maja 1945, s tem pa ji je bil olajšan prehod od vloge agresorske države na strani sil osi, k vlogi države zaveznice antantnih sil.

Še pomembnejše, a hkrati vprašljive za nadaljnjo usodo umetnin, ki so bile odpeljane iz Istre oziroma iz Kopra, Izole in Pirana, pa so bile odločitve, da bodo te umetnine »za zdaj ostale, kjer so«, z nekoliko lakonično izraženo željo, da bo napočil čas, ko bodo »brez strahu in v miru ter svobodi vrnjene na svoja izvorna mesta« (Somedà De Marco, 2020, 262–263). Ob tem se postavlja tudi temeljno vprašanje, kako torej interpretirati oziroma razumeti besede ministra G. Bottaija iz leta 1939/40, da bi množični odvoz umetnin in

⁹⁸ Že ob začetku pogajanj, februarja 1948 je vodja jugoslovanske delegacije Grgo Gamulin, zahteval vračilo nekaterih Carpaccievih del, ki so bila izmenjana leta 1942 med Strossmayerjevo galerijo v Zagrebu in Muzejem Correr v Benetkah skupaj s krstilnim kamnom, ki naj bi bil velikega pomena za hrvatsko kulturo. Vprašanje dveh Carpaccievih del je tudi v nadaljnjih pogajanjih oteževalo sklenitev sporazuma, prišlo pa je tudi do poskusa, da bi ju jugoslovanska stran zamenjala za arhivsko dokumentacijo Gabriala D'Annunzia, ki je ostala na Reki (Franchi, 2021, 177).

kulturne dediščine, pomenil izgubo nacionalne identitete, pri kateri ravno umetniški zakladi te dežele v veliki meri prispevajo kot »pričevanje o njeni slavni preteklosti oziroma zgodovini«. Po njegovem mnenju, »bi morali namreč umetniško dediščino širšega istrskega prostora kar najbolj prizadevno, neutrudno in z vsem razpoložljivimi sredstvi braniti na nacionalnem prostoru, na podoben način, kot bi branili prebivalstvo oziroma družine, njihova domovanja, polja in imovino«. Ali torej to pomeni, da fašistične oblasti s tem, ko so se junija 1940 in nato še leta 1944, odločile za množično evakuacijo umetnin, kasneje pa še arhivov in dragocenejših knjižnih zbirk v globlji italijanski prostor, Istre niso (več) prištevale v italijanski »nacionalni prostor«, ki naj bi s tem pravzaprav izgubil pomemben del svoje nacionalne identitete oziroma italijanskega značaja, kot so nenehno zatrjevali? Odvoz umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine je torej dejansko pomenil izgubo nacionalne identitete, z množičnim eksodusom italijanskega življa po letu 1945 oziroma 1954, pa se je ta proces zgolj potrdil.

Za razliko od zadnjega avstrijskega popisa prebivalstva iz leta 1910, je italijanski popis iz leta 1921 namreč pokazal na precejšnje spremembe in premike v etnični sestavi v škodo slovenske in hrvaške komponente v pičlih desetih letih, ki pa jih ne moremo pripisati le izselitvenim tokovom avtohtonega prebivalstva in priseljevanju italijanskega – zlasti kolonov in uslužbencev iz notranjosti Italije. Kakor je naglašal že C. Schiffrer v svoji analizi etnične strukture Julijske krajine leta 1946, je šlo pri italijanskem popisu za precejšnja izkrivljanja dejanskega stanja, saj naj bi po njegovi oceni za leto 1939 na območju Istre tedaj živelo 150.799 Italijanov, 97.461 Hrvatov, 44.480 Slovencev ter vsaj 28.000 etnično mešanih prebivalcev, poleg skoraj 10.000 oseb drugih narodnosti. Iz te analize lahko dokaj hitro razberemo razmeroma težavno etnično opredeljevanje, kar je zaznal že S. Rutar ob koncu 19. stoletja v svojem delu »Samosvoje mesto Trst in mejna grofija Istra« (Rutar, 1896). Vse te težave etnične identifikacije je bilo možno razbrati zlasti po letu 1945.

Za obdobje takoj po koncu vojne, pa tja do mirovne pogodbe leta 1947 oziroma formiranja Svobodnega tržaškega ozemlja (STO), je bilo število beguncev iz Istre in Dalmacije težko opredeljivo. Jugoslovanske obveščevalne in varnostne službe so na začetku leta 1946 ocenjevale, da je v Trstu živelo nekaj tisoč ezulov z Reke, Istre in Dalmacije,

leta 1948 pa naj bi bilo med begunci, ki so že bili v Trstu in tu optirali za Italijo, vsega skupaj 12.800, približno 5.000 pa takih, ki so v Trst prispeli pred 15. septembrom 1947, ko je začela veljati mirovna pogodba (Volk, 2003, 133).

Z mirovno pogodbo in predvidenim nastankom STO se je položaj bistveno spremenil, saj je pogodba uvedla možnost optiranja za vse, ki so imeli stalno prebivališče na ozemlju, ki je pripadlo Jugoslaviji pred 10. junijem 1940 in je bila italijanščina njihov »pogovorni jezik«, po drugi strani pa je bila usoda ozemlja, ki naj bi sestavljalo STO, še vedno nejasna.

Prvi prebivalci iz Pulja so pričeli prihajati v Trst že poleti 1946, vendar se je pravi priseljeniski val sprožil šele januarja naslednjega leta in se je množično prihajanje Puljčanov končalo junija ali julija 1947, maja 1948 pa se je pričelo množično prihajanje optantov iz drugih, Jugoslaviji priključenih predelov Istre. Z občasnimi nihanji je ta tok naselitev ohranil množični značaj vse do junija 1949, vendar se je v zmanjšanem obsegu prihajanje optantov nadaljevalo vse do pozne pomladi leta 1950. Po podatkih ZVU je že februarja 1949 v Coni A živelo od 15.000 do 20.000 optantov in ilegalnih pribežnikov, medtem ko jih je do aprila 1950 v Trst prispelo že več kot 30.000. Čeprav bi morala biti Cona A zanje le prehodna točka na poti v Italijo, je velika večina prišlekov tu tudi ostala (Volk, 2003, 134).

Težave pri etnični identifikaciji v povojnih popisih prebivalstva, so se torej pričele pojavljati že ob popisu leta 1948, ki je nekako obrnil na glavo etnično podobo Istre iz leta 1921. Ne glede na to, da se je v zadnjih letih druge svetovne vojne in takoj po njej, določen delež italijanskega prebivalstva z istrskega polotoka odselil in se bolj ali manj ustalil na sosednjem območju Tržaške pokrajine, bi težko rekli, da je imel ta umik že tedaj konotacijo eksodusa, kot je bilo mogoče razbrati iz navedenega popisa. Po podatkih za to leto naj bi bilo namreč v Istri le še 81.372 Italijanov, medtem ko bi bilo realneje pričakovati, da se je v tem času število Italijanov približalo nivoju iz leta 1910. Resnični eksodus se je torej začel po letu 1947 s pariško mirovno pogodbo in trajal dobro desetletje, v tem času pa je število Italijanov padlo v celotni Istri na 20.623 oseb, kar pomeni, da je znašal odliv avtohtonega prebivalstva iz same Istre približno 100.000 oseb, med katerimi se jih je dobršen del ustalil v bližnjem Trstu in okolici (Bufon, 1993, 201). S tem so se seveda okrepile

vezi med Trstom in Istro, vezi, ki so v preteklosti slonele pretežno na ekonomskih temeljih, a so s prihajanjem Istranov dobile zelo intenzivne medosebne dimenzije, ki so se nenehno krepile s postopno koncentracijo italijanskega oziroma italijansko opredeljenega prebivalstva iz Istre, ki pa je po drugi strani še nadalje ostajalo tesno

navezano na svoje matično ozemlje. V tej luči je postajal Trst kljub nekdanji dvojni meji, ki ga je ločevala od Istre, nekakšen novi *Caput Histriae* in prevzemal novo funkcijo, ki jo pred tem nikoli ni imel, saj je bil v preteklosti, zlasti do druge polovice 19. stoletja, veliko bolj »kontinentalno« orientiran.

POVOJNE RAZMERE V PIRANU IN PRIZADEVANJA ZA VRNITEV NJEGOVE KULTURNE DEDIŠČINE

Z vojaško zasedbo severozahodne Istre, 1. maja 1945, je bila nekdanja Julijska krajina z Morganovo črto razdeljena na cono A (zahodni del Julijske krajine) in cono B (vzhodni del Julijske krajine do rapalske meje), kjer se je znašel tudi Piran. Za njegovo prebivalstvo se je pričelo obdobje precejšnje negotovosti, saj mu politični in gospodarski ukrepi Vojne uprave jugoslovanske armade (VUJA) niso vlivali upanja na boljšo prihodnost. Uvedba jugolire je oteževala vzdrževanje tradicionalnih vezi s Trstom in s tem prizadela zlasti gospodarsko razvitejši sloj, ki je že pod avstrijsko vladavino tvoril jedro iredentističnega gibanja, v obdobju med obema vojnama, torej pod Kraljevino Italijo, pa je bil v močno oporo fašističnemu režimu. Zaplembe premoženja, nacionalizacija, odprava kolonata in agrarna reforma, so zelo prizadeli višje sloje, epuracijske komisije pa so ogrožale tudi nižje sloje. Najhujši ekonomski udarec za prebivalstvo italijanske narodnosti pa je sledil po Pariškem mirovnem sporazumu leta 1947, ko so zaradi negotove prihodnosti pričeli z deportacijo industrijske oziroma strojne opreme, motornih ladij in podobno. Število mestnega prebivalstva je začelo naglo padati. Tako je v samem Piranu ostalo 5.855 prebivalcev, v mestnem zaledju oziroma v vaseh nad Dragonjo pa 1.279. Spodbujanje migracije s strani političnih oblasti po letu 1950, zlasti pa leta 1952, ko beležimo prvi večji val izselitev, se je število prebivalstva znižalo na 4.300 in je še nadalje padalo vse do leta 1956, ko je doseglo najnižje število, in sicer 1.452 v samem mestnem jedru in 894 v okolici. Tolikšen odliv prebivalstva se je odražal tudi na šolskih ustanovah, ki so zabeležile izrazit upad vpisanih učencev in dijakov oziroma njihov prehod v slovenske šole. Z odločitvijo Ljudskega odbora občine Piran so bili s šolskim letom 1955/56 italijanski osnovni šoli dodeljeni novi prostori v palači Bartole – Fonda, v šolskem letu 1959/60 pa je tu zaživela tudi Srednja ekonomska šola z italijanskim učnim jezikom (prim. Ginnasio Antonio Sema, 2015).⁹⁹

Če se torej povrnemo v leto 1945, naj najprej navedemo, da je bila z odlokom predsedstva SNOS že maja tistega leta ustanovljena Komisija za ugotovitev škode na kulturno-zgodovinskih predmetih Slovenije, ki je dobila nalogo zbrati podatke o nastali škodi v vojnem obdobju in predlagati, kako bi se odneseni kulturno-zgodovinski predmeti vrnil domov. Poleg tega je morala komisija sestaviti sezname vseh posvetnih, se pravi necerkvenih umetniških del, bodisi v zasebni kot javni lasti, ki so bila uničena ali odnesena. V dopisu Prosvetnega odseka Okrožnega

narodnoosvobodilnega odbora za Tržaško okrožje okrajnim prosvetnim referentom in okrajnim komisijam za ugotovitev okupatorjevih zločinov, z dne 15. maja 1945, je bilo potrebno še posebej navesti tudi vso škodo na kulturno-zgodovinskih predmetih in umetninah, ki jo je povzročil italijanski okupator od leta 1918 dalje do izbruha druge svetovne vojne. To je veljalo zlasti za knjižnice s starejšimi tiski, za kulturne domove ter šole, posebno pozornost pa so morali posvetiti seznamom uničenih ali prepovedanih knjig, ki jih italijanske okupatorske oblasti niso dovolile tiskati ali razširjati. Iz seznama kulturno-zgodovinskih predmetov, ki naj bi jih zaplenili, če bi bili še v rokah tujcev ali domačih izdajalcev, nekdanjih okupatorskih društev in ustanov, so bili pomembni predvsem:

- umetnine in umetniški pripomočki,
- starine (npr. narodopisne in zgodovinske znamenitosti, staro pohištvo, umetnoobrtni izdelki, filatelistične zbirke, zbirke starega denarja itd.)
- knjige, časopisi, arhivi in fotografije,
- znanstveni pripomočki,
- različni predmeti, ki so spadali k opremi šol, društev in cerkva,
- javni spomeniki ter starinske zgradbe,
- prirodne znamenitosti (npr. botanični in zoološki vrtovi, podzemne jame s kapniki itd.).

Posebej je bilo potrebno paziti na večje zbirke (galerije slik, muzejske zbirke, knjižnice, večje znanstvene laboratorije) ter zgradbe, v katerih so te zbirke hranili (umetnostne galerije, muzeje, gradove, samostane, gledališča, knjižnice in druge znanstvene in kulturne ustanove in cerkve).

Na podlagi odredbe je Odsek za prosveto 10. oktobra 1945 pripravil take seznime tudi za območje Okrajnega ljudskega odbora Koper. Pripravljen je bil splošni seznam rokopisov in knjig, ki so pripadale nekdanji Občinski knjižnici (*Biblioteca Comunale*) s pripombo, da so bile knjige po odredbi Višjega knjižnega nadzorstva (dejansko pa Ministrstva za šolstvo – *Ministero dell'Educazione Nazionale*), odpeljane v Benetke, da bi jih »obvarovali pred morebitnimi zračnimi napadi«. Seznam knjig je vseboval:

- knjige mesta Koper,
- zgodovinske spise srednjega veka,
- občinske akte,
- dokumente občinske administracije,
- pergamene in druge dokumente, zakonike in mestne statute,
- rokopise družine Carli,

⁹⁹ O poveljnih razmerah v Piranu glej tudi delo Maria Ravalica "Pirano 1941–1954" (Ravalico, 2011).

Slika 126: Podoba Pirana v 60-ih letih prejšnjega stoletja (Wikimedia Commons).

- akte, ki so povezani s francosko vladavino (1806–1813/14),
- akte, ki so povezani s prvim obdobjem avstrijske vladavine (1797–1805/6),
- dokumente, pisma in razne akte, ki so predstavljali obdobje italijanskega *risorgimenta*,
- knjige, od katerih je bilo kakšnih 10 del, pripisanih koprskemu humanistu in eruditu Girolamu Muziu in nekaj časopisov.

Pod seznamom je pripomba, da strokovni delavci v Kopru »ne znajo oceniti teh zgodovinskih vrednosti«, lahko pa bi jih zahtevali nazaj od Višjega knjižničnega nadzorstva v Benetkah (SI PAK 24, 1945, 24 (3)).

Pripravljen je bil tudi seznam umetniških predmetov, ki so bili, kot smo videli, po naročilu »Višjega nadzorstva za spomenike in galerije Julijske krajine in Furlanije«, odpeljani iz koprskega muzeja in nekaterih cerkva. V seznamu so navedena dela A. Vivarinija, B. in V. Carpaccia, P. Veneziana, G. B. Piazzette in nekaterih drugih ter tolkača Taccove in Borisijeve palače. Dodan je bil tudi kratek opis



gledališča Ristori in že porušenega spomenika Nazaria Saura, medtem ko je bil za Piran pripravljen seznam slik in oltarjev župne cerkve sv. Jurija, samostanske cerkve sv. Frančiška in cerkve Marije Tolažnice. Gre torej za prve sezname, ki so kasneje sestavljali restitucijske zahteve SFRJ do Italije, vendar sta jih obe državi začeli resneje reševati šele po sklenitvi Osimskih sporazumov (Škorjanec, 2007).

USTANOVITEV KOMISIJE ZA SPOMENIŠKO VARSTVO IN MESTNEGA MUZEJA V PIRANU TER VLOGA OKRAJNEGA MUZEJA V KOPRU

Posebno za Piran je v tistih letih predstavljala veliko pridobitev ustanovitve tedanjega Mestnega muzeja, ki je šele kasneje (1967) prerasel v Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran, hkrati pa tudi Komisije za spomeniško varstvo, kjer je ključno vlogo že od samega začetka igral Miroslav Pahor, ki je pred tem vodil Mestno knjižnico v Kopru (Pahor, 1979, 53–75; Gestrin, 149–156).¹⁰⁰ Ker je v začetni fazi vodil navedeno komisijo, je imel dokaj dober vpogled v stanje premične kulturne dediščine na območju mesta, ki jih je želelo zlasti italijansko prebivalstvo ob svojem odhodu odpeljati s seboj. S hitrim posredovanjem je preprečil, da se ni izgubila sled za njimi oziroma, da niso bili uničeni, saj so ravno številni predmeti kasneje služili za osnovni fond kasnejše muzejske zbirke. Tako je bila v tedanjem Mestnem muzeju kmalu na ogled Tartinijeva zbirka, zbirka orožja in meščanske materialne kulture, pa tudi predmeti iz nekdanje piranske steklarne in nekaj predmetov o solinarstvu. Ravno tako so pomembno mesto dobile nekatere arheološke najdbe in lapidarij, sčasoma pa je Pahor načrtoval tudi odprtje pomorske zbirke, saj so bili pomorstvo, ladjedelništvo, solinarstvo in ribištvo sestavni del preteklosti Pirana in njegovega ožjega zaledja (Terčon, 2023, 11–38).

Že ob koncu novembra 1949, ko je Koper obiskal konservator Ciril Velepich iz Ljubljane, je ob pregledu spomeniškega inventarja v tamkajšnjem Okrajnem muzeju, po cerkvah in samem mestu ugotavljal, da manjkajo številne umetnine in predmeti kulturne dediščine. Pomenljive so ob obisku muzeja njegove pripombe, »da od treh zaposlenih muzejskih nameščencev, nihče ne zna slovensko. Vsekakor je potrebno, da se že zaradi obiskovalcev iz Jugoslavije, nastavi nekdo, ki bo znal tudi slovensko, če že ni Slovenec«. V nadaljevanju naglašaja, »da so vsi razstavljeni eksponati brez signature, brez podnapisov, provenience, datacije itd. Izgovor, da je to v inventarni knjigi, je zelo nestrokovno. Vsi muzeji imajo svoje eksponate označene s kratkim komentarjem. Razpored je menda še vedno isti kakor pred osvoboditvijo. Nekateri predmeti, npr. pri platnih, je konservacija oziroma restavracija premočna, spomeniško nepravilna, dočim železni eksponati rjavijo« [...] »Stavba muzeja potrebuje nekaj nujnih popravil! Prosimo, da intervenirate pri MLO Koper, da vnese potrebne kredite za popravilo oken, stekel, strehe itd.« Obenem je svetoval, da bi

morali čimprej pregledati spomeniški fond oziroma pripraviti preglednico kulturnih spomenikov takratnega Okrajnega muzeja, ki je zajemal tri obalne občine: Koper, Izolo in Piran. Na tej osnovi naj bi Oddelek za prosveto in kulturo pri OLO Koper vzpostavil spomeniško-varstveno službo, ki naj bi se za strokovni nadzor obračala na ljubljanski spomeniško-varstveni zavod, kateri bi ji dajal pomoč s svojimi konservatorji, restavratorji in drugimi strokovnjaki (SI PAK 23, 49. št. 204/1, 1949).

Ko je v Kopru prve dni junija 1953 v tamkajšnjem muzeju vodstveno funkcijo prevzel prof. Emil Smole, je pri pregledu inventarja ugotovil, da manjka veliko muzejskih predmetov, ki so bili tako leta 1940 kot kasneje, odpeljani v Italijo in da se ne da ugotoviti usoda številnih manj pomembnih muzealij, mnogim pa je bilo zaradi pomanjkljivo vodenega inventarja tudi težko določiti identiteto. Že meseca novembra 1953 je S. Vilhar na XI. seji Sveta za prosveto in kulturo predlagal, da bi tudi koprski, tako kot drugi slovenski muzeji, moral postati okrajni muzej za Istro, v njegovem okviru pa naj bi odprli oddelek NOB, arheološki in pomorski oddelek. Vsi muzejski predmeti iz Pirana naj bi prišli v Koper, tam naj bi pri Mestni knjižnici ostale »Tartinijev kotiček« (SI PAK 23, Zapiski sej Sveta za prosveto in kulturo, 17. XI. 1953, št. 1015). Sicer pa je koprška muzejska ustanova poleg svoje osnovne dejavnosti, sprva opravljala tudi spomeniško-varstvene naloge, ki so ji bile dodeljene 16. januarja 1953 z razširitvijo Zakona o zaščiti umetniških in kulturnih spomenikov na ozemlju cone B STO. Na muzej se je zgrnilo veliko nalog zlasti pri varovanju premične kulturne dediščine, ki je tja do podpisa Londonskega sporazuma leta 1954 na različne načine še vedno odhajala prek meje (Žitko, 2002, 90).

Določene pristojnosti si je na področju varstva kulturne dediščine obalnega prostora, prilaščalo tudi leta 1949 ustanovljeno Zgodovinsko društvo za jugoslovansko cono B s sedežem v Kopru. Na ustanovnem občnem zboru, 12. novembra 1950, so med drugim sprejeli sklep o zaščiti zgodovinskih spomenikov, kakor tudi o zbiranju in ohranjanju zgodovinskih, umetnostnih, narodopisnih, muzejskih in drugih predmetov. Iz zapisnikov je razvidno, da so dokaj hitro nastopile težave z italijansko sekcijo, čeprav je predsednik društva, S. Vilhar priznal, da so nekateri italijanski izobraženci, kot npr. A. Petronio iz Pirana,

¹⁰⁰ Podrobneje o liku in delu M. Pahorja zlasti v delu »Vse poti vodijo na morje« (Pahor, 2023). Posebej o M. Pahorju N. Terčon (2023, 11–38).

Slika 127: Miroslav Pahor, prvi ravnatelj Mestnega muzeja v Piranu in predsednik Komisije za spomeniško varstvo (1954) (Wikimedia Commons).



štiri seje, ki so potekale v Portorožu v vili Felicita, kjer se je nahajal tudi Zbirni center obalnih knjižnic pod vodstvom dr. Romana Savnika. V svojem poročilu je S. Vilhar kot problematično označil italijansko sekcijo, čeprav je istočasno ugotavljal, da zaradi starosti in bolezni mnogi sicer zelo izobraženi člani niso mogli pokazati dovolj aktivnosti (npr. prof. Pio Babuder), precejšen odmev pa je imelo predavanje Giuseppeja Borisija o koprskem protestantskem škofu P. P. Vergeriju ml. Ravno tako se je pohvalno izrazil o intervencijah članov italijanske sekcije za zaščito zgodovinskih spomenikov in o njihovi pobudi, da se formira Odbor za postavitev Vergerijevega spomenika v Kopru. Že 17. septembra 1951 je Svet za prosveto in kulturo v Kopru osnoval navedeni odbor, ki je bil sestavljen iz 15 članov, za častnega člana je bil imenovan prof. Domenico Venturini, a je to onstran meje oziroma na Tržaškem, izzvalo vrsto polemik (Žitko, 2003, 339–354).

Pisna dokumentacija z zahtevki po vrnitvi umetniških del in predmetov kulturne dediščine, je sicer začela nastajati že takoj po koncu druge svetovne vojne oziroma po vojaški zasedbi obalnega pasu v okviru VUJA, kasneje pa zlasti cone B STO. Pomembno prelomnico predstavlja leto 1954, ko je bil z Londonskim memorandumom nekdanji Okraj Koper vključen v Republiko Slovenijo, okraj Buje pa v Republiko Hrvatsko.

V arhivu nekdanjega Zavoda za varstvo in znanstveno preučevanje kulturnih spomenikov in naravnih

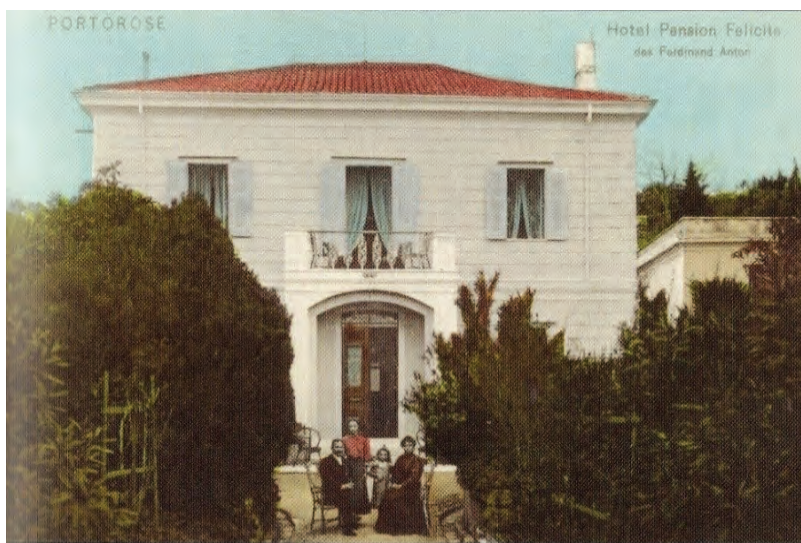
B. Lonza, P. Babuder in D. Venturini iz Kopra, izrazili pripravljenost, da sodelujejo v društvu, problem pa naj bi bil predvsem v nepoznavanju slovenskega jezika in je bil v zvezi s tem podan predlog, da bi društvo italijanski sekciji priskrbelo zgodovinsko literaturo v italijanščini in nemščini. V prvem letu svojega delovanja je imel društveni odbor

Slika 128: Portorož, nekdanja vila Felicita, zbirni center obalnih knjižnic (Muženič & Zagradnik, 2023, 39).

znamenitosti Ljudske republike Slovenije (LRS) v Ljubljani, kjer je delovala restitucijska komisija, so hranili pisno korespondenco z dr. Francetom Stelètom, ki je iz Rima o restitucijski problematiki poročal ravnatelju spomeniškega zavoda LRS Edu Turnherju. Le-ta mu je odgovarjal, da so bili iz Beograda restitucijski zahtevki že poslani v Rim, če je zanje obstajala zadostna dokumentacija (Hoyer, 2005a, 2005b; prim. Žitko, 2005).

Frančiškani v Ljubljani so takoj po prevzemu koprskega samostana pod svojo upravo sprožili postopek za vrnitev samostanskih liturgičnih predmetov, oblačil, prtov, slik itd., ki so jih italijanski redovniki leta 1947 odnesli iz Kopra v Italijo, šele leta 1954 pa so koprski frančiškani sestavili seznam umetniških del, ki so jih pogrešali zlasti v cerkvi in Samostanu sv. Ane. V dopisih, kjer so prosili za vrnitev cerkvenega posodja, oblačil in prtov, so ves čas opozarjali, da so njihova umetniška dela v depojih pri italijanskih državnih institucijah, ki so jih v začetku druge svetovne vojne prevzele od samostana, in da naj zato njihovo vrnitev zahteva jugoslovanska država. Takšen poziv so že 10. junija 1955 naslovili na Zavod za spomeniško varstvo LRS, od koder je bil poslan naprej v Beograd na ministrstvo za zunanje zadeve (Hoyer, 2005a, 19).

Že mirovna pogodba z Italijo iz leta 1947 je določala, da mora le-ta tedanji FLRJ vrniti premoženje in predmete kulturne dediščine ter arhivsko gradivo, odneseno z območja, ki ga je leta 1941 okupirala, kakor tudi kulturno dediščino in arhive z ozemlja, ki jih je po prvi svetovni vojni prejela od Avstrije in Madžarske. Za uresničenje teh določb sta vladi FLRJ in Italije



Slika 129 in 130: France Stelè (1886–1972), slov. umet. zgod., najpomembnejši raziskovalec slovenske umetnostne zgod., od 1913 deželni konservator za Kranjsko, od 1940 redni član SAZU in prvi pogajalec z Italijo za restitucijo umetnin v povojnem obdobju (levo); Federico Zeri (1921–1998), eden najuglednejših italijanskih umet. zgodovinarjev in odličnih poznavalec ital. renesančnega slikarstva, naklonjen vrnitvi istrskih umetnin na njihovo izvorno mesto (desno) (Wikimedia Commons).

23. decembra 1950 podpisali poseben sporazum o razdelitvi arhivov in dokumentov administrativnega značaja in zgodovinskega pomena, ki so se nanašali na ozemlje, priključeno FLRJ.¹⁰¹

Mestni ljudski odbor v Piranu (*Comitato popolare cittadino Pirano*) je tako že 26. marca 1947 pripravil dopis oziroma seznam del, ki jih je Tržaško nadzorništvo odpeljalo v zbirni center v vilo Manin 20. junija 1940 in so bila v lasti tedanje občine Piran oziroma bolnišnice. V prvi skupini so našeta umetniška dela oziroma stari tiski:

1. Benedetto Carpaccio, Marija na prestolu z otrokom med sv. Jurijem in sv. Lucijo, 1541,
2. Inkunabula Duns Scotus Quolibetales, XV. stoletje,
3. Statut Pirana,
4. Rokopis iz XIV. stoletja in knjiga piranskih družin,
5. Kodeks iz XVI. stoletja.

V drugi skupini iz bolnišnice (*Pia casa di Ricovero*) pa:

1. Melchior Caffà, Kristusov krst,
2. *Ecce homo*, leseni doprsni kip.

Drugi seznam z dne 1. aprila 1947, ki ga je pripravila župnija Piran (*Collegiata e parrocchia S. Giorgio Martire, Pirano*), pa vključuje še:

1. Madona in svetniki, poliptih na lesu, P. Veneziano,
2. Križanje, tempera na les, P. Veneziano,
 - a) Lesena gotska poslikana omara – štirje naslikani svetniki, beneško slikarstvo, XV. stoletje,
3. Rožnovenska Marija – platno G. Angelija,
4. Misal z inicialko, XV. stol.,
5. Kodeks z inicialkami, bolonjska šola, 1294,

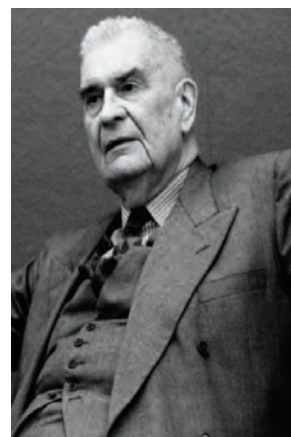
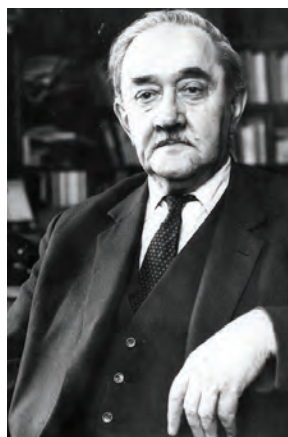
Cerkev Marije Tolažnice (*Chiesa della Consolazione*)

6. Marija s pasom, G. B. Tiepolo,

Cerkev sv. Štefana (*Chiesa di S. Stefano*)

7. Križanje – tempera na lesu, XIV. stol., bolonjska šola
8. Oznanjenje Palme ml. (SI PAK 36, kat. V, Mestni ljudski odbor Piran).

Dokaj pomenljiv je v zvezi s pripravo seznamov odtujenih umetnin, dopis Mestnega ljudskega odbora Piran (sezname in dopisi so deloma v italijanskem, deloma pa v slovenskem jeziku) z dne 29. aprila 1947, ki sta ga podpisala sekretar Libero Schiavuzzi in predsednik Pietro Fonda ter ga naslovila na Okrajno disciplinsko komisijo v Kopru (*Commissione Distrettuale di Disciplina-Capodistria*). Dopis se nanaša na odnos oziroma postopanje nekdanjega sekretarja Maria Bartola do nalog, ki bi jih moral izvrševati. Iz poročila je namreč razviden njegov indiferenten odnos, nezainteresiranost do izvrševanja nalog, nenehno bojkotiranje, zamujanje pri pošiljanju pomembnih dopisov, npr.: postopkov v zvezi z vračanjem umetniških del, ki so bila odpeljana med vojno s strani Tržaškega nadzorništva, zamolčevanje podatkov o pomembnejših umetniških delih, ki so jih med vojno skrili nekateri vidnejši mestni funkcionarji (sic!) in predmetov, ki so jih odkrili meseca januarja tega leta (1947), za kar bi se moral predsednik Mestnega ljudskega odbora tov. Pietro Fonda zahvaliti nekemu neznancu. Glede na to, »da je bil tov. Mario Bartole edini, ki je vedel za te predmete, in je to raje zamolčal ter ni seznanil navedenega ljudskega odbora, s svojim zamolčanjem pa napravil veliko škodo, je Mestni ljudski odbor s svoje strani podprl razrešnico, ki jo je zanj predlagala Komisija za razrešitve in je svojo odločitev vrnila v pristojnost Okrajni disciplinski komisiji in Javnemu tožilstvu, da bi o tej zadevi sporočili svoje mnenje« (SI PAK 36, n. 952, 29. april 1947, informativno poročilo).



¹⁰¹ O restitucijskih obveznostih Italije govorijo: čl. 12 in 75 ter Prilogi X in XIV Mirovne pogodbe 1947. Priloga XIV je določala, da mora Italija skupaj z odstopljenimi ozemlji vrniti ob umetniških predmetih in arhivih tudi dokumente administrativnega značaja in zgodovinskega pomena ter vse predmete umetnostnega, zgodovinskega in arheološkega značaja, ki sodijo v kulturni patrimonij odstopljenega ozemlja in so bili v času italijanske oblasti odpeljani brez odškodnine (Zwitter, 1948/49, 175–165).

Slika 131: Melchior Cafà, Kristusov krst, bron, nekdanj v piranski bolnišnici (Pia Casa di Ricovero) (V Italiji zadržane umetnine, 2005, 123).

V Piranu je minoritski samostan pravni službi Okrajnega ljudskega odbora v Kopru, že 7. septembra 1954 poslal dopis, v katerem sporoča, da je njihova posebna komisija pregledala in popisala vse knjige, umetnine in zgodovinske spomenike v samostanu in ugotovila sledeče:

- Knjižnica in arhiv samostana sta nameščena v prvem nadstropju v sobah, ki se dotikajo cerkve. Tako knjižnica kot arhiv sta v slabem stanju in nimata niti inventarja, niti kakega drugega popisa, iz katerega bi bilo razvidno sedanje stanje. Glede na prazne police sklepajo, da je bilo odpeljanih precej knjig, kar pa je težko dokazati.
- Pogled na zunanjo podobo knjižnice dokazuje, da jo je komisija našla v precejšnjem neredu. Knjižnica je tudi polna prahu in slabo vzdrževana ter obstaja resna nevarnost, da v kratkem propade, saj se mnoge knjige ne bodo mogle niti restavrirati, ker manjkajo naslovne oziroma notranje strani. Takih knjig je najmanj 100 in jih je morala komisija izločiti.
- Po vsebini je knjižnica v glavnem teološkega značaja, veliko pa je tudi del s področja rimske klasike, filozofije, zgodovine, nekaj tudi nara-

voslovnih in ostalih. Zastopan je tudi lokalni tisk. Komisija je našla tudi tri inkunabule, okrog 40 tiskov iz XVI. stoletja, pa tudi tiske iz obdobja od XVII. do XIX. stoletja, ter nekaj dobrih tiskov iz XX. stoletja. Prevladujejo tiski iz XVIII. stoletja in sicer iz Benetk, Bassana in Padove. Piranska knjižnica tako dopolnjuje frančiškanski knjižnici v Kopru in Izoli ter bi bilo v tem pogledu škodljivo, da bi knjižnico pustili na sedanjem kraju, ali pa da bi jo prepustili minoritom, ki bi jo morali v tem primeru premestiti v pritličje in bi jo s tem uničili.

- Komisija je pregledala tudi samostanski arhiv, ki naj bi vseboval nekaj pridig in cerkvenih govorov, pa tudi računske knjige samostana od XVIII. stoletja dalje. Ob tem so v arhivu tudi različne pravde, nekatere celo od XV. stoletja dalje ter dokumenti, ki se nanašajo na samostansko imovino, tako v samem mestu kot zunaj njega. Ob tem je najti še podatke o gvardijanih in o sami zgodovini Pirana. Sledi popis knjižničnega in arhivskega gradiva (SI PAK 36, n. 1348/14, Svet za prosveto in kulturo).

Kmalu po sklenitvi Londonskega sporazuma (5. oktobra 1954) je Okrajni muzej Koper takratnemu Tajništvu za prosveto in kulturo Mestnega ljudskega odbora Piran poslal dopis (15. oktober 1954) z obrazložitvijo, da so po sklenitvi navedenega sporazuma na tržaškem ozemlju predvideni tudi diplomatski razgovori glede restitucije kulturne dediščine, ki je bila odpeljana v Italijo. Muzejska ustanova zato prosi, da na piranskem območju »zberejo ves potrebni material, zlasti vso dokumentacijo za uveljavljanje naših restitucijskih zahtev. Vse tozadevne sezname z navedbo dokumentacij in točno označbo, kje so sedaj posamezni spomeniški objekti, ki so bili odpeljani v Trst oziroma v Italijo, predložite v najkrajšem času ravnateljstvu Okrajnega muzeja v Kopru, ki bo v sporazumu z Zavodom za spomeniško varstvo LRS ukrenil vse potrebno, da bodo odpeljani predmeti vrnjeni. Prosim, da nemudoma pričnete z delom!« (SI PAK 36, zap. št. 92/54 Okrajni muzej Koper).

Že 13. oktobra 1954 je Ljudski odbor Mestne občine Piran (*Comitato Popolare del Comune della Città di Pirano*) Zavodu za varstvo kulturnih in umetnostnih spomenikov v Ljubljani poslal dopis, v katerem pojasnjuje, da jim je po dolgem iskanju uspelo najti nekatere dokumente o umetnostnih in kulturnih spomenikih, ki so jih italijanske oblasti leta 1940 odpeljale iz Pirana. Tržaško nadzorništvo naj bi, kot navajajo, 20. junija 1940 odpeljalo vsaj



tri zaboje, ki so vsebovali eno sliko, leseni doprsni kip in dva rokopisa. Nato navajajo vsebino zabojev, ki je navedena v potrdilu o prevzemu, in sicer:

1. V prvem zaboju je bila slika B. Carpaccia, Marija na prestolu z otrokom med sv. Jurijem in sv. Lucijo, 1541,
2. Inkunabula *Duns Scotus Quaestiones Quolibet*, XV. stoletje,
3. V četrtem zaboju so bili statuti Pirana in rokopisa iz XIV. in XV. stoletja ter knjiga piranskih plemiških družin, kodeks iz XVI. stol.,
4. V drugem zaboju je bilo leseno poprsje, last piranske bolnišnice.

Ob tem so v dopisu navedli, da sta bili številki četrtega in drugega zaboja popravljeni s peresom, tretji zaboj pa popolnoma prečrtan in popravljen na št. 2, medtem ko je tretji zaboj vseboval: delo Tintorettovega kroga »Madona in svetniki«. Te slike, pripominjajo, v Piranu ni najti in so jo verjetno odpeljali nekoliko po omenjenem datumu (SI PAK 36, Ob LO Piran, št. 1939/54).¹⁰²

Izgleda tudi, da je bila inkunabula *Duns Scotus* v posebnem zaboju, ne pa skupaj s Carpacciovo sliko. Tako bi iz Pirana odpeljali štiri zaboje. Z dne 10. junija 1940 naj bi v pismu piranskega župnišča z oznako »*riservata*«, župnik Egidio Malusà prosil občino, naj pokrije stroške prevoza, embalaže in vsega ostalega za vse umetnine, ki jih je Tržaško nadzorništvo označilo oziroma določilo za prevoz v notranjost Italije. Pismu je priložen tudi seznam sledečih umetnin:

Župna cerkev sv. Jurija (*Chiesa collegiata*)

1. Madona s svetniki – poliptih tempera na lesu, P. Veneziana,
2. Križanje – tempera na lesu, P. Veneziana,
3. Lesena gotska poslikana omara (na dvojnih vratih in na stranicah so naslikani štirje svetniki),
4. Rožnovenska Marija,
5. Misal z inicialkami, XV. stol.,
6. Kodeks z inicijalkami, 1294.

Cerkev Marije tolažnice (*Chiesa della Consolazione*)

1. Madona s pasom, G. B. Tiepolo,
- Cerkev sv. Štefana (*Chiesa si S. Stefano*)
1. Poslikani križ, XIV. stol.,
 2. Oznanjenje Palme ml.

Torej, sedem slik, dve knjigi, trije rokopisi, ena omarica, eno leseno poprsje iz bolnišnice (*Pia casa*

di Ricovero). To pa še ni vse. V Piranu manjkajo še drugi umetnostni predmeti, med katere spadajo:

- Marija pri molitvi (*Madonna orante*), kopija po Sassoferatu, ki se je nahajala v minoritskem samostanu),
- *Ecce homo* (kip iz leta 1411, last palače Trevisini),
- Neznani avtor, ugrabitev Evrope (nahajala se je v minoritskem samostanu),
- Kristusov krst, bronasti kip, last bolnišnice.

V dopisu, s podpisom Plinia Tomasina nadalje beremo, kako mnogi prebivalci Pirana trdijo, da so bila ta dela odpeljana v Italijo skupaj z ostalimi. Če prištejemo še Tintorettovo »Madono s svetniki«, manjka v Piranu enajst slik, trije rokopisi, dve knjigi, ena omarica s podobo štirih svetnikov, eno leseno poprsje, en bronasti kip. Skupaj torej 19 umetnin. To so najboljše umetnine iz Pirana, ki jih naša občina želi dobiti nazaj, da jih izroči zakonitim lastnikom in muzeju. Prosimo vas, da nam čimprej sporočite, kaj naj ukrenemo in na koga naj se obrnemo, da bodo prišle omenjene stvari v najkrajšem času nazaj. Obenem prosimo, da sporočite, kdo je predstavnik vašega zavoda v Piranu? Če ga še ni, vas prosimo, da ga imenujete. Občinski ljudski odbor je imenoval komisijo za zaščito, ki je sestavljena iz sledečih članov:

1. Pahor Miroslav – predsednik
2. Prinčič Alojz – član
3. Lenarčič Erika – član
4. La Pasquala Guido – član
5. Fonda Attilio – član

Prosimo, da to komisijo potrdite in ji pošljete navodila za delo. Potrebno bi bilo tudi, da včasih obiščete naše mesto, da bi preprečili, da se ne bi kakšen spomenik nehote poškodoval in nam delite nasvete za varstvo. O vseh stvareh nam blagovolite sporočiti vaše mnenje in nam pošljite navodila za ukrepanje (SI PAK 36, Ob LO Piran, št. 1939/54, Predsedstvo, 13. X. 1954).

V odgovor na dopis iz Pirana, je ravnatelj Zavoda za spomeniško varstvo LRS iz Ljubljane, Edo Turnher, 25. oktobra 1954 sporočil, da bo o vračanju »našega kulturnega patrimonija, ki je bil med vojno odpeljan v Italijo, razpravljala posebna mednarodna komisija. Za njo je pa treba pripraviti vso dokumentacijo. Predvsem čimprej ugotovite, kje so sedaj odpeljani predmeti in skrbno zberite

¹⁰² O navedem delu Tintorettovega kroga žal ni razpoložljivih podatkov. Iz seznama umetnin, ki ga je 25. januarja 1955 pripravil Svet za prosveto in kulturo v Piranu je razvidno, da je v potrdilu, ki ga je izdalo Tržaško nadzorništvo prečrtano delo »Madona s svetniki«, pripisano Tintorettovega krogu, saj tega dela v Piranu ni bilo več po letu 1940, drugih potrdil o njem pa ni bilo na voljo, ravno tako ni bilo na voljo fotografskih posnetkov, priče pa se ravno tako tega dela niso spominjale (SI PAK 36, Ob LO Piran, št. 138/55, Piran 25. I. 1955).

Slika 132: Panorama Pirana iz leta 1959 (Lusa, 1997, 177).



vse dokumente, ki se nanašajo na odpeljano gradivo, če teh ni pa naj se zaslišijo priče, ki jim je zadeva znana.

»P.S. Po vsej verjetnosti se bomo oglasili v Piranu prihodnji torek 2. novembra 1954 in bomo tedaj razpravljali s postavljenim odborom odnosno komisijo za spomeniško varstvo o aktualnih problemih.«

Končno je 4. decembra 1954 Tajništvo za prosveto in kulturo Okrajnega ljudskega odbora Koper (podpisana načelnica Živa Beltram) na podlagi 2. člena Odredbe komandanta Vojaške uprave JLA št. 12/53 in 3. člena zakona LR Slovenije o varstvu kulturnih spomenikov in naravnih znamenitosti, ki je bil razširjen na območje koprskega okraja, izdalo naslednjo odločbo: umetniške slike, pohištvo, arhivi in knjige, ki se nahajajo v frančiškanskem samostanu v Piranu in so popisani v ločenih seznamih, naj se izročijo v varstvo Mestni knjižnici in muzeju v Piranu. V utemeljitvi so navedli, da Okrajni ljudski odbor v Kopru izvaja varstvo nad vsemi spomeniki in znamenitostmi na svojem območju, ne glede na to, v čigavi lasti, upravljanju ali posesti so, in sicer na osnovi odredbe komandanta bivše Vojaške uprave JLA, s katero je bil na koprski okraj razširjen zakon LR Slovenije o varstvu kulturnih spomenikov in naravnih znamenitosti.

Iz dopisa Sveta za prosveto in kulturo Ljudskega odbora mestne občine Piran z dne 7. septembra 1954, št. 1378/54 je namreč razvidno, da je posebna, za to imenovana komisija, pregledala in popisala vse umetniške predmete v frančiškanskem samostanu v Piranu in ugotovila, da se nahajajo v zelo slabem stanju, zlasti pa knjižnica in arhiv.

Posledično se mnoge slike in knjige ne dajo več restavrirati, v enako slabem stanju pa se nahaja tudi samostanski arhiv, ki je prizadet od vlage in knjižnih moljev. Ker je s tem podana očitna nevarnost, da se ti predmeti uničijo, je bilo potrebno odrediti, da se predajo v varstvo Mestni knjižnici v Piranu. S predajo teh zgodovinsko pomembnih predmetov bo omogočeno njihovo očuvanje in restavriranje, s tem pa tudi možnost za znanstveno preučevanje in raziskovanje. Ti predmeti pa ostanejo še naprej v lasti dosedanjega lastnika.

Vsi predmeti, ki so navedeni v prilogi, morajo biti komisijsko prevzeti po seznamih, ki so sestavni del te odločbe.

V skladu z zgoraj navedenim zakonom o varstvu kulturnih spomenikov št. 12/53, se je Komisija za varstvo dediščine v mesecu decembru 1954 s prvo podpisanim Miroslavom Pahorjem, odločila, da tudi v podstrešne prostore palače Trevisini pošlje komisijo in pregleda zapuščino duhovnika Giuseppeja Fonde. Ker je bilo podstrešje zaprto, so v njegove prostore vstopili v prisotnosti tedanjih pripadnikov Ljudske milice in v podstrešni sobi naleteli na vrsto predmetov, ki so jih popisali in jih dodelili v upravljanje tedanjemu Mestnemu muzeju in knjižnici. Hkrati s tem so pripravili tudi odločbo, v kateri so navedli, da se v varstvo tedanjemu Mestnemu muzeju oziroma Mestni knjižnici predajo vsi zgodovinsko vredni predmeti, vse knjige, ki imajo zgodovinsko in bibliofilsko vrednost, vse arhivalije in morebitne slike ter drugi umetnostni predmeti.

Znova se je Ljudskemu odboru mestne občine Piran iz Zavoda za spomeniško varstvo LRS oglasil Edo Turnher in ga v dopisu z dne 6. januarja 1955 zaprosil, da nemudoma pošlje prepise potrdil oziroma dokumentov, iz katerih naj bi bilo razvidno, da je Tržaško nadzorništvo iz Pirana odpeljalo predmete, ki jih je Ljudski odbor iz Pirana sicer že poimensko navedel v svojem dopisu z dne 13. oktobra 1954. Ob tem je E. Turnher obrazložil, da ta potrdila potrebuje jugoslovanska delegacija za restitucijo, ki naj bi teden dni kasneje v Rimu nadaljevala z razgovori z italijansko stranjo, pri tem pa še navedel, da naj bi slovenski član te delegacije, dr. France Stelè, v Italijo odpotoval 11. januarja 1955 in bi za prošene prepise vzel s seboj. Hkrati Turnher tudi

Slika 133 in 134: Piran, notranjost cerkve Marije Snežne (levo) in cerkve sv. Frančiška v baročni preobleki (desno) (Wikimedia Commons).



oziroma so si pomagali s potrdili, ki jih je pripravil nekdanji župnik Egidio Malusà. Ob tem jih je novi župnik opozoril, da je potrdila o prevzemu cerkvenih umetnin zahteval tudi ljubljanski škof. Dopis so zaključili v upanju, da bo republiški Zavod za spomeniško varstvo storil vse, da bodo umetnine in ostali predmeti kulturne dediščine, čimprej vrnjeni.

V priloženem seznamu, ki vključuje 19 umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine in arhivalij, so se naslonili med drugim na Tamarovo delo o Piranu (Tamaro, Pirano, 1910) in nekatere dokumente o obstoju teh del in umetnin v Piranu ter na dve pismi piranskega župnišča, na podlagi katerih je bilo možno dokazati, da so bile nekatere umetnine iz seznama, v lasti piranskih cerkva. Na koncu seznama so še pripisali, da v Mestnem arhivu manjkajo trije zaboji arhivalij in sicer je bil prvi pogrešan od leta 1946, v času ko je republiška komisija pod vodstvom dr. Frana Zwitterja obiskala vse knjižnice in arhive v coni B STO. Ostala dva zaboja so pogrešali od leta 1946 oziroma 1952, torej v času ko je Mestno knjižnico vodil učitelj Antonio Petronio. O vseh teh zabojih naj ne bi imeli nobenih potrdil, zato sumijo, da so jih na skrivaj odpeljali v Trst. Prvi zaboj naj bi vseboval listine pred letom 1300, ostala dva pa naj bi vsebovala material kasnejših obdobij, verjetno iz XV.–XVI. stoletja.

Na koncu člani Sveta za prosveto in kulturo še navajajo, da če prištejejo še delo »*Ecce homo*« iz leta 1411, ki se je nahajalo v palači Trevisini, a o katerem nimajo nobenih potrdil ali drugih

prosi, da mu iz Pirana sporočijo, če so morda v tem času odkrili še katere druge predmete, ki sodijo pod zakon o varstvu kulturne dediščine in še niso bili navedeni v citiranem dopisu.

Končno je piranski Svet za prosveto in kulturo Zavodu za spomeniško varstvo LRS poslal seznam vseh predmetov, ki so bili odpeljani v Italijo. V dopisu z dne 25. januarja 1955 so pojasnili, da gre za seznam umetnin in drugih predmetov kulturne dediščine, ki so bili odpeljani v letih 1940 do 1947 oziroma do 1952. Seznamu so priložili nekatere dokumente in 4 fotografije, za zamudo pa navedli zavlačevanje piranskega župnišča pri pripravi potrdil o prevzemu



Slika 135 in 136: Koper, atrij muzeja po letu 1960, ko sta ga še krasila kipa rimskega centurija in Justicije, danes v muzejskem lapidariju na prostem (Pokrajinski muzej Koper, 2002, 89); kulturno-zgodovinska zbirka iz 60-ih let (Mikuž, 1973, 55).



dokumentov, razen tega kar je Tamaro zapisal v svoji knjigi, v Piranu pogrešajo skupno 11 slik, 3 inkunabile, 3 rokopise, 2 kiparski deli (les, bron), poslikano omarico in 3 zaboje arhivalij. Za večji del tega gradiva obstajajo potrdila o prevzemu oziroma različni dokumenti, zlasti za tekoče št. 17, 18 in 19, ki pa je zajeta tudi v Tamarovi knjigi o Piranu.

Iz navedenih seznamov in dopisov je torej možno razbrati vso kompleksnost problematike, povezane s kulturno dediščino piranskega območja, verjetno pa tudi kadrovske, materialne in druge težave pri vzpostavljanju temeljev takratnega Mestnega muzeja pri pridobivanju gradiva in razmejevanju pristojnosti med muzejsko, arhivsko in knjižnično ustanovo. V ta okvir je potrebno vključiti še težavna razmerja med tedanjimi cerkvenimi in državnimi oblastmi ter seveda s pripadniki italijanske narodnosti.

Zlasti se ta napeta razmerja kažejo v ocenah in stališčih Miroslava Pahorja do tedanjega piranskega župnika Egidia Malusàja, urednika sicer dragocenega dela Antonia Alisija, »*Pirano. La sua chiesa. La sua storia*«, ki je sicer izšlo postumno. Zanj se je Malusàju zahvalil tedanji tržaško-koprski škof Antonio Santin, ki naj bi v

svojem predgovoru »razseljene in verne Pirančane« spomnil na »preteklost in lepote Pirana«. Že to dejstvo je bilo za Pahorja znak, da je bil do Alisijevega dela dokaj kritičen in nezaupljiv. Ob tem tudi omenja, da mu je leta 1955 podaril Alisijev v Portorožu živeči nečak, enega od pomembnejših rokopisov z naslovom »*Chiese minori. Conventi e Confraternite di Pirano*«. V nadaljevanju Pahor naglaša, da je Malusà v Alisijevem delu izpustil veliko s trudem zbranih in zabeleženih podatkov o manjših piranskih cerkvah, z izjemo frančiškanske cerkve in je s tem, po njegovem, Alisijevo delo oropala za veliko dragocenih umetnostno-zgodovinskih in zgodovinskih

podatkov. Popolnoma naj bi tudi zanemaril »podeželske« cerkve v Portorožu, Strunjanu in Sečoveljah, odnosno na savudrijskem polotoku. Pahor se ob tem sprašuje o razlogih za Malusàjevo početje in postavlja domnevo, da je morda prezrl podeželske cerkve, ker »niso predstavljale kake visoke umetnosti«, ali pa zaradi podeželskega prebivalstva, ki ga Malusà ni prišteval med Pirančane? Nagiba se k drugemu razlogu, saj npr. Malusà ne navaja, da je imela cerkev v Kaštelu pravico do slovanskega bogoslužja in naj bi bili tam tudi ohranjeni glagolski misali oziroma glagolske obredne knjige, in se



je torej v tistem okolju versko življenje odvijalo povsem drugačno, kot v Piranu. Če bi to zabeležil, bi moral namreč priznati, da je v samem Piranu ravno tako živel slovensko prebivalstvo, čemur pa se je hotel izogniti. A to bi mu Pahor še nekako spregledal, saj se po njegovem na stara leta pač ni mogel spremeniti, ni pa mu mogel odpustiti, da je v cerkvi sv. Štefana spregledal Furlanettovo sliko, da je v frančiškanski cerkvi spregledal portrete štirih papežev, delo domačega mojstra Mateja Furiana iz 17. stoletja in vrsto drugih del, ki so pravi biseri umetnosti.

Pahor nadalje ugotavlja, da je Malusà nekatere Alisijeve podatke dopolnil z izsledki Attilija Tamara, za katere pa meni, da niso ravno točni oziroma znanstveno dokazani, in si naj bi urednik, po njegovem, dovolil popravke rokopisa, ki niso ne smotni, ne dovoljeni. Pri tem pa se sprašuje, zakaj ni vnašal tudi podatkov o novih, povojnih najdbah? Očitno ga je najbolj vznemirilo dejstvo, da je Malusà prezrl delo »Križanje« iz cerkve Marije Snežne oziroma veliko »Križanje« iz krstilnice, kjer so prvotni poliptih osvobodili »vseh kasnejših dodatkov«, ter se sprašuje, ali res ni omembe vredno? Pri tem pa skuša biti do Alisija vendarle spoštljiv, saj le-ta tega ni mogel vedeti, glede na to, da je umrl leta 1954, torej veliko prej, preden je bilo to delo restavrirano. Še bolj kritičen je do Malusàja v primeru slikarskih del iz cerkve sv. Frančiška, npr. do replike po Sassoferatu, ki je po njegovem eno njegovih najboljših del in do dela »Ugrabitev Evrope«, ravno tako delo visokih umetniških kvalit. Tu je še nekaj umetnin, ki jih je Alisi obravnaval in poskušal ovrednotiti, vendar jih Malusà ni zajel. Izpusti je npr. dela iz cerkve Marije Tolažnice, ki jih je Alisi pripisal Fontebassu ali pa njegovi šoli, ravno tako so izpuščena dela v cerkvi Marije Snežne. Na njenih stenah so visela dela, ki jih je Alisi pripisal domačinu Tomažu Gregolinu, tudi avtorju del v Strunjanu, a vsega tega v Malusàjevi redakciji ni zaslediti, zato se Pahor ponovno sprašuje, ali so te pomanjkljivosti sploh opravičljive, posebno še, če vemo, da obstaja rokopis, ki ni šel skozi Malusàjevo redakcijo?

Ob koncu svoje kritične ocene, se Pahor obrača na samega Alisija in tudi njemu očita, da navaja gotova zgodovinska dejstva, ki jih ni poznal oziroma, si jih je napačno razlagal. Ob tem omenja primere družine De Castro oziroma njihov izvor in naselitev v Piranu, spore med piransko duhovščino in koprskimi škofi, poglavja o reformaciji in socialnih bojih v Piranu, židovskem

prebivalstvu, zlasti pa o procesu proti Giovanniju Battisti Goineu, o katerem sicer govori Morteani in drugi avtorji. Pahor ob tem zatrjuje, da je bil protestantizem v Piranu mnogo bolj zasidran, kot to domneva Alisi, saj se to iz Morteanijevih spisov in seznamov procesov proti luterancem, nedvomno potrjuje. Omalovaževanje protestantizma v času, ko so se nekako že osveščale vrste piranskih popularov, je po Pahorjevem mnenju pomenilo, da Alisi ni dovolj poznal tega pomembnega poglavja piranske zgodovine. Brez argumentov je zato podestatu Giovanniju Battisti Mariniju pripisoval zasluge, da mu je »uspelo obnoviti mir« in da je »združil Pirančane« v času zidave nove cerkve sv. Jurija, prezrl pa naj bi vse nadaljnje boje piranskih popularov.

Po Pahorju naj bi Alisi popolnoma zanemaril tudi gospodarsko življenje samega mesta, trgovske odnose z Benetkami in zaledjem ter samo mestno življenje. Ob tem naj bi prezrl, da je bil status »podeželana« v piranskem komunu enak statusu meščana, kar je najbrž privedlo tudi Malusàja, da je piransko podeželje povsem zanemaril in izpustil.

Ko se ob koncu svoje kritične ocene znova vrača na umetnostno-zgodovinsko področje pač poudarja, da je zanj vsekakor potreben določen zgodovinski okvir, če želimo prikazati celosten zgodovinski prerez nekega območja, ob tem pa pristavlja, da je Alisi v nekaterih svojih drugih delih vendarle pokazal veliko več kritičnosti in objektivnosti, kot pri orisu Pirana. Zato se sprašuje, ali morda krivda leži na Malusàju, saj iz zaključnega poglavja sklepa, da si je vzel pri formuliranju zaključne redakcije, mnogo več pravic, kot bi si jih smel. Alisi v svojem delu naj namreč ne bi prekoračil 18. stoletja, saj bi naj se 19. stoletje po Malusàjevi redakciji, začelo s tem, da je zatrla cerkve, samostane, bratovščine in laične šole ter da je podržavilo njihovo premoženje ter nepremičnine, umetniška dela neprecenljive vrednosti pa postavilo na dražbo in tako za vedno obubožalo celotno pokrajino. To so besede, meni Pahor, ki jih Alisi nikakor ni mogel napisati, saj je vendar vedel, da je tudi 19. stoletje ustvarilo nova, kvalitetna umetniška dela, ki jih ni moč prezreti. Sledi še Pahorjev komentar k zadnjemu odstavku v knjigi, kjer je govora »o čudovitem sožitju med Pirančani in njihovim klerom skozi vsa stoletja«, kar si razlaga s kritičnim oziroma sovražnim Malusàjevim pogledom na čas po drugi svetovni vojni. Po njegovem naj bi jugoslovanska oblast predstavljala zgolj »sovražni oblak«, ki

se je zgrnil nad Piranom in so pripadniki nove oblasti tisti, ki uničujejo »neprecenljive zaklade človeškega uma«. S tem naj bi Malusà, meni Pahor, le dokazal, da ga ni zanimalo, kaj je bilo v Piranu storjenega na področju umetnostno-zgodovinske valorizacije celotne kulturne dediščine. Prezrl je nove najdbe, restavratorske posege na spomenikih in umetninah, prezrl pa tudi skrb za nove spomenike. Ob Malusàjevem sklicevanju na arhivske dokumente oziroma številne listine, se je na koncu dotaknil tudi tega področja in mu oponesel, da so po drugi svetovni vojni mnoge listine izginile, a jih niso odpeljale ne italijanske, ne jugoslovanske oblasti, pač pa predstavniki lokalne cerkve. Skratka, Malusà je želel nepopolno, idealizirano, vendar pa s trdom napisano Alisijevo delo, uporabiti za sovražno propagando proti novim oblastem, tako v Piranu kot celotni Istri. S tem pa je, po Pahorjevem mnenju, le popolnoma razvrednotil Alisijevo delo.

V delu »*Va Pirano in mezzo all'onde*« (Va Pirano, 1975), E. Malusà v uvodnem nagovoru, nadaljuje svojo plat iste zgodbe. Tako pravi, da nam je Antonio Alisi leta 1971 v svojem delu »*Pirano – la sua chiesa, la sua storia*« (Alisi, 1971), na straneh svoje publikacije ponudil kar najbolj živahen oris 18 - stoletne slavne zgodovine tega mesta. Sedaj njegov prikaz dopolnjujemo s pričujočim slikovnim pregledom, ki bo prav gotovo obudil mnogo spominov in prinesel zadovoljstvo. Kdor izhaja iz Pirana oziroma, ga dovolj dobro pozna, ne bo zaznal posebnih novosti, temveč bo z veseljem prelistal njegove strani, kot bi imel v rokah družinski album. V mislih bo hvaležen tistemu, ki je imel potrpljenje in željo, da je uredil pričujoče delo. Ob tem se želim, nadaljuje, na tem mestu posebej zahvaliti vsem tistim, ki so mi pomagali z nasveti, zlasti prijateljskoma iz moje mladosti: Romanu Radivu in Lucianu Zudiniju, ki sta mi neumorno pomagala pri nastajanju tega dela.

Avtor nadalje razlaga, kako je prišlo do pričujočega slikovnega pregleda. V reviji »*La Voce di S. Giorgio*«, so se namreč vse od prvih števil po letu 1964 pojavljali mnogi bralci, ki so mu ponujali svoje fotografije v spomin na bolj ali manj oddaljeno preteklost, od zgodovinskih do aktualnih dogodkov, na nekdanje piranske hiše, spomenike, osebnosti, njihovo šolanje in službovanje. Revija *La Voce di S. Giorgio* je na določen način tako še nadalje povezovala Pirančane, ki so se porazgubili po svetu, hkrati pa se je obogatil tudi njen fotografski arhiv. Porodila se je spontana ideja, da

bi koordinirali in objavili navedeno fotografsko gradivo. Pred nami je torej prva številka, naglašava avtor, ki pa je zaradi velikih stroškov seveda omejena glede naklade, a vendarle povzema zgodovino tega mesta, v programu pa je že naslednja edicija s pregledom cerkvenega življenja, ki je bilo tako globoko prepleteno v samo zgodovino našega mesta.

Ne morem posebej ponavljati imen vseh donatorjev fotografij in risb, naglašava avtor, vsekakor pa se moramo za starejša obdobja na tem mestu zahvaliti fotografu Alfredu Pettenerju, ki nam je že pred mnogimi leti zapustil dragocene spomine, ki se brez njega ne bi ohranili. Zlasti so dragoceni njegovi posnetki praznovanj, posvečenih Giuseppeju Tartiniju oziroma svečanemu odkritju njegovega spomenika.

Pričujoči album z naslovom »*Va Pirano in mezzo all'onde. Città di S. Giorgio e di Tartini*«, naj torej v družine prinese navdih za razmislek o njegovi zgodovini in o tem, da bi služila tudi današnjemu času, ki v tolikšni meri potrebuje zdrava načela in družbene vrednote, da bi lahko živeli v harmoniji in miru.

V podrobnejšem zgodovinskem pregledu, ki ga avtor nekako pričinja s prvim opisom Pirana izpod peresa Marina Sanuda iz leta 1473 in velikimi prenovitvenimi deli na prelomu 15. in 16. stoletja, se v pregledu 19. stoletja ustavlja zlasti pri slovesnem odkritju Tartinijevega spomenika leta 1896 oziroma novega gledališča, 27. marca 1910, določeno pozornost pa posveča tudi prometnim povezavam Pirana z bližnjim Portorožem in Lucijo. Nemajhno pozornost posveča seveda obdobju med obema svetovnima vojnama oziroma obdobju »odrešitve« (*Redenzione*) z omembo vojaške akcije Nazaria Saura v noči na 24. junij 1916, dne 5. novembra 1918 pa izkrcanje italijanskih enot, med njimi tudi poročnika piranskega rodu, Giorgia Tamara ob navdušenju piranskega meščanstva ob prihodu generala Petitija di Roreta. Svoj uvodni pregled zaključuje z vznesenimi besedami: »Piran in njegov teritorij, od Portoroža, kjer so se nekdanje namesto cementa razprostirali sadovnjaki in cvetele vrtnice, do sv. Lucije, Sečovelj in Savudrije, od Strunjana do Kaštela. Piransko ozemlje je ostalo kot nema priča na stoletno zgodovino svojega prebivalstva, ki je bilo žal prisiljeno poiskati si novo domovino na nasprotni obali Jadrana, ohranjajoč lastno tradicijo v obrambo tiste civilizacije, ki je vzcvetela pod antičnim Rimom in skozi stoletja doživljala razcvet in sijaj pod krilatim levom Beneške republike, kraljice Jadrana«.

Slika 137: Piran, Pomorski muzej »Sergej Mašera«, Tartinijeva zbirka s pohištvom iz nekdanje podeželske vile v Strunjanu (Žitko & Simič, 2000, 36).

V delu z naslovom »Ricordi Piranesi di Lidia Predonzani Izzo« (Predonzani Izzo, 2008) in z motom »I ricordi sono come semi: possono germogliare....«, se srečujemo celo s terminom »piranesità«, ki sicer ob terminu »italianità« odslilkava značilno gledanje nekdanjega italijanskega življa bodisi na etnično in kulturno podobo Istre, kot samega Pirana, kjer seveda ni prostora za »drugorodno prebivalstvo« in drugačno identiteto pokrajine od tiste, ki je veljala za edino »pravo in resnično« v percepciji italijanskih nacionalističnih krogov. Kot v uvodnih mislih naglaša Franco Viezzoli, tedanji predsednik krožka *Famea Piranesa*, delo Lidie Predonzani, predstavlja dragoceno pričevanje o vsakodnevem življenju Pirančanov, majhne, a zelo stare skupnosti tedanjega mestnega prebivalstva s svojo tradicijo, navadami in običaji, ki se je izgubila s tragedijo eksodusa. Gre za kulturno dediščino, ki se mora vsekakor ohraniti in prenašati na mlajše generacije, da bi s tem ohranili spomin na »domovino svojih starejših pokolenj« in tistega prostora, ki so ga morale zapustiti. Velika zasluga avtorice je predvsem v tem, nadaljuje Viezzoli, da je dobesedno prijela za roko tako bralce kot bralke in jih pospremila na »pot spomina« (*viaggio nella memoria*) z vsemi svojimi čustvi, navdušenjem, veseljem, pa tudi strahovi in trpljenjem ter nenazadnje, svojo ljubeznijo do sveta, ki je za večno izgubljen. Na mnogih straneh te publikacije se avtorica pomenkuje z naravo, s vojo rodno zemljo in morjem, z lastovkami, drevesi, cveticami, cerkvami in njihovimi duhovniki, z »Voce di San Giorgio« in vsemi Pirančani, razseljenimi po svetu. Toda iz vseh njenih besedil izvira neizmerna nostalgija za njenim nekdanjim svetom oziroma za vsem tistim, kar poimenuje »človeško okolje« (*ambiente umano*). Njeno čtivo dejansko predstavlja pravo lekcijo »piranskosti« (*piranesità*) oziroma nudi priložnost, da se v mislih znova vrača tja, kjer smo »dejansko vedno bili in od koder nismo želeli nikoli oditi«. »Gre za vrnitev k samim izvorom, da bi s tem bralcem prenesli avtentično piransko sočutje in možnost podoživljanja vseh tistih drobnih reči, ki so predstavljale bistvo našega

življenja in bivanja. Z naše strani smo si kar najbolj prizadevali, da bi dostojno uredili slikovno gradivo, ki bi pospremila njen tekstualni del in izbrali stare fotografije Pirana in Portoroža z namenom, da bi z njimi obudili spomin na nekdanje piransko okolje, ki ga je avtorica tako večje in prepričljivo oblikovala v svojih tekstih« (Viezzoli, 2008, 6).

Tudi v tedanjem Kopru je bilo zaznati obilico nostalgčnih razmišljanj pa tudi pikrih pripomb na račun novi časov in spremenjenih razmer. Že primer tedanjega koprskega muzeja, ki sta ga pred prihodom Emila Smoleta (1953), vodila kustos Ricciotti Giollo, ki je hkrati poučeval tudi umetnostno zgodovino na italijanskem liceju v Kopru, in Giuseppe Borisi, kaže, da je Giollo le s težavo odstranil razstavo »Slovenci ob Jadranu«, ki jo je v muzejskih prostorih postavilo Zgodovinsko društvo in Slovensko-hrvatska prosvetna zveza. Člani pripravljalnega odbora so bili poleg Srečka Vilharja, Jernej Humar, slikar Rudolf Saksida, arheolog Vinko Šribar, ki je vodil arheološka izkopavanja na Kortini pri Sv. Antonu, slavist in profesor Stane Suhadolnik, Miroslav Pahor, tedaj še ravnatelj Mestne knjižnice v Kopru in akademski kipar Jože Pohlen. Med osnovnimi cilji razstave so avtorji poudarili predvsem željo, da bi se mlada inteligenca in delovno ljudstvo temeljiteje seznanila z zgodovinsko preteklostjo Slovenske Istre, da bi se italijanski



Slika 138 in 139: Koper, cerkev sv. Ane z notranjim dvoriščem (levo) in notranjščina cerkve, ki jo je nekdaj krasila vrsta dragocenih umetniških del, med drugim tudi relikvije blaženega Monalda (desno) (Wikimedia Commons).



živelj na tem območju seznanil z resnico, spoznal iredentistične potvorbe in se prepričal, da »Slovenci nismo neki priseljenci, razstava pa naj bi bila tudi pomemben prispevek k izpopolnjevanju naše narodne zgodovine«. Iz obširnega članka »Na svoji zemlji svoj gospod«, ki ga je objavil *Slovenski Jadran*, je razvidno, da so veliko gradiva za razstavo prispevale številne župnije na istrskem podeželju, ki so dale na voljo zlasti gradivo iz župnijskih arhivov. Velik poudarek je bil tudi na arheoloških izkopavanjih, ki jih je Narodni muzej iz Ljubljane izvajal leta 1952, za razstavo pa je bila izdelana tudi posebna arheološka karta z najpomembnejšimi staroslovanskimi najdišči. Obenem so avtorji ob razstavljenih dokumentih želeli prikazati kontinuiteto slovanske naselitve v Istri od 6. do 15. stoletja, velik poudarek pa so dali tudi slovanskemu bogoslužju in glagolskim spomenikom. Dobršen del razstave je bil sicer posvečen italijanskemu iredentizmu in asimilacijskim težnjam istrskih Italijanov ter narodnoosvobodilni borbi istrskega ljudstva. Slovensko-hrvatska prosvetna zveza je

ob postavitvi razstave izdala tudi brošuro, ki je bila po svoji vsebini in zasnovi nekakšen prvi muzejski razstavni katalog v slovenskem jeziku na obalnem območju.

Iz povsem drugega zornega kota in s precejšnjo mero kritičnosti, je razstavo ocenjeval Ricciotti Giollo. Po njegovem mnenju je pomanjkanje sredstev organizatorjem onemogočilo, da bi podrli razstavo, zato so mu ključne muzeja izročili šele sredi marca 1953, pri tem pa oblasti niso imele namena, da bi muzejske zbirke znova odprle javnosti. Šele njegova neposredna intervencija pri šefu vojaške uprave M. Stamatoviću je pripomogla, da so oblasti prošnjo muzejskega osebja uslišale, Giollo pa se je lotil odstranjevanja razstave in ob koncu aprila 1953 znova odprl mu-

zejske prostore javnosti, ki jih je v svojem članku tudi podrobneje opisal (Giollo, 1953).

Toda nezaupanje do tedanjega muzejskega osebja veje tako iz članka z naslovom »Stvarnost



in besede« (iz razgovora o kulturnih vprašanjih na Koprskem), ki ga je v dveh nadaljevanjih objavil *Slovenski jadran*, kakor iz zapisnika seje Odbora za ljudsko prosveto, kulturo in umetnost, ki je potekala v Kopru 20. februarja 1953. Na njej so med drugim obravnavali tudi problematiko koprskega muzeja, o katerem je sicer poročal S. Vilhar. Navedel je, da ustanovo vodita študent Giollo, ki dokončuje pravne študije v Trstu, in Giuseppe Borisi, kot ravnatelj muzeja. Giollo po Vilharjevem mnenju ni bil politično zanesljiv, niti ni imel strokovnih kvalifikacij, ravno tako pa po njegovem, ni bil za vodilno funkcijo sposoben niti Borisi. Vprašanje novega vodstva oziroma strokovnega kadra, je bilo torej dokaj pereče in naj bi ga rešili kar najhitreje. Muzej bi morali, po Vilharjevem mnenju, razvijati v treh smereh: formirati arheološki in etnografski oddelek, ki naj bi se posvečal zlasti istrskemu podeželju, in končno še pomorski oddelek. Takšna usmeritev, je bil prepričan, bi precej prispevala k dvigu kulture tukajšnjega območja, a hkrati se je postavljalo tudi vprašanje, ali naj bi muzej takoj odprli, ali pa naj bi čakali na rezultate novih arheoloških raziskovanj. Član odbora Leo Fusilli, je bil mnenja, da je potrebno predvsem poiskati novega muzejskega kustosa v Kopru in se strinjal, da Giollo in Borisi nista ustrezna za nadaljnje delo v muzeju. Bil je tudi mnenja, da se muzej takoj odpre, saj bo »možno dosedanje eksponate izložiti, ko bodo v muzej prišli boljši«, z njegovimi stališči so se strinjali tudi ostali in sprejeli sklep, da je potrebno odpreti muzej in poiskati novo vodstvo (Žitko, 2002, 88–89).

Ko je prve dni junija 1953 Emil Smole zasedel mesto ravnatelja koprskega muzeja, ki je dobil okrajni značaj, je na novo ustanovljena »Komisija za pregled knjig in umetnin«, ki jo je vodil Miroslav Pahor, v njej pa sta sodelovala tudi S. Vilhar in E. Smole, z letom 1954, ko je cona B STO prišla v okvir tedanje FLRJ, prerasla v novo »Komisijo za zaščito kulturnih in umetnostnih spomenikov«, ki naj bi skrbela za zaščito umetniških del in arhivskega gradiva, s tem pa je tudi povezan odhod Miroslava Pahorja iz Kopra in njegov prihod v Piran. Morda je k temu pripomogel tudi spor, do katerega je prišlo leta 1953, ko je Pahor kot tedanji upravnik Mestne knjižnice v Kopru, nasprotoval temu, da bi v Koper prepeljali celotno gradivo iz Zbirnega centra v Portorožu, saj se je s tem število knjig povzpelo že na 72.000. To je prisililo tedanje pristojne funkcionarje OLO Koper k iskanju nove, primerne lokacije, pa tudi h kasnejši ločitvi

ljudske in študijske knjižnice (Rogoznica, 2014, 61). Obenem je Piran, kot smo videli, še bolj kot Koper, potreboval izobražene in usposobljene kadre in se je Miroslav Pahor s svojim znanjem in izkušnjami pokazal kot najbolj primeren za prvega ravnatelja tedanjega Mestnega muzeja.

V tem okviru je dragocen krajši prispevek E. Boltin-Tome in B. Kovič iz leta 1957, objavljen v reviji *Kronika*, kjer avtorici med drugim spregovorita o razlogih in pobudah za nastanek tedanjega Mestnega muzeja, ki ga pripisujeta interesom in zanimanju prvega predsednika tedanje piranske občine iz leta 1952 za kulturne potrebe mesta. Za domovanje nove kulturne ustanove naj bi izbrali dvonadstropno palačo Gabrielli de Castro, ki so jo v ta namen obnovili, mlada ustanova pa je leta 1954 dobila svojega ravnatelja, ki se je pionirsko lotil zbiranja muzejskega gradiva. Pri tem je nenavadno, da nista navedli njegovega imena. Iz tako zbranega gradiva so nastale prve tri zbirke: kulturno-zgodovinska, zbirka meščanske materialne kulture ter zbirka, za katere nastanek je dala pobudo najdba violine slavnega baročnega skladatelja in violinista Giuseppeja Tartinija, rojenega Pirančana. Omenjeno zbirko dopolnjujejo njegove violinske skladbe ter matematične in fizikalne razprave, bolj ali manj s tem gradivom, pa je bil piranski muzej odprt za javnost 18. novembra 1954. V nadaljevanju navajata, da se je z neumornim zbiranjem in odkupi število muzealij nenehno povečevalo, kar je privedlo do otvoritve novih muzejskih prostorov. Zaradi pomanjkanja prostorov pa so morali v dveh sobah združiti kulturno-zgodovinsko in umetnostno-zgodovinsko zbirko, ki je večinoma predstavljala dela beneških mojstrov oziroma njihovih lokalnih posnemovalcev. Zbirka bi bila neprimerno dragocenejša, poudarjata, če bi hranila dragocenosti, ki jih je dala italijanska oblast leta 1940 odpeljati v Italijo (Boltin-Tome & Kovič, 1957, 49).

Ob tem so zanimiva Pahorjeva pričevanja, ki jih je v prispevku o nastanku in razvoju Mestne knjižnice v Kopru do leta 1954, zapisal še kot njen upravnik, v zvezi z evakuacijo arhivov in umetnin iz Kopra. Na podlagi dnevnika Benedetta Lonze iz leta 1940/41, ki ga je našel skritega med knjigami je razvidno, da je le-ta že leta 1940, ob vstopu Italije v vojno, začel razmišljati, da bi nekatere dragocene umetnine, kakor tudi knjižne izdaje (zlasti inkunabule) in arhive, spravili na varno. Z začetkom vojne oziroma v letih 1941/42, se je to prepričanje, kot je razvidno iz njegove

korespondence, pri njem le še utrjevalo. Za evakuacijo je torej predvidel dela pomembnejših mojstrov, zlasti Carpaccia in Tintoretta, pomembnejše arhivalije, rokopise in korespondenco Gian Rinalda Carlija, dragocenejše knjige, dela Girolama Muzia, komplet Kandlerjeve revije *L'Istria*, *Il Popolano dell'Istria* in druge zbirke časopisov. Ob tem Pahor pripominja, »da se je evakuacija zaključila 29. junija 1944, v času torej, ko je bila vojna za Italijo že zgubljena in so Mussolinijevo Italijansko republiko držali pokonci le še Nemci. Vse te podatke dobimo v prej omenjeni mapi. Kam je šel ves ta material iz omenjenih dokumentov, ni možno dognati, ker se v njih ne omenja noben

kraj. Giuseppe Borisi mi je dejal, da se nahajajo v kraju San Daniele del Friuli. Ne moremo pa trditi, da je ta podatek točen. Dejstvo pa je, da je s tem knjižnica izgubila vse svoje najdragocenejše knjige« (Pahor, 1979, 86).

Poseben primer predstavljata cerkev in Samostan sv. Ane v Kopru, ki sta hranila izjemno bogato zbirko umetnin in cerkvene opreme ter relikvije blaženega Monalda, o katerih je pisal že škof P. Naldini. Po večkratnih selitvah znotraj samega Kopra, so bile relikvije leta 1901 izročene cerkvi Sv. Ane, leta 1949 pa skrivaj odnešene v Benetke v cerkev *S. Francesco della Vigna*, od leta 1954 pa jih hranijo v frančiškanski cerkvi *S. Maria Maggiore* v Trstu.

NADALJNA PRIZADEVANJA ZA VRNITEV KULTURNE DEDIŠČINE OD LETA 1954 DO OSAMOSVOJITVE SLOVENIJE

Intenzivno zbiranje dokazov in dokumentov o odtujitvi umetnin, ki je potekalo leta 1954/55 se je odvijalo v času, ko je bila z Londonskim memorandumom med tedanjo FLRJ in Italijo določena mejna črta in je okraj Koper prišel v sklop R Slovenije. Vlada FLRJ je že marca 1955 italijanski vladi poslala noto, s katero je zahtevala vrnitev kulturne dediščine iz nekdanje cone B STO in kot pravno osnovo uporabila 12. člen in 4. paragraf Priloge XIV Mirovne pogodbe iz leta 1947, vendar italijanska stran na noto ni odgovorila in je v nadaljnjih pogajanjih zavračala zahteve po vrnitvi oziroma restituciji umetnin iz cone B STO, češ da vprašanje razdelitve STO še ni definitivno rešeno.

Vprašanje restitucije so na najvišji državni ravni ponovno obravnavali leta 1961 z oblikovanjem »Sporazuma o reguliranju restitucije kulturnih dobrin Jugoslaviji« (15. september 1961), sam sporazum, ratificiran 6. marca 1962 pa je pomenil »popolno in definitivno reguliranje vseh vprašanj, povezanih z obveznostmi, ki izhajajo za Italijo iz členov 12 in 75, kot tudi iz 4. paragrafa Priloge XIV Mirovne pogodbe, kolikor se nanašajo na restitucijo kulturnih dobrin, omenjenih v navedenih členih, katere pa po poreklu izvirajo bodisi iz ozemlja, ki je bilo do leta 1941 v sestavi Jugoslavije, bodisi z ozemlja, odstopljenega na temelju Mirovne pogodbe iz leta 1947 in so se vsekakor nahajale na teh ozemljih pred majem 1945. Edino takrat je Italija Jugoslaviji izročila nekaj kulturno-zgodovinskih predmetov in umetniških del ter iz Državnega arhiva v Trstu nekatere fonde, ki so se nanašali na navedena ozemlja, dosledno pa je še naprej zavračala vsako možnost pogajanj o vrnitvi kulturnih dobrin in arhivov iz nekdanje cone B STO (Žitko, 2005, 31).

Za nadaljnje reševanje problema restitucije kulturne dediščine je bila pomembna zlasti konvencija o prepovedi in preprečevanju protizakonitega uvoza, izvoza in prenosa lastnine kulturne dediščine, ki je bila sprejeta 14. novembra 1970 pri UNESCO, v še večji meri pa Dunajska konvencija o pravu mednarodnih pogodb iz leta 1969, ki sta jo ratificirali tako Jugoslavija kot Italija in je začela veljati 27. januarja 1980. Pomembna je bila zlasti v kontekstu pisma Minić-Rumor o kulturni dediščini z dne 10. novembra 1975, v katerih sta se tedanji jugoslovanski in italijanski zunanji minister dogovorila, da se bosta 6 mesecev po uveljavitvi Osimskih sporazumov leta 1975 sestali italijanska in jugoslovanska delegacija in razpravljali o vprašanjih, ki se nanašajo na kulturno dediščino, umetniška dela, arhive, katastrske in zemljiške knjige z ozemlja odstopljenega z Mirovno pogodbo leta 1947.

Mešana jugoslovansko-italijanska delegacija se je sestala štirikrat, in sicer leta 1978 v Rimu, 1979 v Portorožu, leta 1981 v obliki predsedniškega sestanka ponovno v Rimu in leta 1987 na Brionih. Že na začetku tega sestanka se je pokazalo, da bi bila italijanska stran ob skrajno ozki razlagi pisma Minić-Rumor pripravljena priznati le nekatere zahteve iz SR Slovenije, zlasti glede starega zgodovinskega arhiva Kopra in raznih umetniških del, odnesenih iz Kopra in Pirana, priznala pa bi tudi načelne jugoslovanske zahteve glede katastrskega in zemljiško-knjižnega gradiva. Ravno tako je zagovarjala stališče, da je pripravljena priznati nekatere zahteve samo »en bloc« oziroma v svežnju, to pa je pomenilo, da bi morala jugoslovanska delegacija pristati na italijansko precej omejeno ponudbo v celoti ali pa dopustiti, da se delegaciji razideta brez kakršnega koli rezultata, kar se je kasneje dejansko zgodilo (Murko, 2004, 461).

Pred sestankom na Brionih je posebna skupina strokovnih delavcev iz muzejskih in galerijskih ustanov (z obalnega prostora zlasti iz Pokrajinskega muzeja Koper in Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« Piran) na delovnem srečanju v Pulju od 3. do 5. februarja 1987 pripravila nov, prečiščen seznam zahtevkov na osnovi dopolnjene pravne razlage, argumentiranja in evidence odnesenih predmetov, ki jih je oblikovala po štirih kriterijih: teritorialnem, časovnem, lastniškem in kriteriju dokazila.

Sestanek mešane jugoslovansko-italijanske delegacije na Brionih v dneh 24. in 25. marca 1987, je potekal v času, ko so bila aktualna vprašanja o sukcesiji držav in so najvišji mednarodni forumi za kulturo, kot npr. UNESCO, za vračanje kulturnih dobrin uveljavili načelo provenience. Po napornih pogajanjih in ob vztrajanju jugoslovanske strani, da je za nadaljevanje pogajanj nujno potrebno delo na ekspertni ravni, je italijanska stran končno pristala, da se najprej sestanejo strokovnjaki za arhive, zemljiške in matične knjige. Ker je bil to edini konkreten dogovor, ni prišlo do podpisa skupnega zapisnika, vendar je bil sestanek na Brionih kljub temu pomemben že zato, ker je do njega sploh prišlo na podlagi pisma Minić-Rumor in na tej osnovi do soglasja o nadaljevanju pogajanj. Do sestanka strokovnjakov v Rimu žal ni prišlo, saj je Italija želela konkretne podatke, kateri arhivi in katastri v javni lasti so bili odneseni z ozemlja, ki je bilo odstopljeno v skladu z določili saintgermainске pogodbe iz leta 1918 in jih Italija še ni vrnila. Kljub jugoslovanskim prizadevanjem in delnim zagotovilom italijanske strani, da je pripravljena še nadalje razpravljati o restituciji,

do napovedanega srečanja v Rimu ali kasneje ni več prišlo, s tem pa so se na jugoslovanski strani ustavile tudi vse aktivnosti za restitucijo kulturne dediščine v okviru Osimskih sporazumov (Žitko, 2005, 33).

Italijanska stran je v svoji noti ves čas poudarjala razne omejitve in sicer predvsem glede teritorialnega principa, se pravi območja nekdanjega STO-ja. Tudi v časovnem pogledu je svoje obveznosti do vrnitve umetnin in arhivov omejila na obdobje 1941–1945. S tem je odklonila vsako razpravo o tem, da so bile določene umetnine ali predmeti kulturne dediščine odpeljani tudi po koncu druge svetovne vojne. So-deč po raznih objavah in navedbah je moč sklepati, da so mnogi predmeti postali last *Società istriana di archeologia e storia patria*, za katero pa trdijo, da je to strogo zasebna ustanova. Italijanska stran je poleg tega zastopala stališče, da je dolžna razpravljati le o restituciji takih kulturnih dobrin, ki so danes v lasti italijanske države, kar pomeni, da odklanjajo razpravo o vrnitvi predmetov, ki so v posesti nižjih upravnih enot, kot so province ali občine oziroma druge javne ustanove. Pri tem so naknadno uveljavljali še argument, da prihajajo za vrnitev takega gradiva v poštev le tisti predmeti, ki so jih v obdobju 1941 – 1945 odnesli s silo. Obe omejitvi – tudi tista o predmetih v državni lasti, kakor o tem, da bi morali še vedno priznavati uradne italijanske akte oziroma potrdila o odnašanju iz tistega časa, nimata nikakršne pravne podlage ne v Mirovni pogodbi z Italijo oziroma drugih pogodbah, ne v priporočilih oziroma resolucijah UNESCO. Mirovna pogodba namreč na splošno govori o vrnitvi kulturnih dobrin, ki so bile v lasti državnih ali poldržavnih ustanov, prav tako pa ni nikjer zaslediti kakega določila ali načela, da bi se lahko vrnitev kulturnih dobrin omejevala le na odnašanje, pri katerem je bila uporabljena sila. Mirovna pogodba z Italijo je v prilogi XIV, v točki 1. in 2., prepovedovala, da bi po 8. septembru 1943 (kapitulacija Italije) vsak prenos oziroma evakuacija državnega ali poldržavnega premoženja, štela za nično (*nuls et non avens*). Prav v tem kontekstu pa je potrebno omeniti nekaj takih prenosov z nekdanje Julijske krajine, npr. iz Zadra, Kopra in Pirana (stari koprski arhiv in knjižne zbirke) (Murko, 2004, 467). Dejansko se poglavitne zahteve nanašajo na stari

koprski arhiv, knjižne zbirke in umetnine, odnešene iz koprskih in piranskih cerkva ter samostanov, kakor tudi na katastrsko in zemljiško-knjižno gradivo.

Glede restitucije kulturnih dobrin in arhivskega gradiva je možno v tem času zaslediti tudi živahno korespondenco med Svetim sedežem oziroma apostolskim pronuncijem msgr. Gabrielom Montalvom v Beogradu in koprsko škofijo, ki si je zlasti v času škofa Janeza Jenka, pa tudi kasneje, močno prizadevala za vrnitev kulturnih dobrin in arhivskega gradiva v njeni lasti.

Prizadevanja za rešitev navedene problematike so se nadaljevala tudi po osamosvojitvi Slovenije leta 1991. Že leta 1993 je bila osnovana mešana slovensko-italijanska diplomatska komisija in se sestala na gradu Strmol oziroma v Rimu, to pa je pospešilo delo ekspertnih skupin za arhive in umetnine oziroma je privedlo do formiranja Strokovne podkomisije za restitucijo umetniških, kulturno-zgodovinskih in arheoloških predmetov iz Italije, popis cerkvenih umetniških predmetov, odnesenih z ozemlja nekdanje tržaško-koprške škofije, pa je Škofijski ordinariat v Kopru pripravil aprila 1998. Ob pripravah seznama zahtevkov so strokovni delavci posameznih ustanov (zlasti Pokrajinskega muzeja Koper in Medobčinskega zavoda za varstvo kulturne dediščine v Piranu) ob številnih stikih z italijanskimi ustanovami in strokovnjaki prišli do zanesljivejših podatkov o nahajališčih in stanju posameznih umetnin. Ministrstvo za zunanje zadeve RS, kot nosilec aktivnosti za reševanje navedene problematike, je italijanski strani v obdobju med letoma 1999 – 2004 z več verbalnimi notami uradno predlagalo ustanovitev nove mešane slovensko-italijanske komisije, ki naj bi v skladu z vsebino izmenjanih pisem Minić – Rumor in verbalnih not iz leta 1992, ki vsebuje-ta obojestransko potrditev nasledstva dvostranskih pogodb, preučila in uredila še nerešena vprašanja, ki se nanašajo na vrnitev kulturnih dobrin, umetniških del, arhivov ter katastrskih in zemljiških knjig, a tudi ta pobuda slovenske diplomacije na italijanski strani ni naletela na pripravljenost, da bi konkretnije obravnavala problem restitucije (Žitko, 2005, 35).

PRIZADEVANJA KOPRSKEGA ŠKOFA JANEZA JENKA ZA VRNITEV UMETNIN IN ŠKOFIJSKEGA ARHIVA

Povojna prizadevanja za vrnitev umetnin in arhivov so bila povezana tudi z novoustanovljeno koprsko škofijo. Iz dotlej sestavljenih seznamov umetnin, zlasti pa iz dnevnika Carla Somede de Marca, je razvidno, da so razen umetnin iz tedanjega koprskega Mestnega muzeja za zgodovino in umetnost, večino gradiva prepeljali iz stolne cerkve Marijinega vnebovzeta in cerkve sv. Ane v Kopru ter cerkva sv. Frančiška, Marije Tolažnice, sv. Štefana ter sv. Jurija v Piranu. Glede restitucije kulturnih dobrin in arhivskega gradiva je bilo v vsem tem času moč zaslediti živahno korespondenco med Svetim sedežem, apostolskimi pronunciji v Beogradu, goriško nadškofijo, tržaško in koprsko škofijo, ki si je zlasti v času škofa Janeza Jenka, pa tudi kasneje, močno prizadevala za vrnitev kulturnih dobrin in arhivskega gradiva v njeni lasti. Seznam manjkajočih umetnin je pri slovenski spomeniškovarstveni službi in Škofijskem ordinariatu v Ljubljani nastajal na osnovi poročil, ki jih je pripravljala škofov delegat – kanonik dr. Karel Musizza v svojem Uradu škofijskega delegata v Kopru od novembra 1954 do avgusta 1955. Iz dopisov je razvidno, da je dr. Musizza vsem župnijskim in kaplanskim uradom koprskega območja poslal poziv, da poizvedo, katere umetnine, kdaj in kam so bile odpeljane iz koprške stolnice ali kake druge cerkve na območju tedanje Škofijske administrature. Hkrati bi morali zbirati podatke o tem, katera cerkvena, kapiteljska, škofijska ali nadarbinska lastnina je bila odtujena iz svojega prvotnega mesta. Glede teh vprašanj je dr. Musizza vzpostavil stike z nekaterimi odgovornimi pri Tržaškem ordinariatu pa tudi beneškem provincialu, ki je slovenskemu provincialu, patru Benjaminu Tomšiču zagotovil, da se bodo umetniška dela iz Samostana sv. Ane vrnila, kakor hitro bo imel le-ta dovolj ustreznega prostora za njihovo namestitve. Dr. Musizza je leta 1955 Škofijskemu ordinariatu v Ljubljani poleg tega sporočil, da so bile po informacijah, ki jih je prejel, le iz Kopra in Pirana odpeljane cerkvene umetnine, vsi drugi župnijski in kaplanski uradi s tega območja pa so odgovorili, da nobeden drugi predmet umetniške vrednosti ni bil odtujen iz svojega prvotnega mesta. Ob koncu dopisa tudi pravi, da bi bil o vsem tem lahko najbolje obveščen le Škofijski ordinariat v Trstu, ki pa kar trikrat ni hotel odgovoriti na urgenco škofovskega delegata iz Kopra (Žitko, 2010, 74). V zvezi z vprašanjem arhivov se je škof Jenko že 27. januarja 1978 obrnil na Škofijski ordinariat v Trstu s prošnjo, da vrne nekdanji koprski škofijski arhiv ter krstne, poročne in mrliške knjige tistih

župnij, ki so po novem pripadale koprski škofiji. S posebnim, nekoliko obširnejšim dopisom, se je na isti naslov obrnil tudi zaradi vrnitve umetnin, ki so bile odtujene iz koprške stolnice med ali pa takoj po drugi svetovni vojni. Ob koncu dopisa je poudaril, da »se te umetnine skrivajo pred javnostjo z namenom, da ne bi prišle nazaj v posest prvotnih lastnikov«. Nedvomno *Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie* v Trstu ve, nadaljuje, komu je umetnine izročila, če slučajno niso več pod njenim neposrednim nadzorstvom.

Zahteve po delitvi premoženja, zlasti pa po vrnitvi umetnin in arhivov, ki jih je škof Jenko še podkrepil v osebnih stikih s tržaškim škofom, so spomladi leta 1978 sprožile verižno reakcijo od goriške nadškofije do apostolskega pronuncija msgr. M. Cecchinija v Beogradu, privedle pa tudi do tega, da se je škof Jenko glede restitucije umetnin, 22. aprila 1978 s posebnim dopisom obrnil na samega vatikanskega tajnika kardinala Jeana Villota. V nekoliko daljšem dopisu mu je pojasnil, da ne tržaški ne goriški ordinariat ne odgovarjata na njegove prošnje glede vrnitve arhivov in se izgovarjata, da tržaška škofija in goriška nadškofija predstavljata teritorialno celoto in se bodo raziskovalci (zgodovinarji) oziroma iskalci različnih dokumentov pač obračali na škofijsko središče. Drugi razlog za zavračanje njegovih prošenj pa naj bi bil ta, da je mnogo prebivalcev z ozemlja, ki je prišlo pod upravo koprške škofije po drugi svetovni vojni, emigriralo oziroma zbežalo zaradi strahu pred "komunističnim režimom", zato sedaj lažje dobijo potrebne dokumente v Gorici oziroma v Trstu, kakor pa v Kopru. Te zdržke in pomisleke je škof Jenko odločno zavrnil z argumentom, da bo število emigrantov vedno manjše, saj je poteklo že 33 let od konca druge svetovne vojne, znano pa je tudi, kje se kakšna župnija nekdanje skupne tržaško-koprške škofije nahaja: ali v Italiji oziroma v Jugoslaviji. Glede arhivskega gradiva pa je predlagal, da naj se vrača v dveh etapah in sicer: takoj naj bi se vrnila krstne, mrliške in poročne knjige, ker se le-te hranijo po župniščih. Prav tako naj se vrne arhiv nekdanje koprške škofije pred letom 1828, medtem ko naj bi se drugi del arhiva vračal postopoma v naslednjih desetih letih. Škof je vztrajal zlasti pri vračanju pergamen, ustanovnih listin in dragocenih predmetov, ki naj bi se morebiti še hranili v goriškem oziroma tržaškem ordinariatu. Ob koncu dopisa je ponovno izpostavil problem vračanja umetnin in dragocenih predmetov iz koprške stolnice, Pirana in posameznih župnišč. Ponovno je tudi

Slika 140: Prvi škof samostojne koprške škofije Janez Jenko (1910–1994) si je močno prizadeval za vrnitev umetniških del iz stolne cerkve in starega koprškega škofijskega arhiva iz Trsta (Wikimedia Commons).



opozoril na neznano usodo štirih Carpaccievih del, ki naj bi jih po navedbah iz dnevnika Carla Somede de Marca, vrnili tržaškemu škofu, njegova vztrajna prizadevanja pa so decembra 1979 končno le privedla do razgovorov z goriškim nadškofom, Pietrom Cocolinom in njegovim generalnim vikarjem, msgr. Enniom Tunijem. Ob vprašanju restitucije umetniških del je nadškof dejal, da je jugoslovanska komisija v skladu z Osimskimi sporazumi izročila zahtevo italijanski komisiji oziroma vladi in pri tem pojasnil, da so slike iz koprške stolnice pod nadzorstvom Ministrstva za kulturno dediščino v Rimu in bi tu za njihovo vrnitev lahko interveniral Sveti sedež. V tem obdobju se je namreč Mešana jugoslovansko-italijanska komisija za restitucijo že dvakrat sestala, in sicer leta 1978 v Rimu, leta 1979 pa v Portorožu ter nato leta 1981 v obliki predsedniškega sestanka ponovno v Rimu, pri tem pa je imela jugoslovanska komisija pooblastila koprške škofije oziroma cerkvenih ustanov, da se dogovarja za restitucijo njihove kulturne dediščine (Žitko, 2005, 32). Če je škofa Jenka po vsem tem ob koncu leta 1981 glede restitucije umetnin preveval določen optimizem, pa je v pismu vatikanskemu pronunciju v Beogradu, msgr. Michelu Cecchiniju, izrazil globoko razočaranje glede vračanja arhivov iz Trsta in Gorice. Iz obeh ordinariatov je dobil

namreč sporočilo, da arhivov ne nameravajo vrniti, pač pa le izdelati kopije oziroma mikrofilme, čeprav je imel, kot je naglasil, že pred časom priliko videti na sedežu tržaške kurije štiri polne omare z arhivskim gradivom iz Kopra, ki je bilo pripravljeno na vrnitev.

Tako je napočilo leto 1982, ne da bi se katero koli od navedenih vprašanj rešilo, zato se je s posebnim dopisom znova obrnil na Kongregacijo za škofo pri Svetem sedežu glede uresničevanja papeške bule iz leta 1977, ki se žal niti po petih letih ni realizirala, ravno tako pa tudi pogajanja v okviru Osimskih sporazumov niso prinesla nobenih rezultatov. Meseca marca 1983 je odpotoval v Rim in se sestal s kardinaloma Sebastianom Baggioni in Silvijem Oddijem, da bi se končno začela uresničevati papeška bula iz leta 1977, vendar pa odgovori visokih cerkvenih krogov v Vatikanu, na katere se je tudi pisno obrnil po svojem povratku v Koper, niso bili nič kaj vzpodbudni. Še bolj ekspliciten in izčrpen je bil odgovor goriškega nadškofa A.V. Bommarca meseca oktobra 1983, ki je ob vztrajanju škofa Jenka glede vrnitve koprškega škofijskega arhiva, podal bolj ali manj dokončno stališče goriške in tržaške kurije, rekoč: »Nekdanji koprski škofijski arhiv naj bi po 150-letih nenehne prisotnosti v Trstu, postal sestavni del njegove kulturne dediščine, zaradi česar bi se *Sovrintendenza agli archivi* na območju Julijske krajine, v katere pristojnost sodi omenjeni arhiv, prav gotovo uprla njegovi vrnitvi na izvirno mesto«. Ob tem, po Bommarcovem mnenju, stari koprski škofijski arhiv ni predstavljal posebne enote oziroma fonda v okviru arhiva tržaške kurije, temveč so v teh letih različne dokumente že medsebojno premešali, zato bi bila njihova izločitev naravnost škodljiva za že izvedeno katalogizacijo. Zavrnil je tudi predlog škofa Jenka, da bi drugi del arhiva fotokopirali in mikro-filmali na račun goriške in tržaške škofije, saj bi naj ob izgubi treh četrtin ozemlja svojih nekdanjih škofij sedaj prevzeli še materialno breme za izdelavo fotokopij in mikrofilmov. Kar pa zadeva usodo umetniških del, bi naj vsa dotedanja poizvedovanja privedla do zaključka, da teh del preprosto ni moč nikjer najti in o njihovi odtujitvi ne obstojijo nikakršni dokazi! Poleg tega, zaključuje msgr. A. Bommarco, dr. Mirabella Roberti in don Ermenegildo Borsi, ki je bil tedaj tajnik tržaško-koprškega škofa, o tej zadevi ne vesta ničesar in niti ne razumeta, zakaj se njuni imeni pojavljata v dopisih škofa Jenka. V zadnjem stavku svojega pisma, ki ga je msgr. Bommarco naslovil na kardinala Silvija Oddija,

prefekta Kongregacije za kler, lakonično poudarja: »Visočanstvo, upam da sem dovolj izčrpno orisal to nadležno situacijo; tržaški škof in jaz želiva napraviti konec tem vprašanjem, zato Vas prosim, da posredujete pri msgr. Jenku, koprskem škofu, da ne vztraja več pri svojih zahtevah"! (Žitko, 2010, 80).

Čeprav so kasneje ta stališča nekoliko omilili, je ostajal škof Jenko še naprej neomajen in vztrajen, ter je dal goriškemu nadškofu jasno vedeti, da sta se pač leta 1830 združili dve enakopravni škofiji Trst in Koper, pri tem pa koprška škofija ni bila ukinjena, niti njena lastnina. Tedanji arhiv so le prenesli v Trst zaradi praktičnih razlogov, saj je imel tržaško-koprski škof po novem sedež v Trstu, s tem pa koprski škofijski arhiv ni nikoli postal last tržaške škofije in zato ne more sprejeti teze, da koprška škofija nima nobene pravice do lastnega arhiva in je kot administrator in predstojnik koprške škofije dolžan podvzeti vse možne ukrepe za rešitev navedenih vprašanj v duhu pravičnosti.

V zvezi s tem vprašanjem se je iz Arhiva nadškofijskega ordinariata v Ljubljani oglasil dr. France M. Dolinar in škofu Jenku zagotovil, da mora tržaški ordinariat koprski arhiv vrniti ne glede na to, kakšno mnenje ima o tej zahtevi Kongregacija za kler v Rimu. Drugo je vprašanje, kaj z gradivom v času, ko sta bili škofiji združeni, saj je tedaj iz poslovanja enotnega škofijskega urada nastal en sam arhiv, ki ga seveda ni možno deliti, tu pa dejansko velja načelo, da mora tisti, ki se je odcepil, na lastne stroške poskrbeti za gradivo, ki ga zanima v obliki kopij oziroma mikro-filmov. Na koncu pa je škofa Jenka vzpodbudil, naj nikar ne odneha oziroma odstopi od svojih zahtev, saj ima pravico do vrnitve starega škofijskega arhiva. Tekom leta 1984 so s tržaškim škofom L. Bellomijem znova potekale razprave o usodi štirih Carpaccievih slik iz koprške stolnice, za katerimi naj bi izginila vsaka sled, oziroma naj bi bil zapisnik o predaji slik po njegovem neverodostojen, ker ni bil podpisan. Tudi tu je bil škof Jenko znova jasen in odločen ter je škofu Bellomiju odgovoril, da ne more verjeti, da bi te štiri Carpaccieve slike kdo ukradel ali uničil, temveč gre le zato, da so jih skrili pred očmi javnosti, da jih ne bi bilo treba vrniti v Koper in ga od tega prepričanja ne bo nihče odvrnil (Žitko, 2010, 81). Višek Jenkovih prizadevanj po uresničitvi papeške bule iz leta 1977 oziroma vrnitvi arhivov in umetnin, pa predstavlja njegovo pismo papežu Janezu Pavlu II., papežu poljskega rodu in dobremu poznavalcu vzhodnoevropskih razmer, kar mu je sicer že pred leti svetoval prof. Francesco Semi iz Benetk, tudi

sam vztrajen zagovornik vrnitve istrskih umetnin in arhivov na izvorna mesta. V obširnem pismu z dne 31. januarja 1985 je škof Jenko papeža Wojtyło prosil, da bi se pozanimal in zavzel za vrnitev starega koprškega škofijskega arhiva iz Gorice in Trsta ter mu natanko obrazložil celotno problematiko, ki je nastala po proglastitvi bule »*Prioribus saeculi*«, s katero je bila koprška škofija izločena iz nekdanje skupne tržaško-koprške škofije. Na koncu pisma je poudaril, da so Osimski sporazumi omogočili ustanovitev koprške škofije in da so v teku pogajanja med Jugoslavijo in Italijo za vrnitev kulturne dediščine, ki je v jugoslovanski lasti, a se še vedno nahaja na italijanskih tleh. Ustrezna rešitev teh problemov bi po njegovem predstavljala velik prispevek k miroljubnemu sožitju med sosednjima škofijama na obeh straneh meje. Jenkovo pismo papežu Wojtyli je v vrhovih vatikanske kurije izzvalo določeno vznemirjenje, ki ga je bilo zaznati zlasti v odgovoru apostolskega pronuncija v Beogradu z dne 16. septembra 1985 in v katerem le-ta koprskemu škofu sporoča, da je Sveti sedež posredoval pri vseh pristojnih organih za ugodno rešitev navedenih vprašanj. Kljub tem zagotovilom se je znova obrnilo leto, ne da bi prišlo do rešitve katerega koli od navedenih problemov. Škof Jenko se je zato sredi aprila in meseca junija 1986 znova obrnil na papeško nunciato v Beogradu glede štirih Carpaccievih slik in arhivov iz Trsta in Gorice, papeški pronuncij v Beogradu pa mu je zagotovil, da si Sveti sedež, kot zatrjuje kardinal Casaroli, še nadalje pri italijanski vladi prizadeva za vrnitev štirih slik in dragocenih umetniških predmetov iz koprške stolnice in drugih cerkva. Hkrati s tem je sledil tudi nasvetom papeškega pronuncija v Beogradu, da se ponovno obrne na Kongregacijo za kler v Rimu glede vrnitve arhivov iz Trsta in Gorice v duhu določil papeške bule iz leta 1977, pri tem pa je v zaključku pisma naglasil, da bo v prihajajočem letu koprška škofija praznovala 800-letnico svoje samostojnosti (1186). »Bilo bi nadvse primerno« zaključuje škof Jenko, »da bi ob tem častitljivem jubileju sedanja koprška škofija znova pridobila svoj stari arhiv in k čemur si že toliko let prizadevam« (Žitko, 2010, 83). Oktobra 1986 je sledilo še pismo škofa Jenka apostolskemu pronunciju v Beogradu msgr. Gabrielu Montalvu, v katerem ga je ponovno spomnil na odnesena umetniška dela iz koprške stolnice, a so bile vse njegove intervencije pri najvišjih instancah vatikanske kurije neuspešne. Žal tudi srečanje Mešane jugoslovansko-italijanske delegacije na Brionih, 24. in 25. marca 1987 ni

prineslo pričakovanih rezultatov. Srečanje je potekalo v času, ko so bila aktualna vprašanja o sukcesiji držav in so najvišji mednarodni forumi za kulturo, kot npr. UNESCO, za vračanje kulturnih dobrin uveljavljali načelo provenience, vendar temu dogajanju škof Jenko v svoji nekdanji funkciji ni več sledil, saj se je 15. aprila 1987 upokojil. Že leta 1982 sta si v nekem pismu škof Jenko in prof. Semi izmenjala misli, da bosta verjetno prej umrla, preden bosta dočkala ugoden razplet svojih prizadevanj in pričakovanj po vrnitvi dragocenih umetnin na svoja prvotna mesta. » Če ne bova uspela v tem boju doseči zmage, dokler sva živa«, je pripomnil prof. Semi, »jo bodo najini zanamci toliko težje«. Njegova razmišljanja in prerokovanja so se žal v celoti potrdila (Žitko, 2010, 84). Mlajše

generacije, ki so se tako ali drugače ukvarjale s to problematiko, so dočakale vsaj to, da je, kot že uvodoma omenjeno, sredi maja leta 2002 prišlo v Rimu do tiskovne konference na pobudo tedanjega državnega podsekretarja na Ministrstvu za dediščino in kulturne dejavnosti, Vittorija Sgarbija, ki jo je pospremil tudi prikaz 25-ih razstavljenih del iz Kopra in Pirana z naslovom "Spet najdeni zakladi – mojstrovine iz Istre". Med temi deli ni bilo štirih Carpaccievih slik iz koprške stolnice, za katera si je škof Jenko toliko let prizadeval, da bi se vrnila nazaj na prvotno mesto, se bo pa s svojim neumornim prizadevanjem in borbo za uresničitev papeške bule iz leta 1977 nedvomno zapisal v anale primorske cerkvene zgodovine.

AKCIJE IN STALIŠČA ITALIJANSKE STROKE OD SEDEMDESETIH LET PREJŠNJEGA STOLETJA DO DANES

Stališčem in pogledom italijanske umetnostno-zgodovinske stroke lahko v zadnjih desetletjih sledimo v številnih člankih, razpravah, diplomskih nalogah ali pa celo zajetnih doktorskih disertacijah, zanje pa je značilno, da so razpeta med samokritičnimi in naklonjenimi stališči, zlasti do zahtev slovenskih kulturnih in verskih ustanov glede restitucije umetnin in predmetov kulturne dediščine, kakor zadržanimi ali celo sovražnimi, ki veljajo zlasti za politične kroge onstran nekdanje meje. Med vidnimi italijanskimi umetnostnimi-zgodovinarji se je zlasti prof. Federico Zeri že leta 1976 ob svojem obisku Kopra zanimal za vrnitev nekdanjih umetnin iz Istre, ponovno pa ob odprtju razstave v Narodni galeriji v Ljubljani z naslovom »Tuji slikarji v Narodni galeriji« leta 1983, ko je v pogovoru z dr. Ivanom Komeljem in dr. Kasenijo Rozman priporočil, da Slovenija Italiji takoj predloži urejen in stvaren seznam odnesenih umetnin in zahtevek po njihovem vračilu na izvorna mesta. Tudi leta 1986, ko je na slovenskih tleh prejel »Red jugoslovanske zvezde« za svoje zaslugе, ki jih je imel za slovensko kulturo in umetnost, se je pozanimal, kako poteka vračanje umetnin, pri tem pa v svoje raziskave z umetnostno-zgodovinskega področja, ni hotel vnesti del s Kopra, Izole in Pirana, dokler se ne bi vrnila na svoja izvorna mesta. V svojem intervjuju za »Delo« z dne 13. novembra 1980 je naglasil, »da gre pri teh umetninah za zelo dragocena dela, ki sodijo edino tja, od koder so bila odnesena, saj za italijansko kulturo nimajo skoraj nikakršnega pomena« (Hoyer, 2005a, 20).

Med različnimi strokovnjaki smo že omenili Michelangela Murara in Francesca Semija. Prvi je že ob priliki omenjenega srečanja umetnostnih zgodovinarjev treh dežel, ki je potekalo v Kopru 14. in 15. aprila 1971, ob svojem koreferatu o delovanju V. Carpaccia v Kopru in Piranu izrazil željo in potrebo, da se slike, ki so bile med vojno odnesene v Italijo, zlasti Carpaccieva dela, vrnejo v slovenska obalna mesta. Francesca Semija poznamo kot avtorja številnih zgodovinskih in umetnostno-zgodovinskih del, ki jih je posvetil rojstnemu Kopru oziroma Istri in je zlasti v tem pogledu pomembno njegovo že omenjeno delo »*L'arte in Istria*«. Kar nekaj let je vzdrževal tesne in prijateljske stike s koprskim škofom dr. Janezom Jenkom. Semijeva prisotnost je bila več kot zaznavna na mednarodnem simpoziju »Humanizem v Istri« (*L'Umanesimo in Istria*), ki se je v dneh 30. marca do 1. aprila 1981 odvijal v sugestivnem okolju ustanove »*Giorgio Cini*« na otoku San Giorgio Maggiore v Benetkah, kjer je

odprl tudi vprašanje vračanja umetnin v Istro, ki je sprožilo nekaj polemik in burnejših odzivov. Sicer pa je Semi na to problematiko odkrito opozarjal z vrsto člankov v različnih časopisih in revijah (zlasti v letih 1992/93), nakazal pa tudi konkretno rešitev s formiranjem posebnega muzeja istrske umetnosti v prostorih dožve palače v Benetkah, s katerim bi bilo moč dokumentirati in dokazovati globoke vezi, ki so skozi stoletja povezovale Istro in *Serenissimo*. O tej problematiki so sicer pisali tudi Fabrizio Magani, Leandro Venturi in mnogi drugi. Zlasti zadnji je leta 1994 opisal povojno dogajanje od leta 1947 dalje na ozemlju nekdanje cone A in B STO in v svojem prispevku navedel vsa tista določila mednarodnih dokumentov, ki govorijo v prid vrnitvi umetnin na izvorna mesta, in sicer od Pariške mirovne pogodbe leta 1947, preko Londonskega memoranduma leta 1954 do Osimskih sporazumov leta 1975 (Hoyer, 2002, 12).

Očitno pa se je Italija na pobudo podsekretarja na Ministrstvu za dediščino in kulturne dejavnosti, Vittoria Sgarbija, v začetku maja 2002 končno odločila, da v Rimu postavi na ogled razstavo z naslovom »Spet najdeni zakladi – mojstrovine iz Istre«. Šlo naj bi za dela, ki so bila že vrsto let deponirana v kletnih prostorih Beneške palače v Rimu, a je bila namesto razstave sklicana le tiskovna konferenca z istim tiskanim gradivom in vsebino, kakršna je bila predvidena za odpovedano razstavo, na naslovnici pa je bilo znano Vivarinijevo delo »Marija na prestolu z otrokom in muzicirajočimi angeli«, v priloženem gradivu pa tudi osnovni podatki o 25 razstavljenih delih iz Istre, med katerimi je bila tudi večina del iz Pirana, ki smo jih obravnavali v pričujočem prispevku. Tiskovna konferenca v Rimu, ki se je dokaj hitro spolitizirala, in se v nastopu tržaških desničarjev sprevrgla v revanšistične izpade, je po eni strani zaključila dolgo obdobje »skrivanja istrskih umetnin« pred strokovno in laično javnostjo, hkrati pa privedla do potrebnih restavratorskih posegov ter dostojne prezentacije na razstavi v tržaškem muzeju Revoltella (od 23. junija 2005 – 6. januarja 2006). Italijanska stran je očitno v celoti sledila impulzom, ki so prihajali iz Trsta, zlasti iz njegovih desničarskih in ezulskih krogov, kar je bilo zaznati zlasti na otvoritveni tiskovni konferenci, ki je izzvenela v znamenju »zmagoslavja italijanske strani in kot dokaz izključne pravice do nekdanje istrske kulturne dediščine«, ki naj bi končno svoje domovanje našla v krogu tistega življa, ki naj bi bil po Sgarbijevih besedah, »prisiljen zapustiti domove in rodno Istro in bi naj zato imel izključno pravico do kulturne

Slika 141 in 142: Naslovnici slovenskih publikacij o restituciji kulturne dediščine, ki sta izšli v letih 2005 oziroma 2020.

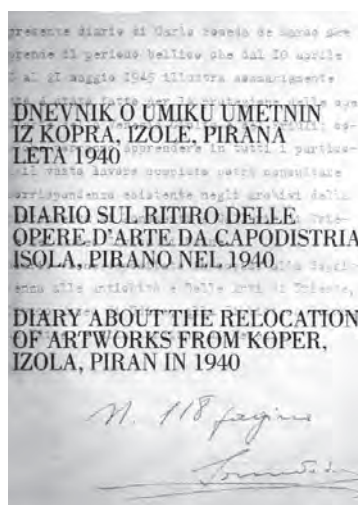
dediščine, ki je nastajala v nekih drugih časih in drugačnih razmerah». Italijanska umetnostno-zgodovinska stroka pa je vendarle dobila priložnost za pripravo dostojnega oziroma strokovno dovršenega razstavnega kataloga z naslovom »*Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*« (Casadio & Castellani, 2005), a tudi slovenska stran je končno lahko pripravila svoj trojezični katalog z naslovom »*V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Isole, Pirana*« (2005).

Kljub prvotnim načrtom o formiranju »Muzeja istrske, reške in dalmatinske civilizacije« v Trstu s poudarkom na begunstvu in s posebnim prostorom, namenjenim istrskim umetninam, so le-te, kot uvodoma omenjeno, po koncu razstave našle svoje mesto v tržaškem muzeju Sartorio, stari koprski arhiv pa v Državnem arhivu v Benetkah. Nekateri italijanski strokovnjaki, avtorji dela »*La protezione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli e Venezia Giulia nella seconda guerra mondiale*« (Cassanelli, Fabiani & Scopas Sommer, 2021), so sicer ob tem izrazili mnenje in bojazen, da bo taka odločitev vzbudila proteste in ostre polemike zlasti na slovenski in hrvaški strani, ki se zavzemata za restitucijo umetnin, obenem pa dodajajo, da se s tem to vprašanje zaključuje po dobrih šestdesetih letih od konca vojne. Vrsta uglednih slikarskih mojstrov beneške šole, katerih dela so se pojavila na razstavi v Trstu, torej na določen način predstavlja tisti koncept kulturne dediščine, ki je bil tako drag Ugu Ojettiju in drugim osebnostim s področja umetnosti prvega povojnega obdobja, ki so bolj kot na jezikovnem področju, ravno v umetnosti videli trdno vez med Istro in Italijo. Tržaška razstava torej kljub

polemičnim tonom in zahtevkom po njihovi vrnitvi, ki so po njihovem mnenju pogosto neosnovani, se zdi, da pripada nekim davnim časom in ne glede na nove čase in skupno pripadnost Evropski uniji, se bo ta problematika le s težavo dokončno rešila in zaključila.

Italija je s tem dejanjem, seveda enostransko, v posmeh mednarodnemu pravu in principom provenience, ki izhajajo z Dunajske konvencije iz leta 1969, »dokončno« rešila vprašanje, ki se je vleklo tja od 10. junija 1940 oziroma 1944, ko se je najprej odločila za masovno evakuacijo umetnin iz Istre, zlasti pa iz Kopra, Isole in Pirana, da jih zaščiti pred »morebitnimi posledicami vojne«, ki jo je na strani nacistične Nemčije junija 1940 v bistvu sprožila sama, pri odvozu arhivskega in dragocenega knjižničnega gradiva junija 1944 pa ji je bilo že jasno, da lahko po padcu fašizma oziroma po kapitulaciji 8. septembra 1943, ter ob razmahu osvobodilnega gibanja, izgubi tudi del nekdanje Julijske krajine.

Ob vsem navedenem ostaja Istra relativno homogeno historično in kulturno območje, ki si ga dandanes, kot že omenjeno, delijo tri samostojne države in čeprav je njihov »istrski« delež v demografskem in teritorialnem pogledu dokaj raznolik, je obenem res, da so v vseh treh enotah prisotni prav vsi temeljni elementi istrske identitete. Stališče ustanove IRCI v Trstu (*Istituto Regionale per la Cultura Istriano-Fiumano-Dalmata*) je kljub temu precej drugačno, saj naglaša, da zgolj njihova ustanova »ohranja in valorizira zgodovinske in kulturne tradicije istrskega ljudstva«, žal pa tudi v italijanskih očeh današnji slovenski nacionalni prostor ni razumljen kot zgodovinska kontinuiteta različnih narodnosti, ki so bivale na tem teritoriju, (zlasti na njegovem zahodnem obrobju) in ga kulturno sooblikovale ter s tem gradile nacionalno zgodovinsko dediščino, ki dandanes seveda sodi v slovensko nacionalno kulturno dediščino, zato ne moremo kulturno in umetniško prominentnih osebnosti in njihovih del, ki so jih zapustili zlasti v Kopru in Piranu, za nazaj presoati glede na njihovo »slovenstvo ali neslovenstvo«. Beneške umetnostno-zgodovinske dediščine tega prostora tako danes ne moremo presoati oziroma uglasiti s frekvenco slovenske etnične ekskluzivnosti, saj je zlasti severni del tega multikulturnega in multietničnega prostora prišel v okvir slovenskega nacionalnega prostora šele po letu 1954,



Slika 143 in 144: Podoba nadvojvode Ludvika Salvatorja (1847-1915), vnetega obiskovalca svetovnih razstav in dobrega poznavalca Istre in njene kulturne dediščine (Novák, 2005); Diego de Castro (1907–2003), diplomat, intelektualec in publicist piranskega rodu (Panelli, 2010).

s tem pa je tudi odveč vprašanje, kakšen pomen imajo odnesene umetnine za slovensko kulturo in kulturno zgodovino. Dolgoletna prizadevanja za njihovo vrnitev v kraje njihovega nastanka po principu provenience, so dovolj zgovoren dokaz, da pri večinskem prebivalstvu, zlasti pa v okviru današnje stroke, ne gre za kakršno-koli etiketiranje ali pa zadržan oziroma celo sovražen odnos do kulturne dediščine tukajšnjega prostora, ki bi ga obravnavale po nacionalnem ključu oziroma pripadnosti, hkrati pa tudi vzorna urejenost umetnostno-zgodovinskih in kulturno-zgodovinskih zbirk v koprskem in piranskem muzeju, ter skrb za njeno ohranjenost in zaščito tako v cerkvenih kot posvetnih ustanovah, to zgolj potrjujeta. Enako velja tudi za kulturne ustanove, ki skrbijo za knjižnično in arhivsko gradivo.

Morda ni naključje, da so tuji opazovalci pa tudi domači izobraženci in razumniki, ki so se ob pomembnih manifestacijah že v preteklosti soočili z istrsko stvarnostjo oziroma z vprašanjem identitete tega prostora, prišli do nekaterih temeljnih ugotovitev in spoznanj, ki so jih k sreči ne le izrekli, temveč tudi zapisali in so se s tem ohranila do današnjega časa. Nekako prvi med njimi je bil avstrijski nadvojvoda Ludvig Salvator, znan kot vnet obiskovalec svetovnih razstav, popotnik pa tudi dober poznavalec Istre in eden pomembnejših obiskovalcev »Prve istrske pokrajinske razstave« v Kopru leta 1910, ki je v polni meri pokazala razklanost in sovraštvo med obema nacionalnima komponentama v Istri. V svojih zapiskih, natisnjenih leta 1911 pod naslovom »Nekaj o svetovnih razstavah« je utemeljeval koristnost tovrstnih razstav, saj je v njih videl »rast znanja« v izobraževalnem procesu in s tem prispevek k splošnemu »širjenju obzorja«. Kot ena njegovih ključnih misli pa je ta, »da dobro medsebojno spoznavanje različnih narodov« na takih razstavah pomeni »izredno vrednoto« in ustvarja celo »podlago za tako zaželeni mir med narodi«, saj bi »mnoge apriorne sodbe, kot so npr. predsodki [...] ob poznavanju drugih narodov [...] izginile«; prepričan je bil tudi, »da se narodi, če bi bolje poznali drug drugega, tudi ne bi med seboj sovražili« (Mader, 2002a, 37).

Vsekakor je bila Prva istrska pokrajinska razstava (1910) priložnost za pregled in predstavitev tako sakralne kot profane istrske umetnosti z nekaterimi kapitalnimi deli velikih renesančnih in baročnih mojstrov, med katerimi jih je bilo tudi nekaj iz Pirana. Veliko teh del je kmalu zatem oziroma v času med obema vojnama, tudi tvorilo jedro novo osnovanega Muzeja za zgodovino in umetnost v Kopru. Ob njegovem formiranju je prvi ravnatelj in velik strokovnjak



za istrsko sakralno umetnost, Antonio Leiss-Alisi, izrekel pomenljivo misel, da lahko muzeji postanejo prava »pokopališča«, če vanje umeščamo umetnostne predmete in kulturne spomenike, ki ne izhajajo iz njegovega naravnega okolja in se zato ravno to okolje lahko počuti zapostavljeno in osiromašeno. Bližajoča se druga svetovna vojna in nevarnost zračnih napadov, je leta 1940, kot omenjeno, privedla do množične evakuacije umetnin in dragocenih predmetov kulturne dediščine iz Kopra, Izole in Pirana v vilo Manin v Passarianu, s tem pa tudi ob velikih političnih spremembah in novo začrtanih mejah na območju nekdanje Julijske krajine po letu 1945 do tega, da so ostale na italijanskih tleh, v povojnem času pa do zahtev in prizadevanj novih oblasti po njihovi vrnitvi na izvirna mesta. Odseljevanje pretežno italijanskega življa iz obalnih mest v letih 1945 do 1954/55, pritok slovenskega življa in strokovnih kadrov ter vključitev tega območja v ostali slovenski nacionalni prostor, sta omogočila pospešen razvoj gospodarskih panog pa tudi družbenih dejavnosti ter preoblikovanje kulturnih ustanov v skladu z novimi, modernimi oblikami delovanja in multikulturnim ter večjezičnim značajem same slovenske Istre. Zlasti za Piran je bila pomembna ustanovitev najprej Mestnega muzeja, nato pa Pomorskega muzeja »Sergej Mašera«, Pokrajinskega arhiva Koper s svojo piransko enoto in Medobčinskega zavoda za spomeniško varstvo, ki sta omogočala tudi večjo skrb za dragoceno premično in nepremično kulturno dediščino širšega piranskega območja.

Neločljivo je z zgodovino in kulturno dediščino Pirana povezano tudi ime Diega De Castra, uglednega diplomata, intelektualca, strokovnjaka za statistiko in zgodovinarja. Zlasti v tem svojstvu je kot avtor monumentalnega dela *La questione di Trieste. L'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954* (De Castro, 1981), sledil tudi številnim

knjižnim novostim, ki so se nanašale na Istro in Trst skozi daljša časovna obdobja. Bil je tudi avtor mnogih uvodnih tekstov navedenih del, npr. ponatisa Kandlerjevega dela o Piranu iz leta 1879. Ob tem De Castro omenja A. Tamara, kakor tudi tedanjo Mestno knjižnico in arhiv ter seveda pomembno vlogo grofa Stefana Rote, odličnega latinista in muzikologa. Omenjajoč piranski arhiv, De Castro naglaša pogum nekaterih meščanov, da po njihovi zaslugi ni bil odpeljan oziroma uničen, omenja pa tudi njihovo »odločno voljo«, da so obdržali svoje »domoznansko gradivo« v času druge svetovne vojne s tem, da so pod stopniščem mestne palače skrili večji del najstarejšega arhivskega gradiva, kakor tudi Tartinijevo violino in druge dragocenosti, raje kot bi privolili, da bi ti pomembni materialni dokazi zapustili mesto ter bi jih odpeljali drugam.

Ob tem vendarle dvomimo, da Diego De Castro kot izobraženec, pozoren raziskovalec in razgledan diplomat, ne bi vedel za evakuacijo znatnega dela umetnin in nekaterih dragocenih knjižnih izdaj, ki so bila v letih 1940 do 1944 odpeljana iz Pirana in se vanj niso nikoli vrnila. Hkrati ni dokazov, da bi se pri italijanskih oblasteh kdaj koli zavzemal za njihovo vrnitev na izvirno mesto. Vsekakor pa je hvalevredno njegovo volilo, s katerim je Skupnosti Italijanov »Giuseppe Tartini« zapustil svojo bogato osebno knjižnico, saj specifični knjižni fond velike bibliografske vrednosti odstira tudi njegovo osebnost, afinitete in interese, obenem pa skrbno zbiranje besedil, virov in gradiva, povezanega z vprašanjem Julijske krajine, pričajo o njegovem velikem zanimanju za zgodovino tega območja v razponu skoraj šestdesetih let (Petronio & Štoka, 2011, 274).

Pomenljive so tudi misli, ki jih je v tem kontekstu izrazil Luca Caburlotto (2021) v zaključnem delu zbornika »Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu«. Avtor med drugim, ko omenja predavanje koprskega literata Bruna Maierja v liceju Carlo Combi v času druge svetovne vojne (20. marca 1942) in se je nanašalo na Carpaccieva dela, izraža upanje, da bo možno o njih izreči objektivnejšo kritiko, »ko se bodo vrnila na kraj svojega nastanka«, saj se je moral doslej zadovoljiti zgolj s fotografskimi posnetki

teh del. V tem času, nadaljuje avtor, sta Koper in Piran, stoletna podanika Beneške republike in kot dva »dragulja« posesti *Stato da mar*, skozi daljša obdobja tranzicije od padca Avstro-Ogrske po prvi svetovni vojni, prišla pod nadoblast Kraljevine Italije in s tem pod njen fašistični režim, v času druge svetovne vojne po kapitulaciji Italije, 8. septembra 1943, pa pod nemško Operacijsko cono Jadransko primorje. V povojnem času je bilo to območje vključeno v cono B STO (Svobodno tržaško ozemlje), po letu 1954 pa pod tedanjo SFRJ oziroma Republiko Slovenijo.

V tem časovnem okviru je bil minoritski samostan v Piranu, nadaljuje avtor, neposreden očividec vojnega dogajanja na tem območju s tem, da je bilo Carpaccievo delo po navodilih Tržaškega nadzorništva določeno za evakuacijo, sam samostan pa v prvem povojnem obdobju podvržen nacionalizaciji s strani »tedanjega komunističnega režima«, ki ga je začasno spremenil v bolnišnico, a so se vanj kasneje lahko vrnili patri minoriti, ne pa tudi njihovo najdragocenejše delo: oltarna pala V. Carpaccia iz leta 1518. Ko se avtor ponovno vrača na predavanje B. Maierja naglaša, da je po drugi svetovni vojni obmejno območje v določenem pogledu postalo »žrtev« novih geopolitičnih sprememb in Carpaccieva oltarna pala se je na istem mestu pojavila zgolj v fotografski reprodukciji. Prispevki v zborniku, ki je izšel po znanstvenem simpoziju in se je odvijal v piranskem minoritskem samostanu leta 2018, skušajo torej rekonstruirati nastanek omenjenega dela, zlasti pa celotno dogajanje naslednjih let do evakuacije leta 1940 oziroma njegovega prenosa v Padovo leta 1943 (Baldassin Molli, 2001, 9–11). S tem omenjeni zbornik želi tudi osvetliti celotno problematiko, ob kateri naj bi Italija kot »lastnica oziroma imetnica« omenjenih del, kakor tudi piranske oltarne pale, dolgo časa to problematiko prikrivala. Tembolj je zato pomemben nastop patra J. Šamperla s piranskega minoritskega samostana na omenjenem simpoziju, saj naj bi s tem redovniki obeh samostanov obnovili nekdanje vezi v veri in skupnih kulturnih prizadevanjih oziroma globoki privrženosti do dragocenega Carpaccievega dela (Caburlotto, 2021, 211).

ZAKLJUČNE MISLI

Problematika vračanja umetnin in arhivov iz Italije vsekakor, v nekoliko drugačnem kontekstu, ostaja sestavni del univerzalnih vrednot, a tudi del medsebojskih odnosov, novih spoznanj, dozorevanja in medsebojnega spoštovanja obeh sosednjih narodov. Tako kljub »dokončni rešitvi« ostaja v okviru bilateralnih odnosov med obema državama, še naprej odprta in aktualna. V tem okviru ostaja Piran »referenčna točka«, tem bolj zato, ker je bil ob obisku predsednikov srednjeevropske pobude, 6. junija 1997 v prostorih obnovljenega minoritskega samostana, ki ga je nekoč krasila Carpaccieva slika, prisoten tudi tedanji predsednik Republike Italije, Oscar Luigi Scalfaro in je bil z navedeno problematiko seznanjen in soočen sam italijanski politični vrh. Ponovno je o tej Carpaccievi umetnini, kot uvodoma omenjeno, pogovor stekel ob mednarodnem znanstvenem simpoziju, ki se je v minoritskem Samostanu sv. Frančiška Asiškega v Piranu odvijal v dneh 3. in 4. decembra 2018 ob 500-letnici Carpaccieve oltarne pale in 700-letnici posvetitve same cerkve. Ob tej priliki je prišlo tudi do otvoritve stalne razstave 18-ih restavriranih slik, ki so se pridružile nekdanji *Pinacotheca Minorum*, ki so bile že od leta 1997 razstavljene v samostanski pinakoteki. Z leti je Piran veliko pozornosti, zlasti s formiranjem Obalnih galerij, posvečal tudi zbirkam slikarskih del v Piranu rojenih ali živečih slikarjev in kiparjev, kakršni so bili npr. Herman Pečarič, Janez Lenassi, Lojze Spacal in mnogi drugi. Ob obstoječih kulturnih ustanovah, se je leta 2016 formiral Inštitut za arheologijo in dediščino Sredozemlja UP ZRS, na ljubiteljski ravni in kot izraz privrženosti novih generacij do sakralne umetnosti in s tem do dragocene dediščine samega mesta, je zaživelo »Društvo prijateljev zakladov sv. Jurija«. Veliko pridobitev je predstavljala celotna prenova Minoritskega Samostana sv. Frančiška s tamkajšnjo pinakoteko, posebej za umetnostno-zgodovinsko stroko in tamkajšnji minoritski red pa obeležitev 500-letnice nastanka znamenitega Carpaccievega dela »Marija z otrokom in svetniki« iz leta 1518. Če povzamemo misli Daniele Tomšič, arh. in nekdanje vodje Območne enote Piran Zavoda za varstvo kulturne dediščine Slovenije, naj bi vrnitev Carpaccieve pale znova odprla vprašanje ovrednotenja in pomena umetnine tako za Piran, kot celoten slovenski nacionalni prostor, bodisi v preteklosti kot danes. Pomen umetnine kot kulturne dediščine, po njenem mnenju, izhaja iz njenega celovitega vrednotenja v trajnostnem kontekstu, ki ga sestavljajo okoljski faktorji: človek – prostor – čas. Holistična kvaliteta dediščine je odvisna od ravnovesja med omenjenimi faktorji, saj

edino uravnovešenost omogoča implementacijo kulturne dediščine kot civilizacijske kreacije. Vrednost piranske slike za različna okolja je možno ugotoviti s pomočjo posebne metodologije, ki izhaja iz vrednot umetnine kot subjekta okolja in kot objekta posameznih okoljskih faktorjev. Holistično vrednotenje omogoča objektivno nadgradnjo vrednot Carpaccieve slike glede na njene egocentrične, integralne in kontekstualne vsebine, posledično pa je možno razbrati optimalni kraj namestitve slike v prostoru in času ob upoštevanju kompleksnosti njene zgodovinske usode (Tomšič, 2021, 94).

To seveda velja tudi za ostala dela iz Pirana, odpeljana večinoma junija 1940, ki so do danes ostala na italijanskih tleh, a morda predvsem Carpaccievo delo utrjuje prepričanje, da je vprašanje restitucije umetnin iz Italije, sčasoma iz pravne kategorije preraslo v obče človeško oziroma etično-moralno kategorijo. Odprta meja, dobrososedski odnosi, civilizacijska raven obeh sosednjih narodov, bolj ali manj poenoteno mnenje stroke na obeh straneh meje, ki se zavzema za vrnitev odpeljanih umetnin na izvorna mesta, narekujejo politični sferi in najvišjim italijanskim državnim institucijam, nekoliko drugačen pristop k reševanju navedenega vprašanja, kakršnemu smo priča dandanes. Prazne stene in oltarji ter knjižne police, brez slik, dragocenih tiskov in inkunabul, ter nepripravljenost italijanske strani po spoštovanju in upoštevanju principa provenience pri vračanju umetnin in arhivov, ter s tem tudi do upoštevanja pravic italijanske narodnosti v obalnih mestih, ostajajo ne le slepa pega v zgodovinskem spominu in zavesti obalnega prostora v njegovi tisočletni zgodovini, temveč odprta rana v duhovnem življenju današnjih generacij obeh narodnosti.

V delu »Piran – mesto in ljudje pred sto leti« (Mihelič, Mihelič & Pocajt, 1996), D. Mihelič, sicer dolgoletna raziskovalka in poznavalka njegove zgodovinske preteklosti navaja, da podrobne raziskave posameznih konkretnih vidikov nekdanjega življenja, družbe in njenih ustaljenih navad, jezikovne, poklicne strukture prebivalstva, okolja itd. za starejša obdobja, sodobniku razkrivajo mnogo drobnih vtisov in podatkov, na katere ob razmišljanju o zgodovini teh obdobj, vse preradi pozabljamo. V vsakem primeru je potrebno zato upoštevati njegove etnične značilnosti in kulturni utrip v preteklosti, ki bi morala biti predmet podrobnih, objektivnih zgodovinskih raziskav, saj so, očitno tudi v današnjem času, kot kaže primer evakuacije in restitucije umetnin ter predmetov kulturne dediščine iz Kopra, Izole in Pirana, neredko še vedno

Slika 145: Viktor Birs, Piranska punta, 1950, olje na platno (privatna zbirka).

predmet mitologizacij, predsodkov in (političnih) špekulacij.

Nekoliko drugače Piran zaznava P. Lampič v kratkem uvodnem tekstu z naslovom »Vpenjanje v prostor ali Piran v metaforični zgodnji jeseni« (Lampič, 2008), ko pravi: V prihodnosti, morda ne bo več tako, danes pa večinoma med nami še ima mesto, mestni predel ali kraj, v katerem preživimo večino svojega življenja. Ta prostor poznamo tako, kot ne moremo poznati nobenega drugega na svetu. Spoznavali smo ga postopoma, prek pomembnih dogodkov v preteklem in sedanjem času. Pogosto se jih niti ne zavedamo, a kljub temu dajejo poseben odtенок našemu védenju o njem. Vsakdo od nas torej hodi po znanem kraju s svojim osebnim zemljevidom, ki je mnogo več kot orientacijska karta.

Gre torej za prostor, ki ga ne moremo ocenjevati površno in enostransko, kot se je to prepogosto dogajalo v preteklosti, pa tudi dandanes, prostor, ki ne prenese etiketiranja te ali one vrste, saj z vsem kar premore, zlasti s svojo urbano podobo in bogastvom ter raznolikostjo svoje kulturne dediščine,

izžareva univerzalno govorico, ki presega zgolj današnji čas z vso paleto problemov, ki smo jim sicer priča, pač pa pooseblja »duh časa in prostora«, tako preteklega kot današnjega, v katerem živimo in uravnavamo svoj odnos do danosti in vrednot, ki nas obdajajo.

ZAHVALA

Ob snovanju in pripravi najinega dela se zahvaljujem tako ustanovam kot posameznikom, ki so nudili koristne informacije in nasvete, arhivsko in slikovno gradivo, v prvi vrsti Danieli Milotti-Bertoni, nekdanji strokovni sodelavki Zavoda za kulturno dediščino, Enota Piran, ravnatelju Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« Piran, Francu Juriju in strokovnemu osebju muzeja, arhivskim delavcem Pokrajinskega arhiva Koper – Enota Piran, Veselinu Miškoviću, umetnostnemu zgodovinarju in bibliotekarju Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, ter Vinku Oblaku, jadralcu, poznavalcu in raziskovalcu starih plovil, navtične preteklosti in piranske kulturne dediščine.



BRIGITTA MADER

KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA
V ITALIJANSKO-AVSTRIJSKIH ODNOSIH

DAS PRÄHISTORISCHE FUNDMATERIAL AUS DEM K.K. KÜSTENLAND* UND DIE RÜCKGABEFORDERUNGEN ITALIENS NACH DEM ERSTEN WELTKRIEG

EIN FUND MIT WEITREICHENDEN FOLGEN

*„Il miglior oggetto che venne scoperto
è un elmo in bronzo dell'epoca etrusco-gallica.“*
(NHMW PA FAA FA Fliegenhöhle, Savini –
Naturhistorisches Hofmuseum, Trieste, 29. 03. 1910)¹⁰³

„Falls Sie die Funde noch nicht verkauft haben, lade ich Sie ein, uns diese selbst zur Ansicht einzusenden und anzugeben, welchen Preis Sie dafür verlangen“ (NHMW PA FAA FA Fliegenhöhle, Szombathy-Savini, Wien, 02. 06. 1910), antwortete Josef Szombathy,¹⁰⁴ der Leiter der Prähistorischen Sammlung am k.k. naturhistorischen Hofmuseum in Wien, auf Pietro Savinis¹⁰⁵ Schreiben vom 29. März 1910. Darin hatte der junge Triestiner Höhlenforscher von zahlreichen, jüngst entdeckten prähistorischen Funden berichtet, die er nun dem Hofmuseum zum Kauf anbieten wollte. Dabei handelte es sich in erster Linie um einen „Helm der La tène-Periode mit zwei Inschriften auf dem Nackenschirm“, den Savini anlässlich einer Höhlentour mit Angehörigen der Sezione Grotte der Società Alpina delle Giulie am 31. Oktober 1909 auf einem rund 15m hohen Schuttkegel unterhalb des Einstiegsloches der Fliegenhöhle¹⁰⁶ entdeckt“ hatte (NHMW PA FAA FA Fliegenhöhle, Szombathy –Intendanz, Kaufantrag, 10. 06. 1910), sowie „37“ weitere bei Nachgrabungen an derselben Stelle zu Tage getretene teilweise „splendidamente“ erhaltene, aber auch in Fragmenten

vorliegende Fundstücke aus Bronze (NHMW PA FAA FA Fliegenhöhle, Savini–Naturhistorisches Hofmuseum, Trieste, 29. 03. 1910).

Savini kam Szombathys Einladung umgehend nach, brachte die Funde persönlich nach Wien und bereits am 10. Juni stellte Szombathy an die Intendanz des naturhistorischen Hofmuseums den Antrag, eine „Anzahl prähistorischer Bronzen aus der sogenannten Fliegenhöhle in der Gemeinde Dane bei St. Canzian nächst Triest“ auf „Rechnung der Dotation der anthropologisch-ethnographischen Abteilung“ für „den Betrag von 2000¹⁰⁷ Kronen“ anzukaufen (NHMW PA FAA FA Fliegenhöhle, Szombathy – Intendanz, Kaufantrag, 10. 06. 1910).

Wien war jedoch nicht der erste Versuch, den Savini zur Veräußerung der Funde unternahm. Wie einem Aufsatz von Piero Sticotti, dem Direktor des Museo Civico di Storia ed Arte in Triest, über neue Altertumsfunde aus Triest und Umgebung zu entnehmen ist, brachte „Nell'ottobre del 1909 un giovanotto, di nome Pietro Savini, [...] al nostro museo un elmo di bronzo,“¹⁰⁸ (Sticotti, 1911, 79). Savini stellte damals jedoch finanzielle Forderungen, die das Triestiner Museum nicht erfüllen konnte, weshalb der Verkauf des Bronzehelmes trotz langer Verhandlungen und zusätzlicher Bemühungen von Seiten der Stadtgemeinde nicht zu Stande kam.

* Das Österreichische Küstenland umfasste die „gefürstete Grafschaft Görz und Gradiska, die Markgrafschaft Istrien und die reichsunmittelbare Stadt Triest mit ihren Gebieten“ (Hannak, 1906, 87) und entsprach dem geographischen Bereich, der sich vom Isonzo südwärts bis an die Küste (einschließlich Aquileia) über Monfalcone und dem Karst bis nach Triest und über ganz Istrien und den Kvarner mit den Inseln Krk, Cres und Lošinj erstreckte.

103 „Das beste Stück, das entdeckt wurde, ist ein Bronzehelm aus etruskisch-gallischer Zeit“. Alle im Text zitierten Stellen aus Archivdokumenten werden in Orthographie und Grammatik in der Originalversion wiedergegeben.

104 Josef Szombathy (1853–1943) studierte in Wien technische Chemie, Anatomie, Paläontologie sowie Mineralogie und Geologie. 1878 wurde er mit der offiziellen Dienstbestimmung für die Paläontologische Sammlung zum Assistenten am k.k. Hofmineralienkabinett am naturhistorischen Hofmuseum ernannt. 1882 erfolgte der Übertritt in die anthropologisch-ethnographische Abteilung, wo er die Leitung der anthropologisch-prähistorischen Sammlung übernahm und 1886 zum Kustos ernannt wurde. Den Schwerpunkt seiner Forschungen bildeten Höhlenuntersuchungen in Krain und Mähren sowie Ausgrabungen eisenzeitlicher Nekropolen auf heute österreichischem Boden (u. a. Hallstatt; Frög und Willendorf), in Böhmen, Krain und im Küstenland, die er im Auftrag des naturhistorischen Hofmuseums, der Wiener Anthropologischen Gesellschaft, der Prähistorische Kommission der Akademie der Wissenschaften sowie der Zentralkommission für Denkmalpflege durchführte. Szombathy führte die Inventarisierung der Funde nach dem Prinzip der Provenienz ein und konzipierte die Präsentation des Fundmaterials nach chronologischen Gesichtspunkten, die für andere Museen Europas beispielgebend werden sollte. Desgleichen setzte er neue Maßstäbe bezüglich Ausgrabungstechnik und Dokumentation (Heinrich, 2003, 1–45; Brückler & Nimeth, 2001, 268f.; Filip, 1969, II, 1424).

105 Pietro Savini (1888–1973) war bereits in jungen Jahren unter den Triestiner Speläologen bekannt. Carlo Marchesetti bezeichnete ihn als „wackeren Grottenforscher“ (AÖAW PK, B33, No. 585/1910). Er war Mitglied der Società Alpina delle Giulie – Sezione Grotte und hatte auch an der Erforschung der Höhlen im Triestiner wie im angrenzenden „Klassischen Karst“ (heute Slowenien) teilgenommen (Mader, 2018, 94).

106 *Mušja jama* oder *Jama na Prevali II*, Slowenischer Höhlenkataster Nr. DZRJS 1095.

107 Zur Einschätzung des Wertes einer Summe von 2000.- Kronen, sei angeführt, dass die Tageslöhne in der Werft von San Rocco (Muggia bei Triest) 1913 zwischen 3,40 und 5,10 Kronen lagen, 1908 in Triest ein Kinderbett 25, 50, ein Topf rund 3.-, ein Küchenmesser 4.- und ein Leintuch 2,75 Kronen kostete. Ein Paar Schuhe kostete im selben Jahr rund 20.-, ein Anzug 185.- Kronen (Mader, 2016, 46). Der Verkauf des Helmes an das Naturhistorische Hofmuseum war ein durchaus gutes Geschäft.

108 „Im Oktober des Jahres 1909 brachte ein junger Mann namens Pietro Savini einen Bronzehelm in unser Museum.“

Abbildung 146: Bronzehelm mit Inschrift aus der Fliegenhöhle (NHMW PA Fotoarchiv, Neg. Nr. 740, 741).



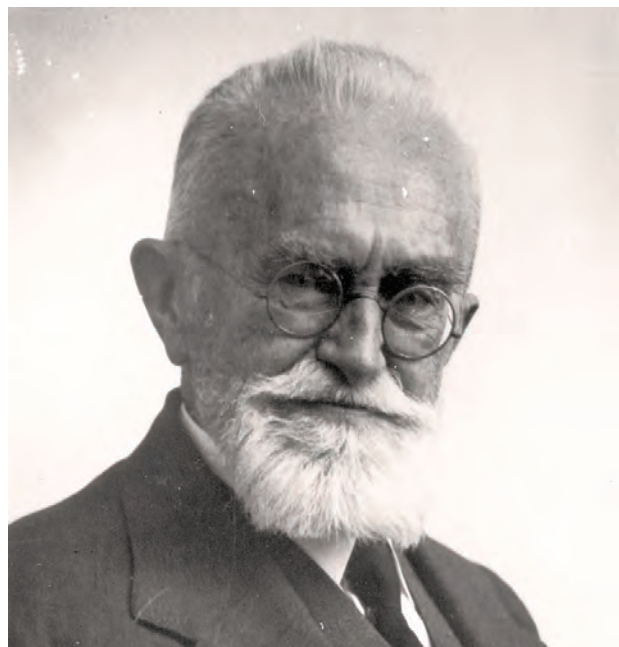
In Wien hingegen hatte Savini doppeltes Glück. Es gelang ihm nicht nur, den Helm und etliche Fundstücke aus der Fliegenhöhle an das naturhistorische Hofmuseum zu verkaufen, sondern auch Interesse an der Fundstelle zu wecken und finanzielle Unterstützung zur Weiterführung seiner Nachgrabungen zu erhalten. Da sich Savini als Pächter der Höhle vorgestellt hatte und auch seine Referenzen positiv erschienen, entschied die Prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften die weitere Durchforschung der Fliegenhöhle noch im selben Jahr (1910) mit 1000.- Kronen zu subventionieren. Im Gegenzug hatte sich Savini zu „verpflichten, seine Ausgrabungen unter die Kontrolle eines von der prähistorischen Kommission namhaft gemachten Fachmannes zu stellen und die bei diesen Grabungen erzielten Funde“ ebenso wie den Grabungsbericht „der kais. Akademie der Wissenschaften zur Verfügung zu stellen.“ (AÖAW PK, B33, No.585/1910, Savini Subventionsantrag, 08. 06. 1910).

Abbildung 147: Josef Szombathy (1853–1943), Prähistoriker und Direktor der Prähistorischen Sammlung am k.k. naturhistorischen Hofmuseum in Wien (NHMW PA Fotoarchiv, Neg. Nr. 8616).741).

Die daraufhin von Savini unter der Leitung von Josef Szombathy Ende Juli 1910 in der Fliegenhöhle begonnenen Untersuchungen wurden 1911 ebenfalls mit Unterstützung der Prähistorischen Kommission fortgesetzt und im zweiten Jahr auch auf die nahegelegene Knochenhöhle¹⁰⁹ ausgedehnt.¹¹⁰

Doch obwohl das vielversprechende Grabungsvorhaben reiche Funde aus der späten Bronze- sowie der älteren und jüngeren Eisenzeit lieferte, musste es aufgrund Savinis unlauteren Verhaltens vorzeitig abgebrochen werden und endete schließlich in einem höchst unerfreulichen gerichtlichen Nachspiel. Savini hatte nämlich nicht nur Grabungsgelder veruntreut und beachtliche Schulden gemacht, sondern auch den Großteil des Fundmaterials unterschlagen. Im Herbst 1911 versuchte er sogar, Bronzeobjekte aus der Fliegen- und der Knochenhöhle unter falscher Provenienzangabe hinterrücks an das Antikenkabinett des k.k. kunsthistorischen Hofmuseums zu verkaufen.

Szombathy aber erkannte die angebotenen Stücke als Funde aus Savinis im Auftrag der Prähistorischen Kommission durchgeführten Höhlengrabungen und begab sich unverzüglich nach St. Kanzian, wo er von einem auf der Grabung tätigen Arbeiter erfuhr, dass Savini regelmäßig „nur einen Teil der Bronzefunde“



¹⁰⁹ Okostna jama oder Skeletna jama oder Jama na Prevali I, Slowenischer Höhlenkataster Nr. DZRJS 1094.

¹¹⁰ Zur Geschichte der Ausgrabungen in beiden Höhlen siehe Mader (2018, 517–535).

Abbildung 148: Pietro Savini am Einstieg in die Fliegenhöhle (NHMW PA Fotoarchiv, Neg. Nr. P 557).

für das naturhistorische Hofmuseum „reserviert und etwa von 3 Stücken je eines und zwar das bessere für sich beiseite“ gelegt hatte (NHMW PA FAA TB SZ, 50, 20. 09. 1911).

Dieser „merkwürdig unvorsichtige Akt“, wie Szombathy Savinis Vorgehen bezeichnete, führte schließlich nicht nur zur Sicherstellung von über 500 zurückbehaltenen Funden durch die Triestiner Polizei, sondern bedeutete für Savini auch eine Strafanzeige wegen Veruntreuung. Savini war jedoch keineswegs gewillt, sich den rechtlichen Konsequenzen zu beugen. Vielmehr stellte er finanzielle Nachforderungen, beanspruchte einen Teil des Fundmaterials als sein Eigentum, diffamierte Szombathys Ansehen durch Schmähschriften in der Triestiner und der Wiener Presse und beschritt seinerseits den Klageweg. In der Folge waren die Gerichte in Triest, Sessana (Sežana)¹¹¹ und Wien von November 1911 bis zu Beginn des Jahres 1914 nicht nur mit dem Strafprozess wegen Veruntreuung gegen Savini, sondern auch mit zwei weiteren von Savini gegen Szombathy angestrenzten Ehrenbeleidigungsverfahren und einem Zivilprozess Savinis gegen Szombathy und das k.u.k. Hofärar befasst (Mader, 1997 und 2016).

Die Verfahren endeten zu Ungunsten Szombathys und des naturhistorischen Hofmuseums. Savini aber wurde mit der Begründung, er habe stets in gutem Glauben gehandelt, freigesprochen. Veruntreuung konnte ihm daher weder vorgeworfen noch nachgewiesen werden und für den Fall, dass er seinen Verpflichtungen dem Hofmuseum gegenüber in irgendeiner Form nicht entsprochen hätte, so würde es sich allenfalls um eine zivilrechtliche Angelegenheit, in keinem Fall jedoch um eine Straftat handeln (Mader, 2016, 43).

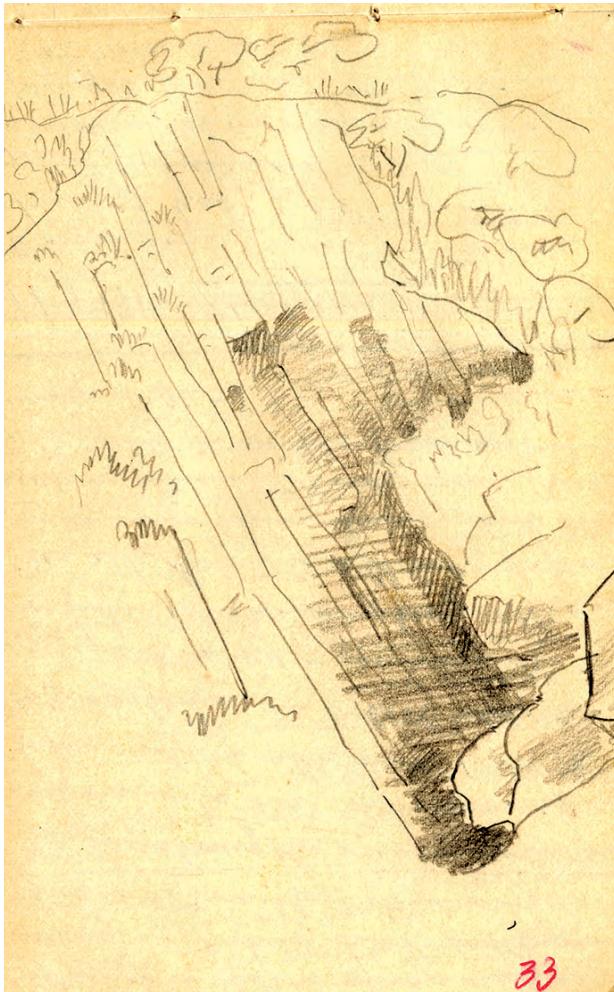


Offensichtlich hatte es Savini, wie auch die geschickte Wahl seiner Anwälte zeigt, bestens verstanden, sich die in den Vorkriegsjahren in Triest immer manifester werdenden Strömungen sozialistischer wie irredentistischer Ausrichtung gegen Österreich zunutze zu machen. Die antiösterreichische Propaganda fand jedoch nicht nur in der Triestiner Gerichtsgebäude Ausdruck, sie blieb auch auf österreichischer Seite nicht ohne Auswirkungen. Die Behörden in Wien reagierten nämlich mit Vorsicht. Sie nahmen auf die angespannte politische Lage Rücksicht und erklärten die Klagen gegen Szombathy ungeachtet dessen Position als Beamter und Vertreter einer öffentlichen musealen Institution zur Privatsache und da die Finanzierung der Höhlengrabungen vornehmlich¹¹² durch die Prähistorische Kommission der Akademie der Wissenschaften erfolgt war, entzog sich auch das für die Hofmuseen zuständige Hofärar jeglicher Verantwortung. Schließlich riet man Szombathy sogar trotz der gegen ihn gerichteten öffentlichen Angriffe Savinis in der Triestiner Tageszeitung *Il lavoratore* – dem Organ der italienischen Sozialisten in Österreich –, „sowohl die Pressklage über den Zeitungsartikel als

¹¹¹ In Sessana (Sežana) befand sich das für St. Kanzian/Škocjan (Dane, Matavun) zuständige Bezirksgericht.

¹¹² Ein Teil der hohen Grabungskosten wurde durch eine namhafte private Spende finanziert (Mader, 2018, 518).

Abbildung 149: Knochenhöhle, Abstieg zum Eingang, Skizze von J. Szombathy (NHMW PA FAA TB SZ, 50, 33).



die Berichtigung des Artikels zu unterlassen“, da in solchen Fällen in Triest wenig Aussicht auf Erfolg bestehen würde und „neue ärgerliche Belästigungen“ für das Hofmuseum zu erwarten wären (NHMW PA FAA, Bericht Szombathy – Intendanz 14. 06. 1912). Auch als Savini Szombathy im folgenden Jahr in der nationalliberalen satirischen Zeitschrift *La Coda del Diavolo* (17.–18. 06. 1913) in einem offenen Brief neuerlich mit unhaltbaren Anschuldigungen konfrontierte, hielt es das vorgesetzte

Abbildung 150: Liste der von Savini der Antikensammlung des Kunsthistorischen Hofmuseums angebotenen Fundobjekte mit Skizzen von J. Szombathy (NHMW PA FAA FA Fliegenhöhle, 16. 09. 1911)

Oberstkämmerer-Amt für vernünftiger, „den Angriff zu ignorieren“. Zwar konnte man Szombathy „die Verfolgung des Pressdeliktes nicht verbieten“, befürchtete aber das „Versagen der chauvinistischen Geschworenen in Triest“ (NHMW PA FAA TB SZ, 52, 20. 06. und 02. 07. 1913). Szombathy verzichtete daraufhin gerichtlich gegen Savini vorzugehen. Eine Entscheidung, die ihm vom Oberstkämmerer-Amt in Wien „als Verdienst“ angerechnet werden sollte (NHMW PA FAA TB SZ, 52, 05. und 07. 07. 1913), in Triest jedoch keineswegs auf ungeteilte Zustimmung stieß. Carlo Marchesetti,¹¹³ der Direktor des städtischen naturhistorischen Museums *Ferdinando Massimiliano* vertrat vielmehr die Meinung, die Unterlassung einer Klage gegen Savini habe „dem Ansehen des allerhöchsten Hofes im Triester Publicum und der ganzen Altertumsforschung im Küstenlande sehr geschadet“ (NHMW PA FAA TB SZ, 52, 25. 09. 1913).



¹¹³ Carlo de Marchesetti (1850–1926) wurde in Triest geboren, studierte in Wien Medizin (1869–1874) und praktizierte nach seiner Promotion vorübergehend als Schiffsarzt. 1876 wurde er zum Direktor des Civico Museo di Storia naturale *Ferdinando Massimiliano* in Triest bestellt, wo er seine Interessen und Tätigkeit in den Bereichen Botanik und Paläoethnologie voll entfalten konnte. Marchesetti beschrieb die Flora der Julischen Alpen und des Küstenlandes und trat vor allem durch seine zum Teil gemeinsam mit Josef Szombathy ausgeführten Ausgrabungen am Hallstattzeitlichen Gräberfeld von Santa Lucia (Most na Soči), die Untersuchungen der Höhlen im Triestiner Karst und die Erforschung und Beschreibung der Castellieri im Küstenland (Istrien und Friaul) als international anerkannter Prähistoriker hervor. Marchesetti war seit 1887 auch Korrespondent der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege (Brückler & Nimeth, 2001, 167; Alberti, 1994, 87–113; Dolce, 1994, 79–85; Mader, 1994, 149–166).

DIE FRAGE DER FUNDZUGEHÖRIGKEIT

*„[...] quegli avanzi preistorici,
che sono destinati a rimanere in terre nostre,
ai quali appartengono.“*
(Savini, 1913)

In seinem 1913 veröffentlichten offenen Brief hatte Savini nicht nur die Behauptung aufgestellt, das naturhistorische Hofmuseum würde die prähistorischen Sammlungen durch Fundstücke bereichern, derer er von Szombathy auf betrügerische Weise beraubt worden war,¹¹⁴ sondern auch unmissverständlich darauf hingewiesen, dass diese prähistorischen Objekte dazu bestimmt wären, „in terre nostre, ai quali appartengono“ zu verbleiben¹¹⁵ (Savini, 1913). Damit hatte er auch gezielt den Umstand ins Treffen geführt, dass Fundmaterial aus Ausgrabungen, die von österreichischer Seite finanziert wurden, in der Regel den Sammlungen des naturhistorischen Hofmuseums in Wien einverleibt wurden. Ein Vorgehen, dass die Gemüter erhitze und in national ausgerichteten italienischen Kreisen Triests und Istriens als imperialistische Geste und absichtlicher Entzug ihrer, für das eigene Geschichtsbewusstsein bedeutenden archäologischen Objekte angesehen wurde.

Dabei spielte es für Savini auch keine Rolle, dass er während der Verkaufsverhandlungen mit dem Triestiner Antikenmuseum selbst keine Rücksicht auf den endgültigen Verbleib des Helmes aus der Fliegenhöhle genommen hatte. Ihm ging es lediglich um die Erzielung eines möglichst hohen Gewinnes, weshalb er auch die in Triest gebotene Summe ausschlug. Eine Summe, die, wie Sticotti anmerkte, zwar nicht „al valore dell’oggetto per sè stesso“ entsprach, aber dennoch „rilevantissima“ war und sich nur durch den Wunsch, den Helm für das „patrimonio storico della regione“¹¹⁶ zu sichern, rechtfertigen ließ (Sticotti, 1911, 79).

Der Wunsch oder vielmehr die Forderung nach dem Verbleib archäologischer Funde an Ort und Stelle aber war bereits lange zuvor laut geworden. Vor allem während der zweiten österreichischen Herrschaft im Küstenland nach dem Napoleonischen Intermezzo (1805–1813) der illyrischen Provinzen mehrten sich die Spannungen zwischen der österreichischen Obrigkeit und der italophilen bzw. „italienischsprachigen“¹¹⁷ Bevölkerung zusehends. Spannungen, die nicht auf den politisch – administrativen Bereich beschränkt blieben, sondern auch in kulturellen Belangen spürbar wurden.

Dementsprechend wurde der seit 1876 als Gymnasiallehrer in Triest ansässige Ludwig Karl Moser¹¹⁸ wegen seiner in Istrien und dem Triestiner Karst mit finanzieller Unterstützung aus Wien durchgeführten Ausgrabungen 1887 in der in Triest erscheinenden Tageszeitung *Il Cittadino* als „forestiero“ bezeichnet und der Mitbeteiligung an der „sistemata spogliazione del paese“ bezichtigt. Obwohl oder gerade, weil das naturhistorische Hofmuseum in Wien als Bestimmungsort des Fundmaterials bekannt war, beklagte man mit der Begründung, dass man „davvero“ nicht wisse, „con qual diritto un individuo qualunque possa spogliare a mano a mano una provincia di oggetti a lei pertinenti, per spedirli altrove“ an dieser Stelle auch das Fehlen einer gesetzlichen Handhabe, die die Ausfuhr von „oggetti antichi“ ohne Ermächtigung durch den Istrischen Landesausschuss verbieten würde¹¹⁹ (CMStNTS Moser, *Il Cittadino*, Anno XXII/43, Trieste 19.–20. 02. 1887).

Wenige Jahre zuvor hingegen hatte sich Moser seinerseits bitter über die „Pisinoten“, die „bekanntermaßen ärgsten Italianissimi“ beschwert, die im September 1883 „plötzlich“ auf seiner im Auftrag der Prähistorischen Kommission durchgeführten Ausgrabung auf dem Gräberfeld unterhalb

114 „aumentare le proprie raccolte con oggetti che da voi mi vennero rubati e truffati.“

115 Die Funde waren dazu bestimmt, „in unserem Land zu bleiben, dem sie auch gehören“.

116 Die „ganz bedeutende“ Summe entsprach zwar nicht „dem eigentlichen Wert des Objektes“, aber Sticotti konnte sie mit „unserem Wunsche“ rechtfertigen, den Helm für das „historische Erbe unserer Region“ zu sichern.

117 „Italienisch“ steht hier als Oberbegriff für die in Istrien gesprochenen, historisch begründeten Idiome.

118 Ludwig Karl Moser (1845–1918) studierte in Wien Naturwissenschaften und legte 1870 die Lehramtsprüfung für Naturgeschichte, Mathematik und Physik ab. 1876 kam er nach Triest, wo er bis zu seiner Pensionierung (1904) am Staatsgymnasium unterrichtete und im Karst speläologischen Forschungen (*Der Karst und seine Höhlen*, 1899) nachging, aber auch prähistorische Ausgrabungen im Auftrag der Prähistorischen Kommission, der Wiener Anthropologischen Gesellschaft und der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, der er seit 1890 als Korrespondent angehörte, unternahm (Vermo, Servola, Theresienhöhle) (Rupel, 2012, 31–62; Flego & Župančič, 2012, 127–199; Mader, 2002, 17–23; Mader, 2012, 111–125).

119 Moser wurde als „Fremder“ bezeichnet, der sich an der „systematischen Ausplünderung des Landes“ beteiligte. Man beklagte die Ausfuhr „antiker Objekte“ ohne Ermächtigung durch den Landesausschuss, da man „wirklich“ nicht wisse „mit welchem Recht irgendjemand Dahergelaufener Stück um Stück eine Provinz ausplündere, um die ihr zugehörigen Gegenstände irgendwohin zu schicken.“

Abbildung 151: Karl Ludwig Moser (1845–1918), Höhlenforscher und Ausgräber (Mader, 2018, 86, Abb. 22).



von Vermo (Beram) erschienen waren, sich alles „zeigen und erklären“ ließen und dann „grollend“ heimgingen. Die „Pisinoten“ waren „Dr. Amoroso von Parenzo mit einem großen Anhang“, die, wie Moser erfahren hatte, „hochwolweisen Rath“ hielten, „wie man mir das Graben verbieten könne“ und schließlich übereinkamen, dem Grundbesitzer „100 Fl. anzubieten damit er mich im nächsten Jahre nicht mehr graben lasse, auf daß diese praeh. Funde ja nicht nach Wien kommen“ (NHMW PA FAA PK, Moser-Hochstetter, Vermo bei Pisino, 12. 09. 1883). Sehr verärgert reagierte Moser auch auf Amorosos „dumme Frage“, warum er weitergraben lasse, wenn er „immer dasselbe“ finden würde.

Mosers Erwiderung, vielmehr „jeden Augenblick“ auf „Etwas Anderes“ zu stoßen, entspricht

Abbildung 152: Funde aus dem Gräberfeld von Vermo, Grabung Moser 1883, Zeichnungen von K. Moser (Mader, 2018, 560, Abb. 5).

jedoch durchaus den Resultaten seiner Untersuchungen, in deren Verlauf¹²⁰ er innerhalb von zwei Wochen 100 Brandbestattungen mit Beigaben der älteren Eisenzeit aufdecken konnte. Moser sollte jedoch nicht nach Vermo zurückkehren. Unmittelbar nach Abschluss seiner Arbeiten setzte Andrea Amoroso,¹²¹ Begründer der Società Istriana di Archeologia e Storia Patria und des Museo Archeologico Provinciale in Parenzo (Poreč, 1884), die Grabungen mit Unterstützung des Istrischen Landesausschusses fort und deckte rund 70 weitere Brandbestattungen auf.

Mosers Zorn richtete sich damals nicht nur gegen Amoroso. Er sah auch in Carlo Marchesetti einen Konkurrenten. „Der Triester Museal-Vorstand streckt natürlich seine Fühler jetzt auch über das Gebiet von Triest und Littorale aus“ berichtete er nach Wien und verdächtigte Marchesetti sogar



¹²⁰ Zu Mosers Forschungen in Vermo siehe Mader (2018, 554–569).

¹²¹ Andrea Amoroso (1829–1910) stammte aus Istrien, studierte in Graz, war in Poreč (Parenzo) als Rechtsanwalt tätig, aber auch als Abgeordneter im Istrischen Landtag aktiv und setzte sich für den Anschluss Istriens an Italien ein. Unter Pietro Kanders (1805–1872) Einfluss begann er sich für Urgeschichte und frühchristliche Archäologie zu interessieren, erforschte in Istrien die eisenzeitlichen Nekropolen von Pizzugghi (Picugi) und Vermo (Beram) sowie die römischen Tempel- und Villenanlagen bei Parenzo und führte Untersuchungen in der Euphrasius Kathedrale (Poreč) durch. Amoroso rief die, unter seinem Vorsitz stehende Società Istriana di Archeologia e Storia Patria ins Leben und gründete 1884 das Museo Archeologico Provinciale in Parenzo, dessen Direktion er ebenfalls inne hatte. Ab 1884 war Amoroso auch Korrespondent der k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale im Küstenland (Matijašić, 2005, 11–12; Brückler & Nimeth, 2001, 9).

Abbildung 153: Carlo de Marchesetti (1850–1926) Botaniker, Prähistoriker und Direktor des Naturhistorischen Museums in Triest (Foto: Civico Museo d'Antiquità „J. J. Winckelmann“ Trieste).

hinter Amorosos Erscheinen auf seiner Ausgrabung in Vermo zu stecken. Zudem warf er ihm vor, dass „Nichts“ an Funden „hinauskommen“ dürfe. „Alles muß im Lande bleiben, wenn es auch noch so schlecht und mangelhaft verwahrt wird.“ (NHMW PA FAA PK, Moser – Hochstetter, Triest, 09. 12. 1883).

Damit aber hatte Moser zweifellos Unrecht.¹²² Nicht nur, dass Marchesetti als Museumsdirektor mit Fundstücken umzugehen wusste, befand er sich im Falle von Vermo Amoroso gegenüber selbst im Hintertreffen. Die Konkurrenz blühte auch zwischen Triest und Istrien. Als nämlich Marchesetti im Herbst 1883 ebenfalls in Vermo graben wollte, fand er das Grundstück, auf dem zuvor Moser gegraben hatte, von Amoroso, der sich bereits die alleinigen Grabungsrechte gesichert hatte, besetzt. Marchesetti der mit Unterstützung der Triestiner Società Adriatica di Scienze Naturali die wenigen in seinem Museum befindlichen Funde von Vermo vermehren wollte, musste daher sein Glück in der benachbarten Umgebung suchen, stieß aber erst nach mehreren unergiebigem Versuchen auf weitere



Brandgräber, die sich allerdings in so geringer Tiefe befanden, dass der Zustand der Urnen und Beigaben gelitten hatte und etliche Funde lediglich als Fragmente geborgen werden konnten (Marchesetti, 1883, 2f.).

Erwähnenswert in Hinblick auf Verbleib und Bedeutung von prähistorischen Funden als regionales Kulturerbe ist Marchesettis eindringlicher Aufruf am Ende seines Berichts über die Ausgrabungen in Vermo: „È sommo tempo, se non vogliamo arrivare troppo tardi, che anche da noi si pensi a dissotterrare il nostro passato, ed a creare il santuario in cui possano conservarsi unite le reliquie degli avi nostri“.¹²³ Unter „santuari dedicati alla scienza“¹²⁴ aber verstand er nichts anderes als „musei regionali“. Eine derartige Institution fehlte bisher in Triest, weshalb

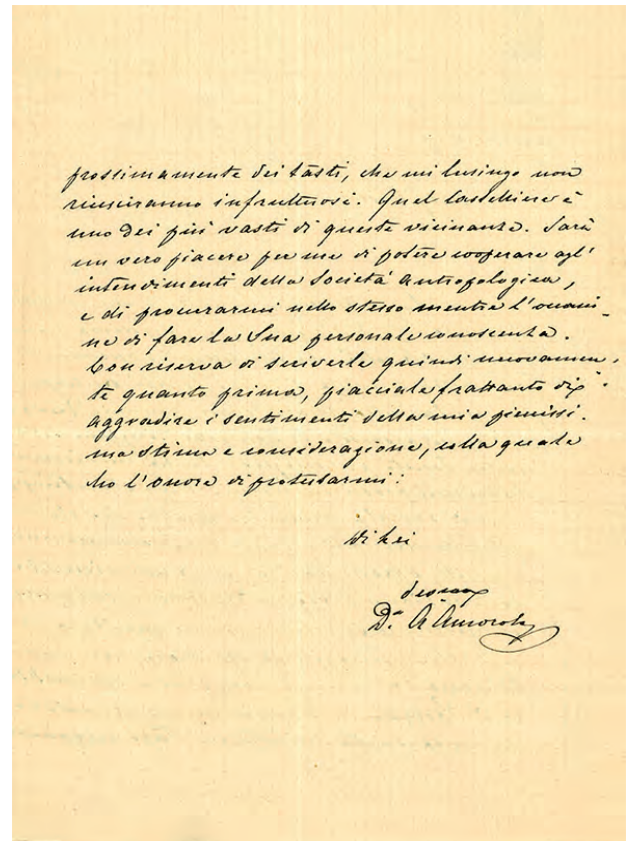
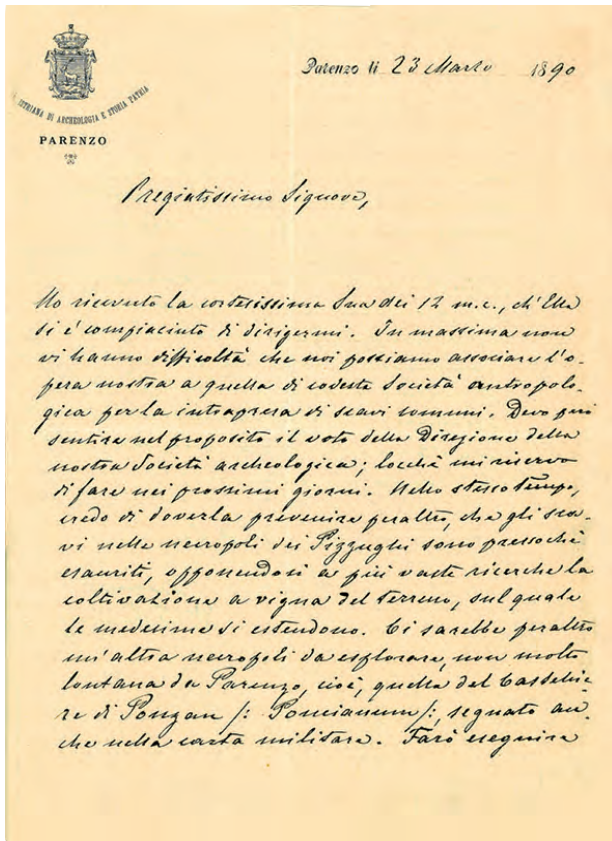
die prähistorischen Funde im naturhistorischen Museum verwahrt wurden. Marchesetti forderte daher, „È sommo tempo, che Trieste, città che infin de' conti è la capitale della intera provincia delle Alpe Giulie, legata coi vincoli di origine, di razza, di lingua, di civiltà coll'Istria e con buona parte del Goriziano, [...] alzi entro le sue mura il delubro,

122 Das Verhältnis zwischen Moser und Marchesetti war äußerst angespannt, da Moser Marchesetti gegenüber mehrmals vorgegeben hatte, im Namen des Naturhistorischen Museums in Wien aufzutreten, um sich Einsicht in Fundmaterial und Forschungsergebnisse zu verschaffen. Er hatte aber nie einen derartigen Auftrag erhalten und geriet dadurch in Verdacht, Informationen für eigene Zwecke zu verwerten. Tatsächlich hatte Moser anlässlich eines Besuches bei Marchesetti Funde aus Vermo gesehen und keinen Augenblick gezögert, den Obmann der Prähistorischen Kommission, Ferdinand von Hochstetter, davon zu berichten, der daraufhin die Ausgrabungen unter Mosers Leitung beschloss (Mader, 1996, 151; Mader, 2012, 122).

123 „Es ist höchste Zeit, wenn wir nicht zu spät kommen wollen, dass man auch bei uns daran denkt, unsere Vergangenheit auszugraben und eine Pilgerstätte zu schaffen, in der wir die Reliquien unserer Vorfahren gemeinsam aufbewahren können.“

124 „der Wissenschaft gewidmete Pilgerstätten“.

Abbildung 154: Schreiben von A. Amoroso an M. Hoernes vom 23. 03. 1890 (NHMW PA FAA FA, Villanova).



che debba conservare le memorie del nostro pas-
 sato dagli insulti del tempo, dalle violazioni degli
 estranei¹²⁵ (Marchesetti, 1883, 29f.).¹²⁶

Derartige Äußerungen und Begebenheiten er-
 öffnen authentische Einblicke in die kulturellen
 wie wissenschaftlichen Verhältnisse des südli-
 chen Küstenlandes während des letzten Drittels
 des 19. und zu Beginn des 20. Jhs., zu einer Zeit,
 in der das Konzept des Vielvölkerstaates durch
 nationale Selbständigkeitsbestrebungen mehr
 und mehr in Frage gestellt wird, die Einigung
 Italiens und der Irredentismus die Opposition

der italienischsprachigen Bevölkerung gegen
 Österreich bestärkt und diesbezügliche Konflikte
 nicht nur auf politischer Ebene ausgetragen werden.
 Eine Zeit, die jedoch auch Widersprüche offenbar-
 te und keineswegs nur von nationalen Differenzen,
 Ressentiments, gegenseitigem Misstrauen, von
 Rivalität und Konkurrenz gezeichnet war, sondern
 auch von weltoffener Haltung, von fruchtbarem
 Austausch und gelungener Zusammenarbeit.

Dass man mit den „Italianissimi“ auch durch-
 aus positive Erfahrungen machen konnte und sie
 nicht immer eifersüchtig über „ihre“ aus Istrien

125 „Es ist höchste Zeit, dass Triest, die Stadt, die eigentlich die Hauptstadt der gesamten Provinz der Alpi Giulie darstellt und in ihrem Ursprung, Rasse, Sprache und Kultur mit Istrien und zu einem guten Teil mit dem Gebiet von Görz verbun-
 den ist, innerhalb seiner Mauern einen Tempel errichtet, der die Erinnerungen unserer Vergangenheit vor den Schmähun-
 gen der Zeit und den Schändungen durch Fremde bewahrt.“ An dieser Stelle fügte Marchesetti als Fußnote den erst kürz-
 lich (1879) im Korrespondenzblatt der deutschen Gesellschaft für Anthropologie veröffentlichten Vorschlag der deutschen
 Prähistorikerin, Kustodin und späteren Direktorin des Kieler Museums, Johanna Mesdorf (1828–1909), an, wonach alle
 Museumsdirektoren dazu verpflichtet sein müssten, keine Funde anzukaufen, die nicht aus dem eigenen Land stammten,
 ohne vorher den für den Fundort zuständigen Museumsdirektor davon verständigt zu haben (Marchesetti, 1883, 30).

126 Angesichts des damals florierenden Handels mit prähistorischen Objekten, die häufig aus privaten wie Raubgrabungen
 stammten, ist Marchesettis Wunsch nach einem Regionalmuseum auch unter dem Aspekt des Denkmalschutzes zu sehen.
 Zur Geschichte der Denkmalschutzbestimmungen in der Habsburgermonarchie siehe Brückler (1991).

Abbildung 155: G. Cappellaris Geschenk an die Prähistorische Sammlung 1891: Fundstücke aus Gromazzi, Torrini, Baredini, Smergo und Pedrola in Istrien (NHMW PA FAA, Inventar 8).

stammenden Bodenfunde wachten, bestätigen die von Moriz Hoernes¹²⁷ im Auftrage der Wiener Anthropologischen Gesellschaft 1890 und 1892 durchgeführten Ausgrabungen am Castelliere von Villanova bei Verteneglio (Nova Vas bei Brtonigla).¹²⁸

Ich habe viele gute Verbindungen angeknüpft u. viele Leute zu Freunden, für alle Ewigkeit gewonnen. Selbst notorische Italianissimi haben nichts dagegen, wenn die Sachen nach Wien kommen. Nur soll man sich für das Land interessieren, u. das thue ich nach Kräften. Aber man muß 1/2 oder 1/1 Italiener sein um hier durchzukommen u. ich bestrebe mich im Schweiße meines Angesichtes, meine deutsche Nationalität abzulegen (NHMW PA FAA FA Vermo, Hoernes – Szombathy, Verteneglio, 02. 11. 1890),

schilderte Hoernes, der bereits im Herbst 1889 mit seinem Vortrag in der Wiener Anthropologischen Gesellschaft über die *Neuesten prähistorischen Funde in Istrien*¹²⁹ Interesse gezeigt und bei dieser Gelegenheit auch Amorosos Resultate der Ausgrabungen von Pizzugghi vorgestellt hatte, seine in Verteneglio gewonnenen Eindrücke Anfang November 1890 in einem Brief an Szombathy.

Tatsächlich hatten Amoroso und die Società Istriana di Archeologia e Storia patria nichts dagegen einzuwenden hatten, dass das von Hoernes ergrabene Fundmaterial dem „k.k. naturhistorischen Hofmuseum

Castelliere von Villanova (Istrien)		Inventar	
Gegenstand		Stückzahl	
<u>Nachtrag</u>		592	
<u>Funde aus der Umgebung des Castelliers von Villanova (Geschenk des Herrn Giovanni Cappellari, Schullehrer in Triest)</u>			
16568	Bronzeflocke, defect, 7 cm h. Vom Castelliere <u>Gromazzi</u> .	1	8-3-1
16569	Bronzener Delphin (römisch), 7 cm h. Gef. bei <u>Torini</u> .	1	8-3-1
16570	Bronzeschlagstück in Form eines Hakens, 5 cm h. Gef. zu <u>Baredini</u> .	1	8-3-3
16571	Bronzener Leinwandring, 6 cm h. Von <u>Smergo</u> .	1	8-3-3
16572		1	8-3-2
16573	Frühromische Charnierfibel, 5 cm h. Von <u>Smergo</u> .	1	8-3-4
16574	Kupfermünze des Kaisers Claudius. Revers: Constantinus Augustus mit Kriegsführer und S.C. Von <u>Smergo</u> .	1	8-3-2 v. Smergo
16575	Drei röm. Kupfermünzen mit unkenntl. Prägung Von <u>Smergo</u> .	3	8-3-2
16576	Drei röm. Kupfermünzen mit schwach kenntlicher Prägung. Von <u>Smergo</u> .	3	8-3-2
16577	Kleines Bronzegegenstand von <u>Smergo</u> 4,3 cm h.	1	8-3-3
16578	Drei römische Kupfermünzen mit fast unkenntl. Prägung, von Pedrola. (Revers: [Büste], [Münzstätte], [Münzstätte], [Münzstätte]).	3	8-3-2
16579	Leinwandstück aus blauem Glas in Gestalt eines Hakenhalters, 2,5 cm h. Von <u>Smergo</u> .	1	8-3-3
		610	
Inventarisiert am 1. Mai 1891.			
Dr. Szombathy		Dr. Moriz Hoernes	

127 Moriz Hoernes (1852–1917) ging nach dem Studium der klassischen Philologie an der Universität Wien nach Berlin, wo er sich der klassischen Archäologie zuwandte. Nach seiner Rückkehr inskribierte er als außerordentlicher Hörer am Archäologisch – epigraphischen Seminar und schloss sein Studium 1878 mit dem Doktorat ab. Im Juni 1885 trat er als Volontär in die anthropologisch-ethnographische Abteilung des naturhistorischen Hofmuseums ein und nahm an den Arbeiten zur Aufstellung der neugeschaffenen prähistorischen Sammlung teil. 1892 habilitierte sich Hoernes mit einer Arbeit über die Gräberfelder an der Wallburg „Grad“ von St. Michael (Šmihel) bei Adelsberg (Postojna) in Krain, wurde jedoch erst 1899 unter Beibehaltung seiner Position als Kustosadjunkt (seit 1897) am Hofmuseum zum außerordentlichen Professor ernannt. 1911 erfolgte die Berufung zum Ordinarius. Hoernes war somit der erste Inhaber eines Lehrstuhles für Prähistorische Archäologie in Mitteleuropa. Nach anfänglich reger Ausgrabungstätigkeit wurde die theoretische Auseinandersetzung mit der Urgeschichte Schwerpunkt seiner Forschungen, aus der seine umfangreichen Monographien über den *diluvialen Menschen in Europa* (1903), die *Natur- und Urgeschichte des Menschen* (1909) und *Die Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa von den Anfängen bis um 500 v. Chr.* (1898, 1915) entstanden. In seiner Funktion als wissenschaftlicher Konsulent erwarb sich Hoernes auch große Verdienste um die archäologische Erforschung Bosniens und der Herzegovina. Hoernes war Konservator (1900) und Mitglied der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege (1910) und wurde 1916 zum korrespondierenden Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften ernannt (Mader, 2017 und 2018, 79f.).

128 Zur Geschichte der Ausgrabungen siehe Mader (2023, 259–276).

129 Der Vortrag fand im Rahmen der 7. Ausschusssitzung der Wiener Anthropologischen Gesellschaft am 12. November 1889 statt (Hoernes, 1889).

Abbildung 156: Moriz Hoernes (1852–1917), Prähistoriker und Inhaber der ersten Lehrkanzel für Prähistorische Archäologie (Universität Wien) im deutschsprachigen Raum (NHMW PA Fotoarchiv, Neg. Nr. 7118a).



zugute kommen“ sollte, und durch „die Freundlichkeit des Herrn Cappellari“¹³⁰ erhielt die Prähistorische Sammlung 1891 zusätzlich „einige kleinere, von dem Genannten in der Umgebung

von Verteneglio gesammelte Fundstücke“¹³¹ als Geschenk (Hoernes, 1894, 155).

Nicht ohne Stolz über das Interesse einer so ehrwürdigen Institution, wie jener des naturhistorischen Hofmuseums, bekundete Cappellari auch seine Bereitschaft, Hoernes im Falle eventueller künftiger Grabungen als stets „fedele e pronto esecutore dei suoi ordini“,¹³² zur Verfügung stehen zu wollen, und betonte voller Enthusiasmus, welche „soddisfazione morale“ es ihm bereiten würde, gemeinsam mit Hoernes und anderen „illustri personaggi“ des Hofmuseums „la densa nebbia“ zu lüften, „che avvolge il nostro lontanissimo passato a specie quello dell’Istria mia diletta e del mio paese natio“¹³³ (NHMW PA FAA FA Villanova, Cappellari – Hoernes, Fiume, 16. 11. 1890).

Moriz Hoernes war es offensichtlich gelungen durch persönlichen Einsatz und Einfühlungsvermögen ein kollegiales auf gemeinsamen wissenschaftlichem Interesse basierendes Verhältnis gegenseitiger Wertschätzung aufzubauen. Auf diese Weise konnte er selbst die „Italianissimi“ davon überzeugen, dass sein Grabungsvorhaben kein Konkurrenzunternehmen darstellte, sondern vielmehr neuen Erkenntnissen zur Urgeschichte Istriens dienen sollte.

130 Der aus Villanova (Nova Vas) stammende Lehrer Giovanni Cappelari hatte auf dem Castelliere bereits in den Jahren 1888–1889 für das Museo Archeologico Provinciale in Parenzo und die Società Istriana di archeologia e storia patria „theilweise“ Ausgrabungen durchgeführt (Mader, 2023, 267).

131 Die Funde stammen aus Smergo, Baredine, Turini, Gromazzi und Pedrola.

132 Cappellari versicherte, Hoernes werde in ihm „einen treuen und stets bereiten“ Ausgräber finden, für den es „stets eine Ehre sein werde“, dessen „Anordnungen“ zu folgen.

133 Cappellari beteuerte welche „moralische Befriedigung“ es ihm bedeuten würde, gemeinsam mit Hoernes „den dichten Nebel“ zu lüften, „der unsere weit entfernte Vergangenheit, im speziellen Istrien und meinen Geburtsort umhüllt“.

DIE JUNGE WISSENSCHAFT

„La scienza degli analfabeti.“
(Szombathy, 1917, 145)

Neue Erkenntnisse waren jedoch umso bedeutender, als die Urgeschichtsforschung oder prähistorische Archäologie zu jener Zeit eine noch junge und in Entwicklung befindliche Disziplin war, die anfänglich sogar als „scienza degli analfabeti“ verspottet wurde, da sie im Gegensatz zur klassischen Archäologie über keine schriftliche Quellen verfügt und sich ausschließlich auf Bodenfunde stützt.

Ihr „offizielles Geburtsjahr“ wird allgemein mit 1836 angegeben (Trachsel, 2008, 21), dem Jahr, in dem der Dänische Altertumsforscher und Kurator des Museums Nordischer Altertümer in Kopenhagen, Christian Jürgensen Thomsen,¹³⁴ das sog. „Dreiperiodensystem“, die erste chronologische Gliederung der Urgeschichte, veröffentlichte.

Mit der Überwindung von Georges Cuviers Katastrophentheorie und der Bestätigung des hohen Alters der Menschheit durch die Anerkennung des eiszeitlichen Menschen um die Mitte des 19. Jhs¹³⁵ trat die Urgeschichtsforschung in eine moderne von neuesten Erkenntnissen der Naturwissenschaften, insbesondere der Geologie und Paläontologie, geprägte Phase. Sie übernahm aber nicht nur deren auf Stratigraphie und Leitfossilien basierenden Datierungsmethode, sondern

bezog in ihre Methodik auch Charles Darwins jüngste Erkenntnisse und biologisches Evolutionskonzept¹³⁶ ein.

Als zweites den Beginn der neuen Ära charakterisierendes Ereignis wird die Entdeckung der Pfahlbauten im Zürichsee im Jahre 1854 angesehen.¹³⁷ Mit den Pfahlbauten und deren Fülle an ungewöhnlich gut erhaltenen alltäglichen Gebrauchsgegenständen war ein aus dem Leben des urzeitlichen Menschen herrührendes Fundrepertoire auf den Plan getreten, das bisherige lediglich aufgrund von Grabfunden unternommene Versuche zu Rekonstruktion und Darstellung prähistorischer Kulturen ganz wesentlich bereicherte.

Damit war der Mensch noch mehr in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses gerückt. Ein Interesse, das gleichermaßen dessen physischer wie kultureller Entwicklung galt, weshalb die Urgeschichtsforschung anfänglich auch dem „weiten Kreise“ (Hoernes, 1892, 41) der Anthropologie zugeordnet wurde, die neben der physischen oder biologischen Anthropologie und der Prähistorie auch die Ethnologie umfasste, von der man sich über das Studium sogenannter „primitiver“ Völker Aufschluss über die kulturelle Entwicklung des Menschen erwartete. Dem entsprechend wurde 1865 auf der zweiten außerordentlichen Versammlung der Società Italiana di Scienze Naturali¹³⁸ in La Spezia auch der Terminus *paleoetnologia*¹³⁹

134 Thomsen (1788–1865) wurde 1816 zum ersten Kurator in der Geschichte des Museums Nordischer Altertümer in Kopenhagen bestellt und gleichzeitig beauftragt, die archäologischen Funde, die aufgrund eines Erlasses des dänischen Königs Frederik VI. (1807) aus ganz Dänemark nach Kopenhagen gebracht worden waren, zu sortieren und eine Dauerausstellung für das Museum vorzubereiten. 1836 erschien Thomsens *Ledetraat til Nordisk Oldkyndighed*, der ein Jahr später in deutscher Übersetzung als *Leitfaden zur Nordischen Alterthumskunde*, vorlag und die erste, unabhängig von historischen Fakten lediglich aufgrund des vorhandenen archäologischen Materials, entstandene Gliederung der Urgeschichte beinhaltet.

135 1859 hielt Joseph Prestwich (1812–1896) vor der Royal Society in London einen Vortrag über die *Occurrence of Flint Implements associated with the Remains of Animals of Extinct Species* und 1863 erteilte Charles Lyell (1797–1875) mit der Veröffentlichung seines Werkes *The Geological Evidences of the Antiquity of Man* dem sintflutgläubigen Kathrophismus die endgültige Absage.

136 1859 veröffentlichte Charles Darwin (1809–1882) *The Origin of Species*, dem 1871 sein Werk über die Abstammung des Menschen „*Descent of Man*“ folgen sollte.

137 Ferdinand Keller (1800–1881) gilt als eigentlicher Begründer der Schweizer Urgeschichtsforschung (Filip, 1966, I, 586). Seine Interpretation der Pfahlbauten als Überreste pfahlgetragener, permanent im Wasser befindlicher Dörfer aus „keltischer“ Zeit (Speck, 1981, 104) löste intensive, weit über die Grenzen der Schweiz hinausreichende Nachforschungen vor allem in den Seen des alpinen Bereiches aus und führte zu zahlreichen Neuentdeckungen.

138 Die Gesellschaft wurde 1855 in Mailand als österreichische Initiative im Zuge der Einrichtung der k.k. Geologischen Reichsanstalt in Wien als *Società geologica* gegründet (Zocchi, 2010, 1).

139 Der Terminus „Paletnologia“ ist in Italien heute noch gebräuchlich.

eingeführt, der, wie der französische Prähistoriker Gabriel de Mortillet¹⁴⁰ definierte, „l'étude de l'origine et du développement de l'humanité en dehors des documents historiques“ (Mortillet & Mortillet, 1900, 2) bezeichnete.

Das Interesse am urzeitlichen Menschen gipfelte schließlich in der Pariser Weltausstellung von 1867. „C'est la première fois que les temps préhistoriques se manifestent d'un manière solennelle et générale“, schrieb Mortillet in seinem zur Weltausstellung verfassten Führer *Promenades préhistoriques a l'Exposition universelle*, der die Besucher durch die „Galerie de l'histoire du travail“ begleiten sollte, an deren Beginn die prähistorischen Objekte der bedeutendsten Fundstellen Europas versammelt waren. Die erstmalige Präsentation der ältesten Zeugnisse menschlichen Schaffens wurde zu einem „un triomphe complet!! [...]“ (Mortillet, 1867, 184f.),¹⁴¹ in dessen Licht auch der gleichzeitig in Paris abgehaltene zweite *Congrès international*

d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques zu einem außergewöhnlichen Ereignis wurde. Er führte nicht nur die renommiertesten Forscher (siehe Mader, 2018, 17)¹⁴² zusammen, sondern spiegelte in den zahlreichen Vorträgen auch den damaligen Forschungsstand der prähistorischen Archäologie wider.

Obwohl Hallstatt¹⁴³ als prähistorische Fundstätte zu diesem Zeitpunkt bereits internationale Bedeutung erlangt hatte und „la première époque du fer“ ganz selbstverständlich mit „époque d'Hallstatt“ (Mortillet, 1867; Congrès 1868, 130) gleichgesetzt wurde, war Österreich damals in Paris noch nicht vertreten. Das sollte sich jedoch auf der Wiener Weltausstellung von 1873 ändern, in deren Rahmen erstmals prähistorische Funde aus verschiedenen Teilen der Habsburgermonarchie ausgestellt wurden und vom regen Aufschwung der Urgeschichtsforschung auf österreichischem Boden Zeugnis ablegten.

140 Gabriel de Mortillet (1821–1898) stammte aus Meyon bei Grenoble und studierte neben Maschinenbau auch Geologie und Paläontologie. Er war überzeugter Atheist und Republikaner und musste, nachdem er an der Revolution von 1848 teilgenommen hatte, ins Exil in die Schweiz, wo er im Bahnbau tätig war und die Bauarbeiten in Italien für Ausgrabungen nützte, wodurch er auch großen Anteil an der frühen Entwicklung der italienischen Urgeschichtsforschung hatte. Seine Werk über *Die Spuren früher Menschen in der Lombardei* (1860) und *Die Existenz fossiler Menschen in der Eiszeit* (1861) machten ihn in Fachkreisen bekannt und berühmt. Nach der Rückkehr nach Frankreich (1863) avancierte er zum führenden französischen Prähistoriker, war 30 Jahre Direktor des Musée gallo-romaine (heute Musée d'archéologie nationale) in St.- Germain-en-Laye (seit 1868) und bekam 1878 eine Professur an der Ecole d'Anthropologie in Paris (Junghans, 1987).

141 Geschätzte 11–15 Millionen besuchten die Weltausstellung (Kretschmer, 1999, 290).

142 Von italienischer Seite waren Pelegrino Strobel (1821–1895) und Antonio Stoppani (1824–1891) vertreten. Vgl. Barnabò Brea & Mutti (1994).

143 Nachdem in Hallstatt im November 1846 bei Schotterarbeiten im Hochtal des Salzberges ein Skelett mit Beigaben aus Bronze zu Tage gekommen war, konnte Johannes Georg Ramsauer (1795–1874), Bergmeister der k.k. Salinenverwaltung in Hallstatt, im Laufe von 17 Jahren 980 Gräber aufdecken (Mader, 2018, 18).

PRÄHISTORISCHE FORSCHUNGEN IM ÖSTERREICHISCHEN KÜSTENLAND

„il ponte tra l’Oriente e l’Occidente.“
(Marchesetti, 1883, 28)

Es ist keineswegs verwunderlich, dass auch das österreichische Küstenland zum Hoffungsgebiet prähistorischer Forschungen wurde. Vor allem erwartete man hier, „Bindeglieder zwischen den mitteleuropäischen, den italischen und griechischen Funden gewinnen zu können“ (NHMW PA FAA PK, Szombathy Planung, 1891). Dies galt insbesondere für Istrien, das wegen seiner speziellen Lage als „eine Art Anhängsel des Ostalpenlandes“, das „in das Meer vorspringend, welches Italien von der Balkanhalbinsel trennt, [...] allen Einflüssen zugänglich“ ist, „welche von ältester Zeit an auf die culturelle Entwicklung der Länder um den Nordrand der Adria bestimmend eingewirkt haben“. Daher dürfe man hier, wie Moriz Hoernes feststellte, auch „Funde gewärtigen, welche das Bild der in jüngster Zeit so vielfach studierten und erörterten archaischen Cultur Südosteuropas mit neuen, interessanten Zügen bereichern“ und „durch die nahe Berührung mit wohlbekannten Funden aus Krain und dem Küstenlande, sowie aus dem östlichen Oberitalien ein vertrautes Gesicht“ (Hoernes, 1889, [191]) zeigen. Eine Erwartung, die auch Marchesetti teilte, und umso mehr bedauerte, „quanto scarse sono le notizie de’primi popoli che abitarano l’Istria“, einem Land, das seit jeher als „ponte tra l’Oriente e l’Occidente“ diene, während die „regioni a noi contermini, hanno una storia bella, multiforme, che ci parla eloquente dai tumuli, dalle palafitte, dalle urne, chi giorno per giorno vanno dissotterandosi“¹⁴⁴ (Marchesetti, 1883, 28f.). Es galt daher, die Untersuchungen zur Erforschung der Urgeschichte auch im Süden der österreichischen Reichshälfte zu intensivieren.

Wer gräbt im Küstenland?

Von österreichischer Seite waren im Bereich des k.k. Küstenlandes vier Institutionen mit prähistorischen Forschungen befasst: drei staatliche, wie die k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege, das

k.k. naturhistorische Hofmuseum und die Prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften sowie die Wiener Anthropologische Gesellschaft als private Einrichtung.

Die k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege

Aus der „Nothwendigkeit einer umfassenden Fürsorge zur Erhaltung der Bau-Denkmäler im österreichischen Kaiserstaate“ entstand Ende Dezember 1850 die k.k. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Bau Denkmäler (ÖStA AVA, H. M. Präs. 3184/1850, 31. 12. 1850). Sie wurde jedoch erst 1853 aktiv und – nachdem schon kurz nach ihrer Gründung die Einschränkung auf Baudenkmale beanstandet wurde – 1872 zur „k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“¹⁴⁵ umgeformt. Aufgrund des neuen Statuts (1873) war sie nunmehr dazu berufen, „die Denkmale unserer Vorfahren und der einzelnen Volksstämme allgemein bekannt zu machen und zur Ehre derselben vor Vernichtung und Verderbniss zu bewahren“. Außerdem wurde ihr Tätigkeitsbereich auf sogenannte bewegliche Denkmale, zu denen nun auch archäologische Funde, Kunstwerke und Archivalien zählten, erweitert. Gleichzeitig wurde sie zur Verbesserung der Kommissionsarbeit in drei Sektionen unterteilt, wovon sich die Sektion I. auf „Objekte der prähistorischen Zeit und der antiken Kunst (Monumente, Geräthe etc.)“ bezog (Semetkowski, 1959, 543–552; Brückler, 2020).

Eine weitere, grundlegende Reform¹⁴⁶ erfuhr die Zentralkommission 1911 durch die Einführung eines neuen, von Kaiser Franz Josef I. am 31. Juli 1911 genehmigten Statuts, dessen Urheber der am 22. Jänner 1910 zum Protektor ernannte Erzherzog Franz Ferdinand¹⁴⁷ war. Selbst leidenschaftlicher Sammler von Kunst und Antiquitäten hatte Franz Ferdinand der Zentralkommission in der Vergangenheit bereits wiederholt „Unfähigkeit [...] zur Erhaltung der alten Denkmäler“ (zitiert nach Hoffmann, 1994, 51f.) vorgeworfen. Das sollte sich nun durch die Einrichtung des k.k.

¹⁴⁴ „wie wenig wissen wir über die ersten Völker, die Istrien bewohnten“, einem Land das seit jeher als „Brücke zwischen Orient und Okzident“ diene, während „unsere Nachbarregionen eine schöne und vielfältige Geschichte haben, die uns beredt von Tumuli, Pfahlbauten, Urnen erzählt, die Tag für Tag ans Licht gefördert werden“.

¹⁴⁵ Kurz auch „Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale“ genannt.

¹⁴⁶ Im Zuge der Reform wurde die Umbenennung in „Zentralkommission für Denkmalpflege“ beschlossen.

¹⁴⁷ Franz Ferdinand von Österreich-Este (1863–1914) war der älteste Sohn von Erzherzog Karl Ludwig, des Bruders von Kaiser Franz Joseph I. und galt nach dem Tod des Kronprinzen Rudolf als Thronfolger.

Staatsdenkmalamtes als zentrales Organ, des k.k. Denkmalrates als beratendes Gremium und des Kunsthistorischen Institutes zur Betreuung wissenschaftlicher Fragen ändern. Außerdem wurden die bisher ehrenamtlich tätigen Konservatoren durch Landeskonservatoren im Range von Staatsbeamten, ersetzt (siehe dazu Mader, 2000, 20f).

In der Folge wurde der klassische Philologe und Archäologe Anton Gnirs,¹⁴⁸ der bereits ein Jahrzehnt als Kustos der k. k. staatlichen Antikensammlung und Konservator der I. Sektion in Pola (Pula) wirkte, als erster Landeskonservator für kunsthistorische Belange mit Befugnis über das gesamte k.k. Küstenland eingesetzt. Während seiner langjährigen Tätigkeit für die Zentralkommission beschäftigte sich Gnirs auch eingehend mit der prähistorischen Vergangenheit Istriens und leistete mit seinen Untersuchungen, die er in umfassenden durch Zeichnungen und Pläne ergänzten Veröffentlichungen darlegte, einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Castellieri im nordöstlichen Adriaraum.¹⁴⁹

Die Castellieri, über die erstmals der 1853 zum Konservator ernannte Pietro Kandler¹⁵⁰ berichtete, sie jedoch als netzartig über Istrien positionierte römische Wachposten interpretierte, waren im Februar 1889 Gegenstand eines Rundschreibens, das an alle Korrespondenten und Konservatoren mit der Bitte um detaillierte Angaben zu Namen, Art, Größe, Lokalität (Gemeinde, polit. Bezirk), Eigentümer, eventuell vorhandener Literatur

oder Abbildungen sowie dem jeweiligen Zustand und der Einschätzung der Erhaltungswürdigkeit versandt wurde. Die Erhebung sollte der Feststellung schützenswerter prähistorischer Bauwerke, gleichzeitig auch aber als Grundlage zur Durchführung notwendiger denkmalschützerischer Maßnahmen dienen (siehe dazu auch Mader, 2005, 667–674).

Unter den angefragten Korrespondenten befand sich auch Andrea Amoroso, der in dieser Funktion seit 1884 für die Zentralkommission tätig war, die Anfrage jedoch lediglich mit dem Hinweis auf seine eigene Publikation über die *Castellieri istriani e la necropoli di Vermo* von 1885 und einer knappen, lediglich zahlenmäßigen, nach politischen Bezirken geordneten Auflistung beantwortete, die sich im wesentlichen auf Kandler vor über 20 Jahren erstellten kartographische Aufnahme der istrischen Castellieri stützte. Die Erhaltung der Castellieri durch eine spezielle gesetzliche Unterschutzstellung hielt er für nicht angebracht, da dies eine „restrizione alla libera disposizione della proprietà privata“ bedeuten würde (ABDA ARCH, Amoroso – Zentralkommission, Parenzo, 04. 04. 1889). Ob er dabei auch an eingeschränkte Grabungsmöglichkeiten gedacht haben mag, bleibt freilich dahingestellt.

Ganz anders hingegen reagierte Konservator Stefano Nicolò Petris.¹⁵¹ Er hatte sich zwar auf die Anführung der in Istrien und auf der Insel Cherso (Cres) befindlichen Castellieri „von größerer

148 Anton Gnirs (1873–1933) studierte Philologie und Geschichte an der k. k. deutschen Carl-Ferdinands-Universität in Prag, unterrichtete seit 1899 an der Marineunterrealschule in Pola (Pula) und ging gleichzeitig der archäologischen Erforschung Südistriens nach. Aufgrund seiner Veröffentlichungen über römische Ansiedlungen und antike Wasserversorgungsanlagen wurde er 1901 zum Kustos der k. k. staatlichen Antikensammlung in Pola, die dem österreichischen archäologischen Institut in Wien unterstand, und ein Jahr später (1902) zum Konservator der I. Sektion der k. k. Zentralkommission für die Bezirke Pisino, Pola und die Stadt Rovigno ernannt. 1912 wurde er zum kunsthistorischen Landeskonservator für das gesamte k.k. Küstenland mit Amtssitz in Pola bestellt und 1915 zusätzlich mit der konservatorischen Betreuung von Krain und Kärnten und der Sicherung und Bergung der durch die kriegerischen Ereignisse unmittelbar bedrohten oder innerhalb des militärischen Operationsgebiet gelegenen Denkmale betraut. Da Gnirs 1918 nicht in den Dienst des nunmehr „deutsch-österreichische Staatsdenkmalamtes“ übernommen wurde, kehrte nach Böhmen zurück war ab 1925 für das Staatliche Tschechoslowakische Archäologische Institut tätig (Mader, 2000, 33–38).

149 1925 erschien in Karlsbad Gnirs' *Istria preromana*, ein kompilatives Werk über Istrien in prähistorischer Zeit, das heute noch als Grundlage weiterführender Forschungen angesehen wird. Zu weiteren Arbeiten zu prähistorischen Themen siehe Schriftenverzeichnis Anton Gnirs (Gnirs, 1976, 141–152).

150 Pietro Kandler (1805–1872) war nach dem Studium der Rechtswissenschaften in Padua und Wien als Jurist und Politiker in Triest tätig und forschte zur Geschichte Triests und Istriens mit Schwerpunkt auf römischer Archäologie, Rechtsgeschichte und Geschichte des Mittelalters. Als sein Hauptwerk gilt der *Codice diplomatico istriano* (1846–1864), die erste ausführliche Quellensammlung zur Geschichte Istriens seit der Römerzeit. Kandler war Direktor des Triestiner Antiken Museums, Mitglied des Deutschen Archäologischen Institutes in Rom und Konservator der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege mit Zuständigkeit für Istrien, Görz und Triest (Brückler & Nimeth, 2001, 126; Brückler, 2020, 564).

151 Stefano Nicolò Petris war Gymnasialprofessor in Capodistria (Koper) und Pirano (Piran) und später Rechtsanwalt in Veglia (Krk), seit 1884 Konservator der I. Sektion für die Bezirke Capodistria, Parenzo und Veglia der Zentralkommission für Denkmalpflege und Mitarbeiter am Band *Küstenland der Österreichisch-ungarischen Monarchie in Wort und Bild* (1891) (Brückler & Nimeth, 2001, 202).

Abbildung 157: Flachgräberfunde von den Pizzughi in Istrien. Illustration L. E. Petrovits (M. Hoernes, *Die Urgeschichte des Menschen*, Wien 1892, nach 544.).



Bedeutung“ beschränkt, begründete die Auswahl jedoch mit dem schlechten Erhaltungszustand der übrigen Höhenbefestigungen und dem Umstand, dass ihm der „löbliche istrische Landes-Ausschuss – wie in analogen Fällen – [...] erklärt“ hatte, „Kandlers grosse römische Karte von Istrien zur Benützung nicht übersenden zu können“, weshalb er auch nicht „die Namen sämtlicher istriatischen Castellieri“ angeben konnte. (ABDA ARCH, Petris – Zentralkommission, Capodistria, 12. 04. 1889). Dennoch verfügen wir gerade Dank Petris' vorbildlich präziser Angaben nicht nur über wertvolle Details zu Aussehen, Erhaltungszustand und Fundmaterial der aufgelisteten Castellieri vor etwas mehr als 130 Jahren, sondern auch wertvolle Informationen zum damaligen, noch wenig fortgeschrittenen Stand der Castellieriforschung. Marchesettis grundlegende Studie *I Castellieri preistorici di Trieste e della Regione Giulia* sollte erst 1903 erscheinen.

Zu den Aufgaben der Zentralkommission gehörte auch die finanzielle Unterstützung von Ausgrabungsvorhaben. Aus diesem Grund suchte Ludwig Karl Moser, der seit 1890 ebenfalls zu den Korrespondenten der Zentralkommission zählte, im Frühjahr 1902 um eine Subvention zur systematischen Ausgrabung eines im Zuge von Straßenbauarbeiten angeschnittenen römischerzeitlichen Gräberfeldes unterhalb der Burgruine San Servolo bei Triest an. Im Laufe der mit 400 Kronen unterstützten Untersuchungen stieß Moser auch auf prähistorische Bestattungen der späten Hallstatt- und der La Tène Zeit und deckte rund 80 Urnengräber mit reichen Beigaben auf.¹⁵²

Bemerkenswert ist Mosers in seinem Subventionsansuchen geäußelter Vorschlag, die zukünftigen Funde entweder dem „istriatischen Landesmuseum oder dem Museo civico in Triest“¹⁵³ überlassen zu wollen (ÖStA AVA DMA KÜ, San Servolo 377/1902, Moser-Zentralkommission,

¹⁵² Zur Geschichte der Ausgrabungen Mosers in San Servolo (Lokalität Na Straneh), siehe Mader (2002, 17–23).

¹⁵³ Moser meinte damit das Museo Archeologico Provinciale in Parenzo und das Museo civico d'Antiquità in Triest.

Abbildung 158: Anton Gnirs (1873–1933), klassischer Philologe und Archäologe, Konservator der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege (Šlajsna, 2009, 3).



Triest, 07. 03. 1902). Da jedoch die „Società di Storia Istriana stets in Fühlung mit der CC.¹⁵⁴

geblieben ist, was vom Museo civico nicht gesagt werden kann“ (ÖStA AVA DMA KÜ, San Servolo 485/1902, Äußerung Kenner, 02. 04. 1902) und zu dem San Servolo nicht mehr zum „Stadtgebiete von Triest“ gehörte (ÖStA AVA DMA KÜ, San Servolo 377/1902, Äußerung Kenner 12. 03. 1902), sprach sich die Zentralkommission für die Übergabe des Fundmaterials an das Museo Archeologico Provinciale in Parenzo aus. Eine Entscheidung, der sich Alberto Puschi,¹⁵⁵ der Direktor des Triestiner Antikenmuseums, jedoch nicht anschließen wollte, weshalb „Conservator Sticotti“ die „Bitte des Conservators Puschi“, die Zentralkommission „möge verfügen, dass alle bei den Ausgrabungen in S. Servolo gemachten Funde an das städtische Museum in Triest (nicht zum Theile an das Museum in Parenzo) übergeben werden“ persönlich vorbrachte und das Ansuchen „mit historischen Rücksichten“ begründete, „da S. Servolo unzweifelhaft zum Territorium des römischen Tergeste gehört habe“ (ÖStA AVA DMA KÜ, San Servolo 485/1902, erledigt 16. 04. 1902). Aufgrund des Umstandes, dass „nun Hr. Cons. Sticotti selbst“ für den Verbleib der zukünftigen Funde in Triest eintrat, nahm die Zentralkommission ihre Entscheidung zu Gunsten des Museums in Parenzo zurück und stimmte Puschis Bitte zu (ÖStA AVA DMA KÜ, San Servolo 485/1902, Äußerung Kenner, 02. 04. 1902).¹⁵⁶

Neben den Ausgrabungen Latènezeitlicher Gräber in Reka bei Kirchheim (Reka pri Cerknem, Slowenien, 1902) wurde auch das mit Sicherheit wissenschaftlich bedeutendste prähistorische Forschungsvorhaben im Bereich des Küstenlandes, die Ausgrabungen der eisenzeitlichen Nekropole von Santa Lucia bei Tolmein (Most na Soči pri Tolminu, Slowenien), zu Beginn aus Mitteln der Zentralkommission finanziert. Tomaž Rutar, Geistlicher in Santa Lucia, hatte 1853 in Klagenfurt in der *Slovenska bčela* einen Bericht über die ersten von ihm aufgesammelten Fundstücke veröffentlicht, und damit das Interesse des damaligen Korrespondenten und späteren Konservators für die Bezirke Görz, Tolmein und Sessana

¹⁵⁴ Central Commission.

¹⁵⁵ Alberto Puschi (1853–1922) studierte in Graz Geschichte, Geographie sowie klassische und italienische Philologie. Danach unterrichtete er am Gymnasium in Triest. Von 1884 bis 1919 war er Direktor des Antikenmuseums in Triest. Puschi beschäftigte sich zunächst mit Numismatik, später jedoch mit der Römerzeit in Triest und Istrien. Zu seinen bedeutendsten Ausgrabungen zählen jene in Nesactium (1900–1913) (Brückler & Nimeth 2001, 216; Mihovilić, 2005, 663f.).

¹⁵⁶ Die Funde von San Servolo befinden sich heute im Museo Civico „Winckelmann“ in Triest (siehe Vidulli Torlo, 2002).

(Sežana), Paolo Antonio Bizzaro¹⁵⁷ erweckt, der 1880 mit Unterstützung der Zentralkommission die ersten systematischen Ausgrabungen anstieß.¹⁵⁸ Ab diesem Zeitpunkt standen die Spaten in Santa Lucia nicht mehr still. Wenn auch Rutars persönliche Sammlungen und die Funde aus den ersten Grabungen verloren gingen, so wurde Santa Lucia durch die nachfolgenden intensiven Untersuchungen durch Carlo Marchesetti und Josef Szombathy zum „Jahrhundertfundort“, dem für die Erforschung der Hallstattkultur im Südostalpenraum eine Schlüsselposition zukommt (Gabrovec, 1983, 13, 21–24).

Die Wiener Anthropologische Gesellschaft

Die Wiener Anthropologische Gesellschaft wurde 1870 wenige Monate nach der Gründung der Berliner Anthropologischen Gesellschaft durch Rudolf Virchow auf Initiative des urgeschichtlich interessierten Geologen Ferdinand Freiherr von Andrian-Werburg¹⁵⁹ ins Leben gerufen. Es handelte sich dabei um eine private Einrichtung, die eine Vielzahl führender Wissenschaftler aus den renommiertesten Institutionen der Monarchie versammelte und in ihrer Tätigkeit

auch durch finanzielle Zuschüsse von öffentlicher Seite und des Kaiserhauses unterstützt wurde, da die Einnahmen aus den Mitgliedsbeiträgen und dem Verkauf der *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft* nicht immer ausreichten.¹⁶⁰ Carl Ritter von Rokitsky,¹⁶¹ der Präsident der neu gegründeten Gesellschaft, sah die „Aufgabe der Anthropologie“ im Studium der „Naturgeschichte des Menschen“ (MAGW I/1, 3), deren Erforschung eng mit der prähistorischen Archäologie verbunden war. Aus diesem Grund konstituierte sich auch innerhalb der Gesellschaft eine Sektion für Urgeschichte¹⁶², die unter der Leitung von Franz Ritter von Hauer stand und bereits unmittelbar nach ihrer Gründung ein vielfältiges Arbeitsprogramm verfolgte.

Darüber hinaus förderte die Anthropologische Gesellschaft auch Grabungsvorhaben ihrer Mitglieder, wie kleinere Höhlengrabungen von Ludwig Karl Moser im Triestiner Karst oder die bereits erwähnten von Moriz Hoernes durchgeführten Castellieri – Untersuchungen von Villanova in Istrien, die zweifellos das bedeutendste Projekt der Gesellschaft im österreichischen Küstenland darstellen. Die im Zuge derartiger Unternehmungen zu Tage geförderten Funde wurden dem naturhistorischen Hofmuseum

157 Paolo Antonio Bizzaro (1813–1908) geboren in Buccari (heute Bakar, Kroatien), studierte Rechtswissenschaften in Padua, war zuerst im istrischen Dignano (Vodnjan), danach in Cervignano und Görz (Gorizia) als Advokat tätig und wurde 1902 zum Konservator der Zentralkommission für Denkmalpflege für die Bezirke Görz, Sesana, Tolmein und die Stadt Görz ernannt (Brückler & Nimeth, 2001, 28f.)

158 Zur Geschichte der Forschungen in S. Lucia siehe Gabrovec (1983, 12–21).

159 Ferdinand Freiherr von Andrian-Werburg (1835–1914) studierte in München und an der Bergakademie zu Freiberg (Sachsen) Geologie und war danach von 1857 bis 1869 an der k.k. Geologischen Reichsanstalt in Wien tätig. Er zählt zu den Pionieren der geologischen Erforschung der österreichisch-ungarischen Monarchie, führte auch prähistorische Ausgrabungen durch und beschäftigte sich mit der Urgeschichte Siziliens. Andrian war korrespondierendes Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (Lobitzer & Kukal, 2010, 455–462; ÖBL, 1954, 1, 21f.)

160 Die Anthropologische Gesellschaft erhielt mäßige Subventionen des Ministeriums für Kultus und Unterricht. Erst durch die Wahl der k.k. Familienfonds- und Privatbibliothek (1877) zum wirklichen Mitglied der Gesellschaft, in deren Folge auch Kaiser Franz Josef I. mit jährlichen Spenden aus seiner Privatschatulle die Gesellschaft unterstützte, verbesserte sich deren finanzielle Lage (MAGW VII, 1878, 50).

161 Carl Ritter von Rokitsky (1804–1878) studierte in Prag und Wien Medizin. Er war Ordinarius für pathologische Anatomie an der Universität Wien und Begründer der deskriptiven pathologischen Anatomie. , Rokitsky war wirkliches Mitglied (1848), Vizepräsident (1866) und Präsident (1869–1878) der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (Eckhart & Gradmann, 1995, 306f.; ÖBL, 1986, 9, 221f.)

162 Franz Ritter von Hauer (1822–1899) besuchte nach naturwissenschaftlichen Studien in Wien (1839–1843) die Bergakademie in Schemnitz (Banská Štiavnica, Slowakei), kam 1844 an das Montanistische Museum, die spätere k.k. geologische Reichsanstalt in Wien, deren Direktion er ab 1866 innehatte, und übernahm 1885 die Intendanz des k.k. naturhistorischen Hofmuseums. Er führte auch Ausgrabungen in Hallstatt und mehreren Höhlen (Kreuzberghöhle/Križnja jama, Krain 1879) durch, Hauer gilt als einer der Pioniere der deutschsprachigen Geologie und Paläontologie, als Begründer der wissenschaftlichen Geologie Österreichs, und wurde bereits 1860 zum wirklichen Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften erwählt (Mader, 2018, 77f.).

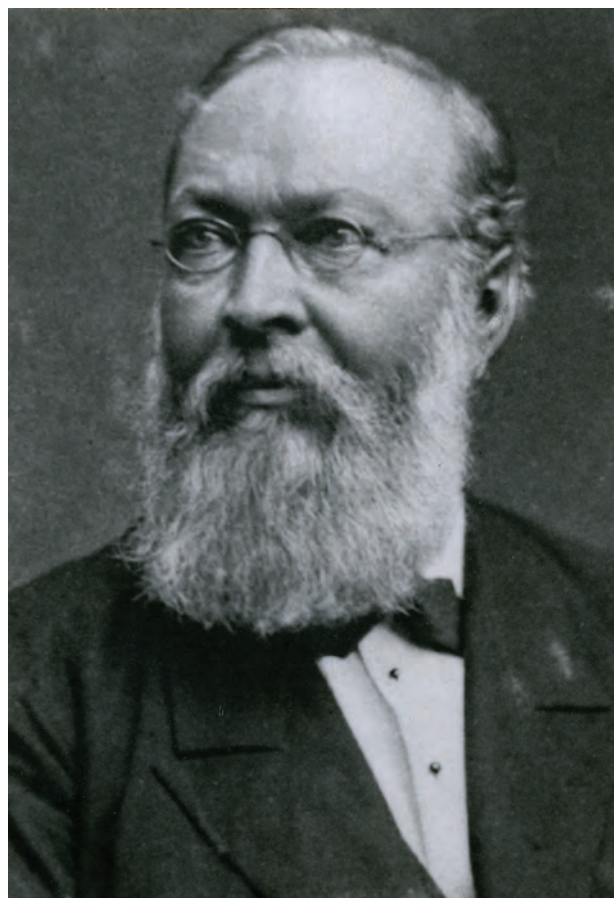
Abbildung 159: Ferdinand von Hochstetter (1829–1884), Geologe und Mineraloge, Prähistoriker und Intendant des k.k. naturhistorischen Hofmuseums (Mader, 2018, 36, Abb. 1).

übergeben, dessen prähistorischer Sammlung bereits 1877 auch das sogenannte „Museum“¹⁶³ der Anthropologischen Gesellschaft einverleibt worden war.

Das k.k. naturhistorische Hofmuseum

Zu den Mitbegründern der Wiener Anthropologischen Gesellschaft gehörte Ferdinand von Hochstetter,¹⁶⁴ jener aus dem Württembergischen Eßlingen stammende Geologe, der die Geschicke der noch jungen österreichischen Urgeschichtsforschung in pionierhafter Weise zu unterstützen und zu lenken wusste, und dessen Name aufs engste sowohl mit dem k.k. naturhistorischen Hofmuseum als auch der Prähistorischen Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien verbunden ist.

1871 erfolgte der Spatenstich zum Neubau des naturhistorischen Museums als zukünftiger Heimstätte der bisher in der Hofburg untergebrachten naturwissenschaftlichen Sammlungen und Ferdinand von Hochstetter wurde mit der Ausarbeitung eines wissenschaftlichen Konzepts zur inhaltlichen Struktur des neuen Hauses beauftragt. Seine Vorstellungen nach sollte das neue Museum, dessen Intendanz¹⁶⁵ er 1876 übernahm, nicht nur die Bestände des mineralogischen, des botanischen und des zoologischen Hofkabinetts beherbergen, sondern auch „dem heutigen Standpunkt der Wissenschaft“ gerecht werden, und „Alles dasjenige in sich aufnehmen, was ein naturhistorisches Museum der Gegenwart, welches als ein erstes



wissenschaftliches Reichsinstitut erscheinen soll, zu umfassen hat“ (ÖStA HHStA OMeA, 958–50/1876, Vortrag Hohenlohe-Schillingsfürst – Kaiser Franz

163 Das „Museum“ war eine Studiensammlung, deren Grundstock die prähistorischen Fundstücke aus den Beständen der k.k. geologischen Reichsanstalt bildeten und durch Ankäufe und Schenkungen kontinuierlich erweitert wurde (vgl. Heinrich, 1995/96, 11–42).

164 Ferdinand von Hochstetter (1829–1884) kam nach dem Studium der Theologie und der Naturwissenschaften an der Universität Tübingen 1852 nach Wien, fand Aufnahme an der erst 1849 gegründeten k.k. geologischen Reichsanstalt und avancierte 1855 zum Chefgeologen für Böhmen. Aufgrund seiner hervorragenden Publikationen erhielt er 1856 die Zulassung als Privatdozent für „Petrographie und Geognosie“ (Geologie) an der Universität Wien und nahm ein Jahr später als „Naturforscher für Geologie, Mineralogie und Physik“ an der von Erzherzog Ferdinand Maximilian initiierten NOVARA Expedition teil, im Zuge derer er neun Monate mit geologischen, geographischen und ethnographischen Studien auf Neuseeland verbrachte, das er erstmals kartographisch aufnahm und in deutscher Sprache beschrieb. Nach Wien zurückgekehrt wurde er 1860 zum Inhaber der Lehrkanzel für Mineralogie, Geographie, Paläontologie und Botanik am k.k. polytechnischen Institut – der heutigen technischen Universität – in Wien ernannt, wo auch Josef Szombathy zu seinen Studenten zählte. 1864 untersuchte er im Rahmen der von der Akademie der Wissenschaften eingerichteten Pfahlbaukommission die Seen Kärntens und Krains und entwickelte in der Folge immer größeres Interesse an der Urgeschichtsforschung. Als Direktor der von ihm am naturhistorischen Hofmuseum gegründeten Anthropologisch-ethnographischen Abteilung und Obmann der ebenfalls auf seine Initiative an der Akademie der Wissenschaften eingesetzten Prähistorischen Kommission nahm er auch selbst an zahlreichen Ausgrabungen (Böhmen, Krain) teil (Andrian, 1884, [77]–[82]; Heger, 1927, 183–100).

165 Am 30. April 1876 wurde Hochstetter von Kaiser Franz Josef I. nicht nur mit der Durchführung seines Museumskonzeptes beauftragt, sondern gleichzeitig auch mit der Intendanz (Generaldirektion) des Museums betraut.

Abbildung 160: Schausaal XII der Prähistorischen Sammlung am k.k. naturhistorischen Hofmuseum in Wien, historische Aufnahme (NHMW PA Fotoarchiv, Neg. Nr. 2953).

Josef I., Wien 28. 04. 1876, Beilage: Grundzüge der Organisation des neuen Kais. u. Königl. Naturhistorischen Hofmuseums von F.v. Hochstetter, März 1876).

Für Hochstetter als Geologe, aber auch zutiefst überzeugter Anhänger von Darwins Theorien, der die jüngsten Entdeckungen und Entwicklungen seines Faches selbst miterlebt hatte, stellte die Einbindung der Erdwissenschaften und der Anthropologie eine absolute Notwendigkeit dar. Die Evolutionstheorie durfte in der Gestaltung eines modernen naturhistorischen Museums nicht fehlen.

Er sah daher nicht nur die zusätzliche Einrichtung einer geologisch-paläontologischen Abteilung vor, sondern wollte auch der „Naturgeschichte des Menschen“ Raum zu geben. Dafür hatte Hochstetter als Novum im Anschluss an die Geologie die anthropologisch-ethnographische Abteilung

geschaffen, zu der auch eine prähistorische Sammlung gehörte, die „die Cultur des prähistorischen Menschen in Europa zur Darstellung bringen“ sollte (Heger, 1884, 375).

Hochstetters Bestreben bestand auch darin, Fundmaterial aus allen Landesteilen des österreichischen Kaiserreiches in der prähistorischen Sammlung, die er als „Centralpunkt“ der „Fundvorkommnisse auf österreichischem Gebiete“ konzipiert hatte, zu versammeln. Auf diese Weise sollte ein umfassender Überblick über sämtliche in diesem Raum vertretenen prähistorischen Kulturscheinungen entstehen, und der Fachwelt ein „unmittelbares Vergleichen der neben einander aufgestellten Funde“ zu deren näheren „Zu- und Eintheilung“ ermöglicht werden (Heger, 1881).

Um diesem Anspruch gerecht zu werden, war die Erweiterung der aus der Übernahme



Abbildung 161: Das Grabfeld von Santa Lucia mit Funden. Illustration von H. Charlemont (Die Österreichisch – ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Das Küstenland, Wien, 1891, 93).

der prähistorischen Objekte des k.k. Münz- und Antikenkabinettes¹⁶⁶ hervorgegangenen Sammlungen unbedingt erforderlich. Ein Vorhaben, das jedoch intensive Forschung und systematische Ausgrabungen in allen Kronländern voraussetzte und vom naturhistorischen Museum nicht allein bewältigt werden konnte.

Die Prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften

Wieder war es Ferdinand von Hochstetter, der dieses Problem klar erkannte, seinen Einfluss geltend machte und im Frühjahr 1878 die Initiative zur Einrichtung einer prähistorischen Forschungsstätte im Rahmen der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften ergriff. Die Notwendigkeit dazu sah er nicht nur in der zunehmenden wissenschaftlichen Bedeutung der Urgeschichtsforschung, sondern auch in der „Thatsache“, dass „wichtige Forschungsgebiete und reiche Fundstätten [...] durch Sammler, welche keine wissenschaftlichen Zwecke verfolgen, ausgeraubt und verwüstet werden“ (AÖAW PK, B2, No. 295/1878, Antrag Hochstetter, Wien, 14. 03. 1878).

Durch das Inkrafttreten eines neuen Fundgesetzes im Jahre 1846 war nämlich die bisher bestehende Verpflichtung zur Anzeige und Ablieferung von Fundobjekten an das k.k. Münz- und Antikenkabinett aufgehoben worden und von nun an gehörte ein Fund zu gleichen Teilen dem Finder und dem Grundeigentümer. Eine Bestimmung, die einen regelrechten Boom an unkontrollierten Grabungen auslöste und den Handel mit prähistorischen Objekten zu einem einträglichen Geschäft machte. Aber nicht alles, was nun zu Tage gefördert wurde, gelangte in Museen, vieles landete in privaten Kollektionen oder ging überhaupt verloren.

Hochstetters Antrag wurde angenommen und an der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften die Einsetzung einer „Prähistorischen Kommission“¹⁶⁷ beschlossen, deren Aufgabe es sein sollte, „Höhlenuntersuchungen und paläo-ethnographische Forschungen und Ausgrabungen auf österreichischem Gebiete zu veranlassen und zu fördern“, aber auch „darüber zu wachen, dass wichtige Fundstätten nicht in



Vorgeschichte,
Geschichte und Cultur-
entwicklung von Görz
und Gradiska.

unwissenschaftlicher Weise für Privatzwecke ausgebeutet werden“ (MPK I, III.).

Damit verbunden war auch ein Abkommen über den Verbleib der im Zuge von Ausgrabungen durch die Prähistorische Kommission ans Licht gekommenen Fundobjekte, die, da die kaiserliche Akademie eine Forschungseinrichtung und kein Sammelinstitut war, der Prähistorischen Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums als Geschenk der Akademie überlassen werden sollten (Mader, 2018, 57). Ein Abkommen, das nicht nur den kontinuierlichen Aufbau der Sammlung ermöglichte, sondern auch aus wissenschaftlicher Sicht die beste Möglichkeit zur Beschaffung von prähistorischem Fundmaterial darstellte. Im Gegensatz zu privaten Kollektionen, die vornehmlich aus „schönen“, aber hinsichtlich ihrer Fundumstände keineswegs gesicherten Fundobjekten bestanden,

166 Die Sammlungen bestanden zu einem großen Teil aus Fundmaterial aus den Grabungen von Johann Ramsauer unter Eduard von Sackens Leitung in Hallstatt (1847–1864).

167 Zur Geschichte der Prähistorischen Kommission siehe Mader (2018).

handelte es sich im Falle der Akademie ausnahmslos um Fundbestände aus gut dokumentierten Ausgrabungen.

Durch diese Übereinkunft gelangte praktisch das gesamte¹⁶⁸ Fundmaterial aus den von der Prähistorischen Kommission in den Jahren 1878 bis 1918 unternommenen Ausgrabungen in die prähistorische Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums und führte zu einem beachtlichen Anstieg der Inventarnummern.

Einen nicht unwesentlichen Beitrag leisteten auch die von der Prähistorischen Kommission im Küstenland unternommenen Forschungen. Neben den bereits erwähnten unter Szombathys Leitung 1910 und 1911 in der Fliegen- und der Knochenhöhle bei Dane durchgeführten Ausgrabungen mit Funden der späten Bronze- und älteren Eisenzeit, und Karl Ludwig Mosers 1883 erfolgter Aufdeckung des Brandgräberfeldes der älteren Eisenzeit in Vermo (Beram, Kroatien), die als Beginn der systematischen Erforschung der prähistorischen Fundstätten Istriens angesehen wird (Mihovilić, 2012, 101; Hoernes, 1894, 155), untersuchte ein gutes Jahrzehnt (1895) später Eduard Nowotny¹⁶⁹ im Süden der Insel Krk (damals Veglia) erstmals einige Castellieri unweit von Ponte (Punat) und

stieß bei Bescavalle (Bašćanska draga) auf Grabfunde der älteren Eisenzeit. Ebenfalls auf Krk führte Szombathy im Sommer 1912 gemeinsam mit Michael Abramić¹⁷⁰ Ausgrabungen auf einer oberhalb von Bescanuova (Baška) gelegenen eisenzeitlichen Nekropole durch. In ihrer Frühzeit unterstützte die Prähistorische Kommission auch Mosers Höhlenforschungen im Triestiner Karst, allen voran dessen unter Szombathys Leitung stehenden Ausgrabungen in der Theresienhöhle bei Duino (1886), aber auch die Nachgrabungen in Boccadino (1886), östlich des Mündungsbereiches des Flusses Timavo in San Giovanni di Duino (Štivan), wo in einem Weingarten Urnen- und Skelettreste, allerdings spätantiken Ursprungs, zu Tage kamen.¹⁷¹

Im Gegensatz zur Prähistorischen Kommission war das naturhistorische Hofmuseum bzw. die Anthropologisch-ethnographische Abteilung im Küstenland, was die Anzahl an Ausgrabungsstätten anbetrifft, weniger aktiv, dafür aber zeitlich gesehen umso präsenter, erstreckten sich doch die Ausgrabungen im oberen Isonzogegebiet über mehrere Jahre.

Hier war Szombathy mit der Aufdeckung zweier eisenzeitlicher Gräberfelder beschäftigt: in Idria

168 Zu den einzigen beiden Ausnahmen, die an das Universalmuseum Joanneum in Graz gingen bzw. in Mähren verblieben, siehe Mader (2018, 57).

169 Eduard Nowotny (1862–1935) studierte in Wien klassische Philologie und absolvierte das Archäologisch-epigraphische Seminar. Nach einem einjährigen Aufenthalt als Stipendiat in Italien und Sizilien trat er in den Schuldienst ein. Neben seiner Tätigkeit als Gymnasialprofessor in Görz, Mährisch Ostrau, Cilli (Celje), Klagenfurt und Wien war er auch wissenschaftlich tätig und leistete einen wesentlichen Beitrag zur österreichischen Antikenforschung, wobei er vor allem durch die Aufdeckung des Bäderbezirkes in Virunum (1899–1908) hervortrat. 1908 unternahm er auch die ersten Ausgrabungen am Magdalensberg. Von 1908 bis 1915 war Nowotny Leiter der von der Limes Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Carnuntum durchgeführten Ausgrabungen. 1904 wurde er zum Konservator (I. Sektion) der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege für die Bezirke Gottschee, Gurkfeld, Littai, Rudolfswerth und Tschernembl (Kočevje, Krško, Litaj, Novo mesto, Černembl) und 1907 zum Konservator in Klagenfurt ernannt (Mader, 2018, 88; Kandler, 1998, 14; Egger, 1936, 171).

170 Michael (Mihovil) Abramić (1884–1962) studierte in Wien klassische Philologie und Archäologie sowie Epigraphik, war vorübergehend Bibliothekar am Archäologisch-epigraphischen Seminar der Universität Wien und kam als erster und zugleich einziger wissenschaftlicher Adjunkt des Österreichischen Archäologischen Institutes 1913 an das Museum von Aquileia, dessen interimistische Leitung er nach dem Rücktritt von Enrico Maionica (1853–1916) übernahm. Aufgrund der durch die Kriegserklärung Italiens an Österreich-Ungarn erfolgten Besetzung Aquileias durch die Italiener, geriet Abramić, obwohl er auf ministerielle Weisung an Ort und Stelle verblieben war, in den Verdacht der Kollaboration und illegalen Verfrachtung von wertvollem Museumsgut nach Wien, weshalb er nach Einleitung eines Disziplinarverfahrens im Oktober 1917 vom Dienst suspendiert wurde. Noch im November meldete Landeskonservator Anton Gnirs, es wäre einzig und allein Abramić zu verdanken, dass „das Museum mit seinen Inventaren unversehrt an Österreich zurückgelangt sei“ (Wlach, 1998, 35). Nach einer Untersuchung durch die Bezirkshauptmannschaft Monfalcone wurde Abramić's Suspendierung aufgehoben und das gegen ihn laufende Strafverfahren eingestellt. Mit Kriegsende kam Abramić in italienische Internierung. Erst 1920 nahm er seine archäologische Tätigkeit wieder auf, war von 1926–1950 Direktor des Archäologischen Museums in Split und nahm in Ptuj als Spezialist für Provinzialrömische Archäologie und Epigraphik an der Organisation des Museums teil, für das er auch einen wissenschaftlichen Führer durch *Poetovio* (1925) verfasste (Filip, 1966, I, 4; Brückler & Nimeth, 2001, 7; Mader, 2006, 239–266).

171 Zur Geschichte der hier angeführten Grabungen im Küstenland siehe Mader (2004, 433–447; 2006, 239–266; 2018, 508–569).

Abbildung 162: Funde von Idria bei Bača. (*Die Österreichisch – ungarische Monarchie in Wort und Bild, Bd. Das Küstenland, Wien, 1891, 111*).



bei Bača (Idrija pri Bači) und in Santa Lucia bei Tolmein (Most na Soči), wo er nach ersten Sondierungen im Jahre 1885 bis 1890 regelmäßig tätig war (Heinrich, 2003, 18). An dieser Fundstelle war er jedoch nicht der einzige und auch nicht der erste, der Grabungen durchführte. Carlo Marchesetti hatte bereits 1884 unmittelbar nach Enrico Maionica¹⁷², dem späteren Direktor des Archäologischen Museums in Aquileia, mit Ausgrabungen für das naturhistorische Museum *Ferdinando Massimiliano* in Triest begonnen. Die Erforschung des Gräberfeldes von Santa Lucia lag somit in Händen zweier anerkannter Prähistoriker und Vertreter renommierter musealer Institutionen.

Eine Konstellation, die Konfliktpotential in sich trug. Während man nämlich in Wien danach trachtete, möglichst vielfältiges Fundmaterial aus allen österreichischen Kronländern zu erlangen, war man in Triest um den Aufbau einer möglichst vollständigen prähistorischen Sammlung regionalen Charakters bemüht. Damit erhob sich auch die Frage, welchem der beiden Museen der Vorrang einzuräumen wäre. Wem stand das Recht zu graben zu und wer durfte die geborgenen Funde für sich beanspruchen? Eine Konkurrenz, die noch zusätzlich durch den Wettlauf um die Grabungserlaubnis verschärft wurde, die in erster Linie von den finanziellen Möglichkeiten der Museen

¹⁷² Enrico Maionica (1853–1916) geboren in Triest, studierte in Wien Linguistik und hörte Vorlesungen über Archäologie und Epigraphik. Bis 1893 war er als Lehrer am Staatsgymnasium in Görz (Gorizia) tätig. Maionica besaß selbst eine private Antikensammlung, für die er seit 1875 einen geeigneten Standort suchte, den er schließlich in der Villa Cassis Faraone in Aquileia fand. Hier wurde 1882 das k.k. Archäologische Staatsmuseum eröffnet, dessen Leitung Maionica übertragen wurde. 1893 publizierte er die erste archäologische „Fundkarte von Aquileia“, in der er alle Funde seit dem 18. Jahrhundert verzeichnet hatte. Seit 1879 Korrespondent für das Küstenland, wurde Maionica 1882 zum Konservator der I. Sektion der Zentralkommission für Denkmalpflege für das Staatsmuseum in Aquileia und den Bezirk Gradisca ernannt. Ab 1911 war er auch für den Bezirk Monfalcone zuständig (Brückler & Nimeth, 2001, 165; Brückler, 2020, 565).

Abbildung 163: Marchesetti auf Grabung in St. Lucia (Mader, 1996, 147, Abb. 1).



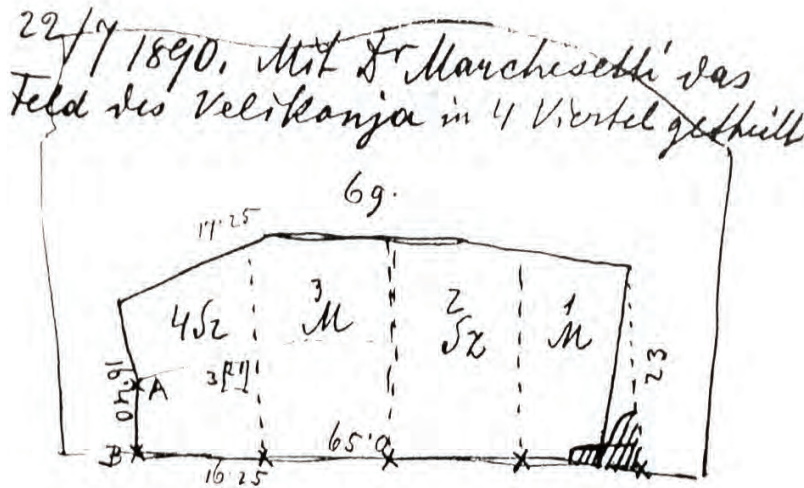
abhang, denn schon bald hatten auch die Bauern erkannt, dass für die Verpachtung von Gründen zu Grabungszwecken durchaus hohe Preise erzielt werden konnten. Ähnlich verhielt es sich auch mit den Löhnen, von deren Höhe die Verfügbarkeit der Arbeiter abhing. Eine Situation, die zu Beginn der gemeinsamen Grabungen in Santa Lucia auch das Verhältnis zwischen Szombathy und Marchesetti belastete. Ungeachtet Marchesettis Loyalität gegenüber Österreich schlich sich nun doch ein gewisses Misstrauen ein.

Ein Misstrauen, das Szombathy jedoch nicht verborgen blieb. Um klare Verhältnisse bemüht, versuchte er daher in einem acht (!) Seiten umfassenden Brief, Marchesettis Zweifel und Bedenken aus dem Weg zu räumen. „Ich glaube, Sie hegen immer noch die Meinung, dass wir in Folge Ihrer Grabungen auf die Stelle aufmerksam geworden und Ihnen dann ins Gehege gegangen seien.“, bringt er darin die Situation auf den Punkt, hält fest, dass „Dies [...] nicht der Fall“ sei und fährt

mit einer detaillierten Darlegung der Fakten fort, „Hochstetter hat Sta. Lucia vom 1. Berichte Dr. Bizzaro's an ins Auge gefasst gehabt und von Bizzaro anno 1882 oder 1883 die Photographien seiner Funde bezogen und anno 1883 von Moser einen neuerlichen Bericht über die Localität entgegengenommen. Unsere Tendenz forderte von uns geradezu unabweislich die Ausgrabung in Sta. Lucia, aber Hochstetters Krankheit und andere nach seinem Tode eingetretenen Umstände traten hemmend dazwischen. Ich sah Ihre Grabungen ohne Eifersucht und Neid und würde vielleicht im Sommer 1886, für welchen mir zum ersten Mal grössere Geldmittel zugesichert waren, zu einer Grabung im Einvernehmen mit Ihnen nach Sta. Lucia gegangen sein, wenn nicht schon im Herbst 1885 der Kaufantrag Golja's¹⁷³ die Frage acut gemacht hätte.“. Im Folgenden setzte er Marchesetti auch sein Vorgehen bezüglich der „Grundentschädigungsbeträge“ auseinander und stellte klar, die Preise nicht „hinaufgeschraubt“

¹⁷³ Golja war einer der Grundbesitzer in S. Lucia, auf dessen Feld gegraben werden sollte.

Abbildung 164: Aufteilung des Grabungsbereiches (Feld von Bauer Velikonja) zwischen Marchesetti und Szombathy, Skizze aus Szombathys Tagebuch (NHMW PA FAA TB SZ, 46, 22. 07. 1890).



zu haben. Vielmehr hatte er den Grundbesitzern keine höheren als jene von Marchesetti bereits in den Jahren 1884 und 1885 bezahlte Summen angeboten. Darüber hinaus führte er ins Treffen, „Thatsachen zeigen sogar, dass ich es verstehe, Opfer zu bringen, um zu Gunsten einer ungehinderten Entfaltung Ihrer Arbeiten selbst den Schein einer Concurrenz zu meiden. Sie werden meine Enthaltensamkeit bezüglich mehrerer Fundstellen im Isonzgebiete wohl auch als einen derartigen Beweis von Collegialität aufgefasst haben. Sie können auch für die Zukunft der gleichen Gesinnung bei mir sicher sein und so oft Sie an dieselbe appelliren werden, die practische Bethätigung derselben finden, umso sicherer, als auch ich – der ich meinem Amte verpflichtet bin, wie Sie dem Ihren – mit Zuversicht Gleiches von Ihnen erwarten darf.“ In diesem Sinne versicherte er schließlich Marchesetti auch „nicht die mindeste Absicht“ zu hegen, „Ihnen in der Höhle in der St. Canzianer Dolline¹⁷⁴ eine Concurrenz zu bereiten“ (ADTS NL Marchesetti, 88/Q/P-Z/S6, Szombathy – Marchesetti, Wien 05. 10. 1888). Sein „zurückhaltendes Betragen“ sollte Szombathy später auch hinsichtlich der Ausgrabungen in Karfreit (Caporetto, heute Kobarič) an den Tag legen. Sie wurden zur Gänze

von Marchesetti durchgeführt, während jene in Idria bei Bača Szombathy überlassen blieben.¹⁷⁵

Ein Zugeständnis allerdings schloss Szombathy trotz aller Bereitschaft zur kollegialen Zurückhaltung aus, „Nur eine Concession – ich sage dies ganz offen – dürfte das kaiserliche Museum wahrscheinlich niemals geben, nämlich jene, sich freiwillig aus was immer für Motiven von der Forschung in irgendeinem Lande S^r Majestät unseres Kaisers auszuschliessen oder gutwillig sich ausschliessen zu lassen. Solches wird für unvereinbar mit der Aufgabe unseres Museums gehalten. Damit hängt es zusammen, daß ein Fedehandschuh manchmal von uns aufgenommen

und von unserer Seite ein uns aufgenöthigter Concurrenzkampf ausgekämpft wird. Den Schaden haben dann stets beide Parteien; und die Frage, welche ihn leichter trägt, ist nebensächlich. Doch erlaube ich mir zu wiederholen, daß ich einer solchen Concurrenz so viel als möglich aus dem Wege gehe; zur Bethätigung unserer Kräfte steht uns ein weites Feld offen.“ (ADTS NL Marchesetti, 88/Q/P-Z/S6, Szombathy–Marchesetti, Wien, 05. 10. 1888).

Szombathys klärende Zeilen verfehlten ihre Wirkung nicht. Sie führten nicht nur in den Ausgrabungen auf der Nekropole von St. Lucia zu einer kollegialen Koexistenz¹⁷⁶, sondern auch zu einem Jahrzehnte andauernden regen wissenschaftlichen Austausch, aus dem schließlich eine lebenslange Freundschaft erwachsen sollte (Mader, 1996, 145–166).

In der Verfolgung gemeinsamer wissenschaftlicher Ziele kontaktierte Szombathy Marchesetti auch im Juli 1899 bezüglich der Abhaltung eines anthropologischen Kongresses in Triest, dessen Organisation als „Dreibundcongress“ in beider Händen liegen sollte. Szombathy hatte diesbezüglich bereits konkrete Vorstellungen, „Gewisse Punkte sind in meinen Augen selbstverständlich; z. B. daß ein Triester Congreß

¹⁷⁴ Dabei handelt es sich um Marchesettis Höhlengrabungen von St. Kanzian (heute Škocjan im slowenischen Karst). Siehe dazu Marchesettis Publikationen aus 1889 und 1890 (Morgan, 1994, 357f).

¹⁷⁵ Zu diesem „Tauschgeschäft“ siehe Szombathys Brief an Marchesetti vom 27. 12. 1893 in Mader (1996, 152).

¹⁷⁶ Szombathy grub bis 1890, während Marchesetti die Untersuchungen bis 1903 fortsetzte. Die beiden deckten über 6000 Gräber auf (Heinrich, 2003, 18).

kein deutsch-österreich. sondern ein italienisch-deutsch-österreichischer sein müßte mit ganz beliebiger Wahl romanischer oder germanischer Vortragssprache;“. Für ein reibungsloses Gelingen des Vorhabens hielt es Szombathy auch für notwendig, „daß man von der Frage überhaupt nicht früher offiziell oder laut“ sprechen sollte, „bis“ Marchesetti „die verschiedenen Vorfragen ins Trockene gebracht“ hätte und „in der Lage“ wäre, „mit einer Einladung seitens der Stadt Triest hervortreten“ (ADTS NL Marchesetti, 88/Q/P-Z/S6, Szombathy–Marchesetti, Waidhofen an der Ybbs, 26. 07. 1899). Szombathy stieß mit seinem Vorschlag offene Türen ein, war doch ein „derartiges Zusammentreffen“, das „nebenbei [...] beweisen“ würde, „dass auch in Triest der Cultus der Wissenschaften nicht gänzlich ausgestorben ist“, schon länger auch Marchesettis „sehnlichster Wunsch“. Wie er Szombathy darlegte, hatte er „dies“ schon 1889 „angeregt“ und geglaubt, „auf dem Innsbrucker Congress 1894 die Formel durch Beiziehung der anthrop. Gesellschaft Roms [...] gefunden zu haben, wodurch den besonderen Verhältnissen unserer Stadt Rechnung getragen würde“. Damals hoffe er, „bei Gelegenheit des 50 jährigen Jubiläums unseres Museums, 1896, die Tripelallianz auf wissenschaftlichem Boden in Triest feiern zu können“, fand jedoch „wider Erwarten [...] nicht nur bei unseren Radicalen sondern auch in den Kreisen der gemässigten lebhaften Opposition“, was zur Folge hatte, dass er „in letzter Stunde“ auch nicht an den Vorbereitungsgesprächen zur 25 Jahrfeier der Anthropologischen Gesellschaft in Wien teilnehmen konnte und weitere vier Jahre sowohl der Società Adriatica di Scienze naturali in Triest, „deren Praesident¹⁷⁷ auch zur Opposition gehörte“, als auch anderen Institutionen fernblieb. Nach einem „solchen Fiasco“ fürchtete er nun „die ungeeigneteste Person“ für das Gelingen eines derartigen Unternehmens zu sein. Zudem hielt er es für „nicht sehr wahr-

scheinlich“, dass „bei der jetzigen Composition des Stadtrathes“ von den „Stadtvertretern eine Einladung an die anthr. Gesellschaft erfolgen“ könnte und dies „umsomehr“, als nämlich „seit einiger Zeit ziemlich eclatante Anzeichen innerer Zwietracht unter den einflussreichen Mitgliedern zu Tage treten“.

Um das Zustandekommen des Kongresses dennoch zu bewirken, erachtete Marchesetti als einzige Möglichkeit das „drastische Mittel“, die Stadtvertretung vor vollendete Tatsachen zu stellen. Dafür sollte die „Wiener anthr. Gesellschaft in Verbindung mit der deutschen und römischen den nächsten Congress in Triest beschliessen, alle Vorbereitungen treffen [...] und erst nachträglich davon dem triester Stadtrathe Mittheilung machen“ und, wie Marchesetti unter der Anmerkung „ich kenne meine Hühner!“ hinzufügte, „wo möglich italienisch geschrieben“ (NHMW PA FAA KORR SZ, Marchesetti–Szombathy, Sta. Lucia, 10. 08. 1899).

Marchesetti hatte demnach in Triest auch als Nichtfremder mit widrigen Umständen zu kämpfen. Doch obwohl sich Szombathy daraufhin in zahlreichen Besprechungen mit Mitgliedern der Wiener und der Berliner Anthropologischen Gesellschaft weiterhin sehr um das Zustandekommen eines mit den italienischen Kollegen gemeinsam veranstalteten Kongresses bemühte, gelangte er zu keinem positiven Resultat, gewann aber den Eindruck, als ob bei Ranke¹⁷⁸, Ordinarius für Anthropologie in München, „sich etwas deutschnationaler Chauvinismus geltend machte und er eine internationale Färbung der Versammlung ungern sehen würde.“ Somit sah auch Szombathy keine Chancen mehr und meinte, es läge nun an Marchesetti „den Plan der triester Versammlung wie eine vestalische Flamme zu nähren und zu erhalten, bis die Auguren davon Gebrauch machen“ (ADTS NL Marchesetti, 88/Q/P-Z/S6, Szombathy–Marchesetti, Wien, 02. 01. 1900).

177 Der zur Opposition gehörende Präsident war der in Wien geborene August Vierthaler (1838–1901), der in Wien Chemie studiert hatte, bis 1864 als technischer Assistent in einer Tabakfabrik in Venedig arbeitete und nach Ablegung der Lehr- amtsprüfung einige Jahre in Split an der Realschule Chemie unterrichtete. In der Folge war er Mitarbeiter der Kommission zur Erforschung der physikalischen Verhältnisse des Adriatischen Meeres der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und übernahm 1871 eine Professur an der Handels- und nautischen Akademie in Triest. Er gehörte auch der Landeskommission für Karstaufforstung im Stadtgebiet von Triest an (ÖBL 2018, 274). Nach dieser Lebensgeschichte ist wohl anzunehmen, dass Vierthaler ein Italophober Österreicher war. „Augusto Vierthaler“ war von 1894 bis 1900 Präsident der Società Adriatica (Bolletino 1900, XX, VIII).

178 Johannes Ranke (1836–1916) war Mediziner und Inhaber des ersten in Deutschland geschaffenen Lehrstuhls für Anthropologie an der Universität in München. Er war auch Leiter der Prähistorischen Staatssammlung und Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (Filip, 1969, II, 1121).

Die Auguren sollten sich jedoch Zeit lassen. Erst im September 1921, als Triest bereits zu Italien gehörte, gelang es Marchesetti, an seiner Wirkungsstätte das 11. Treffen der Società Italiana per il Progresso delle Scienze abzuhalten. Von einer „Trippleallianz“ war freilich keine Rede mehr, vielmehr handelte es sich um einen rein italienischen Kongress, der in erster Linie die „Italianità“ Triests unterstreichen sollte, einer Stadt, „da poco riunita all’Italia e non ancora colpita dalla crisi economico – culturale derivante dal fatto di non essere più il maggior porto dell’impero austro-ungarico“¹⁷⁹ (Società italiana, Indice Generale, 35).

Der Umstand, dass die 1838 ins Leben gerufene Società italiana per il Progresso delle Scienze als geistiges Kind des aufgeklärten Großherzogs in Toscana, Leopold II.¹⁸⁰ im Grunde österreichische bzw. habsburgisch-lothringische Wurzeln¹⁸¹

hatte, war damals offenbar ebenso in Vergessenheit geraten, wie jener, dass die Gründung des Triestiner naturhistorischen Museums auf den Schweizer Naturforscher Heinrich Koch¹⁸² zurückgeht, dessen Naturaliensammlung die Basis des 1846 eröffneten Museo Zoologico bildete, das Koch als Direktor leitete und erweiterte.¹⁸³ Und nicht zuletzt war auch Marchesettis Vorgänger, Simeone Adamo de Syrski¹⁸⁴ kein Italiener. Er kam ursprünglich aus Krakau, studierte in Berlin, Brüssel, Königsberg und Wien Medizin und wurde 1876 als Professor für Zoologie nach Lemberg berufen (Pilleri, 1980, 6).

Der durch den Ausgang des Ersten Weltkrieges noch zusätzlich befeuerte Nationalismus machte offensichtlich auch vor den Wissenschaften nicht halt, engte sie ein und trübte Weitblick und welt-offene Sicht.

179 einer Stadt „seit kurzem wiedervereint mit Italien und noch nicht von der wirtschaftlich-kulturellen Krise betroffen, die aus dem Umstand resultiert, dass sie nicht mehr der größte Hafen des österreichisch-ungarischen Reiches ist.“ Damit wurde die Wahl Triests für die Abhaltung des Kongresses begründet.

180 Leopold II (1797–1870), der letzte regierende Großherzog in Toscana aus dem Haus Österreich, hatte die Gelehrtentreffen auf Anregung von Charles Lucien Bonaparte (1803–1857) nach deutschem Vorbild ins Leben gerufen. Der erste Kongress fand 1839 in Pisa unter Teilnahme von 400 Naturwissenschaftlern statt. Zu Leopold II. Leben und persönlichem Einsatz für die Wissenschaften siehe Wandruszka (1965, II, 197) und Pesendorfer (1987a, 1987b).

181 Nach dem Erlöschen des Geschlechts der Medici fiel die Toskana 1737 durch Tausch mit Lothringen an Österreich. Franz Stephan von Lothringen (1708–1765), Gemahl der Habsburgerin Maria Theresia und späterer Kaiser Franz I. Stefan (1745), wurde Großherzog in Toscana und richtete die Sekundogenitur ein. Infolge der italienischen Einigungsbestrebungen ging die 122 jährige habsburgisch-lothringische Regentschaft 1859 zu Ende.

182 Der in Zürich geborene Heinrich Koch (1815–1881) war Kaufmann. Seine Leidenschaft aber galt dem Studium der Natur und dem systematischen Sammeln (Fische, marine Lebewesen, Münzen etc.). Zu seinem Leben und der Zeit als Museumsdirektor mit einer ausführlichen Beschreibung der musealen Sammlung aus 1858 siehe Pilleri (1980, 4–6).

183 Das „Kochsche Museum“ wurde 1852 von der Stadtgemeinde Triest übernommen. Zur Geschichte des Museum siehe Pilleri (1980).

184 Simeone Adamo de Syrski (1829–1882) hatte Medizin studiert und verbrachte nach seiner Promotion (1864) längere Zeit in Paris, wo er sich in Zoologie und Chemie fortbildete. 1866 wurde er als Kochs Nachfolger nach Triest berufen. Der Schwerpunkt seiner Forschungen lag ebenfalls auf der Meeresbiologie. Von ihm stammen die ersten Pläne zur Anlage eines Aquariums und durch ihn war Triest auch auf der Weltausstellung von 1873 in Wien mit einer adriatischen Sektion vertreten. Zu seinem Leben und Werk siehe Pilleri (1980, 6–8).

FRIEDENSVERHANDLUNGEN MIT TIEFGREIFENDEN AUSWIRKUNGEN

„l’Autriche ... ce qui reste“

(Georges Clemenceau, 1919, St. Germain, cf. Zollinger, 2008)

Der Erste Weltkrieg, vor allem aber der Zerfall der Vielvölkermonarchie in einzelne Nationalstaaten hatten Europas Gefüge auf politischer wie gesellschaftlicher Ebene tiefgreifend verändert. Der Krieg, der ein Monat nach dem Attentat auf Thronfolger Franz Ferdinand am 28. Juni 1914 als Blitzfeldzug gegen die Serben begonnen hatte, entwickelte sich zum Weltenbrand und beschwor den Untergang der Habsburgermonarchie mit unerwartet drastischen Konsequenzen herauf. Zwar wurden mit Abschluss des Waffenstillstandes vom 3. November 1918 und der Demobilisierung der österreichisch-ungarischen Armee nach über vierjähriger Dauer die Kampfhandlungen eingestellt, formal beendet wurde der Erste Weltkrieg aber erst am 16. Juli 1920 mit Inkrafttreten des von Staatskanzler Karl Renner als Vertreter der am 12. November 1918 verkündeten Republik Deutschösterreich in Saint-Germain-en-Laye unterzeichneten Staatsvertrages vom 10. September 1919, der völkerrechtlich auch die Auflösung der österreichisch-ungarischen Monarchie bedeutete (Mikoletzky, 2008; Suppan, 2007; Zöllner, 1985).

Große Teile der österreichischen Reichshälfte¹⁸⁵ wurden in den Friedensverhandlungen den Nachfolgestaaten zugesprochen¹⁸⁶ und nach Festsetzung der neuen Grenzen bestand „l’Autriche“, wie es der französische Ministerpräsident Georges Clemenceau formulierte, nur mehr aus dem, „ce qui

reste“ (Mikoletzky, 2008; Suppan, 2007; Vocolka, 2002; Zöllner, 1990; St. Germain, 1919).

Für das auf Seiten der Siegermächte stehende Italien aber war der Zeitpunkt der Realisierung seiner lang gehegten vom Geist des Risorgimento und Irredentismus beflügelten territorialen Ansprüche gekommen. Ansprüche eines noch ganz jungen Staatsgefüges – Italiens Einigung erfolgte erst 1861 –, das auch auf die unter österreichischer Oberhoheit stehenden Gebiete mit italienischsprachiger Bevölkerung nicht verzichten wollte. Derartige Aspirationen zeichneten sich bereits 1882 bei Abschluss des Dreibundes („Alleanza tripla“ mit Österreich und Deutschland) ab¹⁸⁷ und erwiesen sich auch im Frühling 1915 als richtungsweisend, als sich Italien aufgrund des Versprechens der Mittelmächte, einer zukünftigen Einverleibung der „terre irredente“ zustimmen zu wollen, zur Aufgabe seiner „wohlwollenden Neutralität“ Österreich gegenüber und zum Eintritt in die Entente¹⁸⁸ entschloss. Die Rechnung sollte aufgehen, denn eine der Bedingungen des Waffenstillstandes von 1918 bestand in Österreichs Räumung von Südtirol (bis zum Brenner), des Kanaltals mit Tarvis, des Karstes, Istriens und Norddalmatiens. Die Friedensverhandlungen von St.-Germain-en-Laye brachten die endgültige Entscheidung zu Gunsten Italiens, dessen „readjustement of the frontiers“ auch in den 14 Punkte umfassenden Friedensplan des amerikanischen Präsidenten Thomas W. Wilson als Punkt 9, wonach die Grenzbereinigungen Italiens „should be effected along clearly recognizable lines of nationality“¹⁸⁹ Eingang fand (Wilson, 1918).

185 Nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867 gehörten die Länder westlich der Leitha zur österreichischen Reichshälfte, dem sogenannten „Cisleithanien“, zu dem das Erzherzogtum Österreich unter der Enns (Niederösterreich), das Erzherzogtum Österreich ob der Enns (Oberösterreich), das Herzogtum Salzburg, die gefürstete Grafschaft Tirol mit Vorarlberg, das Herzogtum Steiermark, das Herzogtum Kärnten, das Herzogtum Krain, das Küstenland, das Königreich Dalmatien, das Königreich Böhmen, die Markgrafschaft Mähren, das Herzogtum Schlesien, das Königreich Galizien und Lodomerien sowie das Herzogtum Bukowina zählten.

186 An das Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen kamen Teile der Untersteiermark und Kärntens, Krain und der Großteil Dalmatiens. Die Tschechoslowakei erhielt Böhmen, Mähren, das österreichische Schlesien und einige Gemeinden Niederösterreichs. Italien wurde Südtirol, das Kanaltal mit Tarvis, das ehemalige Küstenland sowie das dalmatinische Zara (Zadar) und einige Adriainseln zugesprochen. Polen bekam Galizien und Rumänien die Bukowina.

187 Österreich befürchtete bereits damals Italiens Aspiration auf Südtirol und die adriatischen Küstengebiete.

188 Londoner Vertrag vom 26. April 1915.

189 „Die Bereinigung der italienischen Grenzen soll den klar erkennbaren Nationalitätsgrenzen entsprechend vorgenommen werden“. Österreich setzte große Hoffnungen in Wilsons Friedensplan, doch trotz der Bestimmung in Punkt 9 wurde das deutschsprachige Südtirol Italien zugesprochen.

Abbildung 165: Geographische Karte, Italien nach Rapallo 1920.



Nun sollte auch das ehemalige k.k. Küstenland zu den nunmehr vom Joch der Habsburger „erlöst“ und mit Italien „wiedervereinigten“ Gebieten

gehören, allerdings mit Ausnahme der Insel Krk, die dem Königreich der Serben, Kroaten und Slowenien¹⁹⁰ zugesprochen wurde.

¹⁹⁰ Das 1918 gegründete Königreich wurde auch Staat der Serben, Kroaten (Hrvata) und Slowenen, kurz SHS Staat, genannt.

ITALIENS RESTITUTIONSFORDERUNGEN

„[...] quello che era ed è legittima proprietà non già dello Stato Austro-Ungarico e della Casa Imperiale Austriaca, ma dell'Italia.“ (ÖStA AdR DÖFD, 13/III WA, I-981/I/1919, Segre – Ministerium, f. Äußeres, Vienna 24. 01. 1919)

Obwohl Kaiser Karl im November 1918 auf „jeden Anteil an den Staatsgeschäften“ verzichtete und Österreich sich für die Republik als Staatsform entschieden hatte, erklärten die Siegermächte das aus dem kargen Rest der Habsburgermonarchie hervorgegangene Land zu deren Rechtsnachfolger. Eine daraus folgende Konsequenz bestand im Anspruch der Nachfolgestaaten auf Aufteilung des kulturellen Erbes, insbesondere des beweglichen Kulturgutes, das im Laufe der Geschichte in den Besitz des Kaiserhauses gekommen war und in privaten wie öffentlichen Sammlungen, Museen, Bibliotheken oder Archiven verwahrt wurde. Gleiches galt für die Rückforderung all jener Objekte von künstlerischer wie historischer Bedeutung, die zum Schutz vor Beschädigung oder Zerstörung durch Kampfhandlungen aus Kriegsgebieten abtransportiert worden waren, die inzwischen einem Nachfolgestaat unterstanden.

Die königlich italienische Waffenstillstandskommission

„R. Missione Militare Italiana per l'Armistizio“

Italien, das bereits unmittelbar nach dem Kriegseintritt (1915) begonnen hatte, die Rückgabe des „patrimonio rapinato dall'Austria“ zu betreiben (zit. n. Rainer, 1988, 240),¹⁹¹ meldete nun seine Ansprüche umso rascher und nachdrücklicher an, als es möglichen Forderungen der übrigen Nachfolgestaaten zuvorkommen, vor allem aber die Gunst der

Zeit nutzen wollte, um seine Restitutionsansprüche gegenüber Österreich noch rechtzeitig vor Abschluss der Friedensverhandlungen und somit ungehindert späterer Abmachungen durchsetzen zu können. Dementsprechend gab Roberto Segre,¹⁹² hochverdienter General des italienischen Heeres und Leiter der in Wien stationierten Waffenstillstandskommission, im Jänner 1919 dem deutschösterreichischen Staatsamt für Äußeres unmissverständlich zu verstehen, dass es gerade deshalb, „weil Versammlungen, Konferenzen oder beratende Körperschaften der aus der vormaligen Monarchie hervorgegangenen Staaten über das, was rechtmäßiges Eigentum des österreichischen Kaiserhauses war, verhandeln und entscheiden werden,“ seine Aufgabe sei, noch „bevor es dazu kommt, diesen Verhandlungen und Entscheidungen all das zu entziehen, was nicht rechtmäßiges Eigentum des österreichisch-ungarischen Staates und des Kaiserhauses, sondern Eigentum Italiens war“ (ÖStA AdR NPA, 258, LÖst 15/V-1, 1919/ 4984/2, Segre – Staatsamt für Äußeres, Wien, 24. 01. 1919, Übersetzung).¹⁹³

Die Durchsetzung und Durchführung der italienischen Restitutionsansprüche gegenüber Österreich zählten zu den Aufgaben der Waffenstillstandskommission (Missione militare italiana d'armistizio), die vom obersten italienischen Militärkommando (Commando supremo) mit Abschluss des Waffenstillstandsvertrages (3. November 1918) zu dessen Kontrolle und Erfüllung eingesetzt worden war, aber nicht nur mit militärischen Belangen, sondern, auf verschiedene Kommissionen aufgeteilt, auch mit zivilen, wie z. B. wirtschaftlichen oder kulturellen Angelegenheiten, zu tun hatte (Rainer, 1973). Zwei sogenannte „beigegebene“ Kommissionen, waren in erster Linie für Kulturgüter auf vormals österreichischen und nunmehr Italien zugefallenen Gebieten zuständig. Während die eine der beiden mit der Auslieferung von Urkunden und Akten aus Archivbeständen zu tun hatte, befasste sich die andere, die „Kunstkommission“, mit der Feststellung der von österreichischer Seite während des

191 Damals konzentrierte man sich in erster Linie auf die Rückführung der Arrazzi Gobelins von Mantua, die 1866, als Österreich die Lombardei verlor, nach Wien kamen, aber auch auf die Wiedererlangung des Palazzo Venezia, den Sitz der österreichisch-ungarischen Botschaft beim Heiligen Stuhl in Rom (Rainer, 1988, 240).

192 Roberto Segre (1872–1936), der am 28. Dezember 1918 in Wien eingetroffen war, verfügte über sehr gute Deutschkenntnisse, die ihn ebenso wie seine brillante Militärkarriere für die Aufgabe in Wien befähigten. Dennoch wurde er 1920 aufgrund seiner eigenmächtigen und unrechtmäßigen Maßnahmen, die heftige Proteste in der österreichischen wie italienischen Presse zur Folge hatten, des Amtes enthoben und inhaftiert, 1922 jedoch durch das italienische Militärgericht in Ermangelung einer Straftat freigesprochen und 1923 vom Kriegsminister Armando Diaz rehabilitiert (Dal Prà & Strocchi, 2023, 337; [https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-segre_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-segre_(Dizionario-Biografico))).

193 „E appunto perchè Assemblee e Conferenze o Consigli di Stati sorti dalla cessata Monarchia, discuteranno e decideranno intorno a quanto era legittima proprietà della Casa Imperiale Austriaca, prima che ciò avvenga, mi compete di sottrarre a tali discussioni e decisioni quello che era ed è legittima proprietà non già dello Stato Austro-Ungarico e della Casa Imperiale Austriaca, ma dell'Italia.“ (ÖStA AdR DÖFD, 13/III WA, I-981/I/1919, Segre – Ministerium für Äußeres, Vienna, 24. 01. 1919).

Abbildung 166: Sitz der italienischen Waffenstillstandskommission in Wien I, Canovagasse 4 (Dal Prà, 2022, Fig. 91, 199).



Krieges in Sicherheit gebrachten Kunstgegenstände. Historische Restitutionsansprüche wurden, wenn auch ohne offiziellen Auftrag, ebenfalls im Rahmen der Kunstkommission behandelt (Rainer, 1988, 242; Huguenin-Bergénat, 2010, 79-f.).¹⁹⁴ Diese Forderungen, die sich auf Kunst- und historische Objekte im Zusammenhang mit Österreichs Abtretung Venetiens und den entsprechenden bilateralen Abkommen von 1866 und 1868¹⁹⁵ bezogen, wurden von General Segre von Anfang an auf eigene Initiative und mit besonderem Nachdruck betrieben. Segre zeigte in Restitutionsangelegenheiten jedoch nicht nur Eigenständigkeit, sondern auch Durchsetzungsvermögen und scheute durchaus nicht davor zurück, sich zur Erreichung seiner Ziele militärischer Methoden zu bedienen.

So erreichte das deutsch-österreichische Staatsamt für Äußeres am 11. Februar 1919 ein vom Vortag datiertes Schreiben der „Missione Italiana per l'Armistizio“,

in dem Segre das „codesto Ministero“ aufforderte, „a volere dare ordini precisi e categorici alle Direzioni dei vari istituti interessati perché secondo le determinazioni del foglio annesso, i rappresentanti di questa Missione per la parte Artistico-Bibliografica possano ritirare, alle date indicate, gli oggetti in questione, di cui negli allegati si ripete sommariamente l'elenco.“ und mit der Bemerkung schloss, „E debbo aggiungere che confido possa il ritiro degli oggetti avvenire senza altro indugio, che mi costringerebbe ad adottare procedimenti che vorrei poter evitare“ (ÖStA AdR DÖFD, 13/III WA, ad I-1447/1919, Segre–Staatsamt f. Ä., Vienna, 10. 02. 1919), Eine Formulierung, die keinerlei Zweifel über das Vorgehen der Delegierten im Falle eine Weigerung zur Herausgabe der angeführten Objekte zuließ.

Wie aus dem beigeschlossenen Verzeichnis hervorgeht, sollten die ersten Entnahmen bereits am

¹⁹⁴ Zu den Aufgaben und der Geschichte der Waffenstillstandskommission, die nach Unterzeichnung des Staatsvertrages in Militärkommission umbenannt und am 8. Dezember 1919 aus Wien abgezogen wurde, siehe Segre (1928) und Di Michele (2020, 260–268).

¹⁹⁵ Vertrag von Wien vom 3. Oktober 1866 und das Abkommen von Florenz vom 14. Juli 1868. Vgl. Huguenin-Bergénat (2010, 111–113).

folgenden Tag um 9 Uhr Vormittag im Kunsthistorischen Museum und in der Hofbibliothek stattfinden und am 13. sowie 14. Februar in der Akademie der bildenden Künste, dem Staatsarchiv, dem Industriemuseum, dem Unterrichtsministerium, der Waffensammlung sowie dem Dorotheum fortgesetzt werden. Angesichts einer derartigen Aufforderung blieb dem Staatsamt nichts anderes übrig, als die „am 11. Februar 1919 10 Uhr vormittags hier eingelangte Erklärung der kgl. italienischen Militärmission“, zur Kenntnis zu nehmen und die Direktionen der „bezeichneten Galerien und sonstigen Kunstinstituten vom Erscheinen der italienischen Delegierten“ zu verständigen, „damit geschlossene Räume geöffnet und die betreffenden Gegenstände zugänglich gemacht werden“. Trotzdem wollte die deutschösterreichische Regierung „mit allem Nachdruck“ Protest gegen „das Vorgehen bei der kgl. italienischen Regierung selbst, bei den Vereinigten Staaten von Nordamerika und den Ententemächten, vor der ganzen zivilisierten Welt“ einlegen. Man verwies auf die durch das Abkommen von 1868¹⁹⁶ bestätigte Rechtmäßigkeit der Besitzverhältnisse und berief sich auf die „allgemeinen Grundsätze des Völkerrechtes“, die durch die gewaltsame Entnahme noch vor Abschluss der Friedensverhandlung schwer verletzt würden, sowie auf „Artikel 56 der von beiden Staaten ratifizierten Haager Landkriegordnung“, wonach „das Eigentum der der Kunst und Wissenschaft gewidmeten Anstalten, auch wenn sie dem Staate gehören, als Privateigentum zu behandeln und von jeder militärischen Beschlagnahme befreit“ sei. „Jede Beschlagnahme von geschichtlichen Denkmälern oder von Werten der Kunst und Wissenschaft ist“ daher „untersagt und soll geahndet werden“. Zudem führte man „Artikel 10 des Zusatzprotokoll zum Waffenstillstandsvertrage“ an, der den „Wirkungskreis der Waffenstillstandskommission“ auf die Entgegennahme von Kriegsmaterial und die Ausübung „jedweder Ueberwachung“ beschränken würde und hielt schließlich fest, dass die „Ausdehnung dieser Tätigkeit auf die Beschlagnahme von Kunstschatzen und Archivgegenständen“ der deutschösterreichischen Regierung „niemals und in keiner Weise notifiziert“ wurde. Österreich vertrat daher den Standpunkt, „Eine Aenderung“ der „Rechtslage“ könnte „nur wieder im Wege formeller Staatsverträge erfolgen“ und „müßte daher dem Friedensvertrage vorbehalten bleiben“ (ÖStA AdR NPA, 258, LÖst 15/V-1, 1919/ad 4984/2, I-1447, Staatsamt f. Ä. – Waffenstillstandskomm., Wien, 11. 02. 1919).

Die Waffenstillstandskommission zeigte sich jedoch unbeeindruckt. Weder die von Österreich vorgebrachten Argumente noch dessen an das alliierte Ausland ergangenen Protestnoten bewirkten eine Änderung der Vorgangsweise. Auch schriftliche Proteste mit detaillierten Angaben zu den rechtlichen Ansprüchen auf die von Italien geforderten Objekte sowohl der betroffenen Institutionen als auch der Universität Wien und der Akademie der Wissenschaften, die sich gleichfalls schärfstens „gegen die widerrechtliche erzwungene Auslieferung von Werken der Kunst und Wissenschaft aus den Wiener Sammlungen“ verwahrten, verhallten ungehört (ÖStA AdR DÖFD, 13/III WA, I-3570/2 1919, Resolution, 29. 04. 1919). Die Beschlagnahmen wurden fortgesetzt und am 14. März neuerliche „Forderungen an den deutschösterreichischen Kunstbesitz für die Friedensverhandlungen“ in Aussicht gestellt (ÖStA AdR NPA, 258, LÖst 15/V-I, 1919/ 5172/2, Bericht, neuerliche Forderungen).

Bereits im Zuge der ersten Forderungen hatte das Deutschösterreichische Staatsamt für Äußeres darum gebeten, „bei jeweiliger Uebernahme“ ein „Protokoll über den Uebernahmsakt und die übernommenen Gegenstände von den Delegierten der königlich italienischen Militärmission unterfertigen zu lassen“ (ÖStA AdR NPA, 258, LÖst 15/V-1, 1919/ad 4984/2, I-1447, Staatsamt f. Äuß. – Waffenstillstandskomm., Wien, 11. 02. 1919).

Savinis gescheiterter Rückholversuch

„[...] *mi sono subito occupato per il ricupero degli oggetti da me scoperti nella Grotta delle Mosche.*“
(AStCMStATS Sticotti, sc. 6, b. 36/2, 04. 04. 1919)

Obwohl das nunmehr Naturhistorische Staatsmuseum auf den Listen der angekündigten Beschlagnahmen durch die Waffenstillstandskommission nicht aufscheint, findet sich im Archiv der Prähistorischen Abteilung dennoch ein Protokoll folgenden Inhalts:

Die kgl. italienische Waffenstillstandskommission hat der Leitung des naturhistorischen Museums Samstag, den 5. April durch Professor Contini mitteilen lassen, dass sie die Herausgabe der in der Fliegen- und Knochenhöhle bei St. Canzian im Küstenlande von einem gewissen Pietro Savini ausgegrabenen

¹⁹⁶ Dabei bezog sich man sich vor allem auf die im Jahre 1838 von Venedig nach Wien gebrachten Gemälde aus der Accademia, deren Verbleib in Österreich durch das Abkommen von 1868 ausdrücklich geregelt wurde.

prähistorischen Funde verlange und im Falle der Verweigerung eventuell entschlossen ist, Militärgewalt anzuwenden.

Die von der Leitung des genannten Museums von dem Vorfall unterrichtete deutschösterreichische Regierung legt gegen dieses Vorgehen feierlich Protest ein, indem sie die volle Rechtmäßigkeit des bisherigen Besitzes betont.

Es handelt sich um die Funde aus einer durch private Geldspenden zustande gekommenen Ausgrabung auf österreichischem Boden. Da die Differenzen in der Entlohnungsfrage des Ausgräbers Pietro Savini durch Verhandlungen vor den ordentlichen Gerichten rechtskräftig entschieden wurden und dem Genannten damals eine ausreichende Schadloshaltung zugesprochen und ausbezahlt wurde, ist die Rechtmäßigkeit des Besitzes unbestreitbar.

Die deutschösterreichische Regierung stellt daher im Bewusstsein ihres unanfechtbaren Rechtes auch im vorliegenden Falle die Forderung, die Entscheidung einem eigenen Gerichte der Friedenskonferenz oder einem eigens hiezu bestellten Schiedsgerichte anheimzustellen.

Mit Rücksicht auf die Ankündigung der kgl. italienischen Waffenstillstandskommission, eventuell mit Brachialgewalt vorzugehen, beauftragte die deutschösterreichische Regierung die gefertigte Direktion durch die Intendanz des Museums, keinen Widerstand zu leisten, verschlossene Räume zu öffnen und die betreffenden Materialien zugänglich zu machen.

Die Delegierten der kgl. italienischen Waffenstillstandskommission haben sich am 8. April 1919 um --- Uhr mittags eingefunden und folgende Gegenstände entnommen:

Inv. No. 45.429 – 45.670
47.551 – 47.825

Die gefertigte Direktion hat diese Uebernahme mit der Erklärung zu Kenntnis genommen, dass es sich um eine Gewaltmassnahme der kgl. italienischen Militärkommission handelt, für welche aus den oben angeführten Gründen kein Rechtstitel geltend gemacht werden kann. Es muss daher jeder Verantwortung der Verwahrer und der zuständigen Aufsichtsbehörde unbedingt abgelehnt werden. Die Hofverwaltung behält sich vor, ihre Einwendungen gegen diesen Gewaltakt der Waffenstillstandskommission geltend zu machen und die Unstichhaltigkeit des von dieser Kommission eingenommenen Rechtsstandpunktes dem kompetenten Forum nachzuweisen. (NHMW PA FAA, Diverses, Protokoll o.D.)

Der Umstand, dass in diesem Protokoll sowohl die Angabe der Uhrzeit als auch die Unterschrift der zuständigen Abteilungsleitung fehlen, erklärt sich aus der beiliegenden mit „8. April 1919“ datierten „Uebernahmebestätigung“, der zufolge „Die unterzeichneten Delegierten der kgl. italienischen Waffenstillstandskommission bestätigen, die prähistorischen Funde aus der Fliegenhöhle und Knochenhöhle bei St. Canzian nächst Triest (Inv. –No. 45.429 bis 45.670 und 47.551 bis 47.825 der prähistorischen Sammlung des naturhistorischen Hofmuseums in Wien) am heutigen Tage unter Protest der Direktion aus dem genannten Museum entnommen zu haben.“, die ebenfalls nicht unterzeichnet wurde, dafür aber den handschriftlichen Vermerk des Direktors der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung, Josef Bayer¹⁹⁷ trägt: „Prof. Contini = Savini, nicht erschienen, anscheinend versuchter Betrug. B. 14. IV. 1919“ (NHMW PA FAA, Diverses).

Savini, der sich in der Zwischenzeit dem Irredentismus verschrieben und dem „esercito liberatore dell'Italia“ als Freiwilliger angeschlossen hatte (Battaglia, 1920, 31), sah offenbar in der Betrauung

197 Josef Bayer (1882–1931) studierte in Wien Prähistorische Archäologie bei Moriz Hoernes und Geographie. Bereits als Student hatte er häufig in der Prähistorischen Sammlung des k.k. naturhistorischen Hofmuseum hospitiert, wo er auch nach erfolgter Promotion (1907) als Volontär seine berufliche Laufbahn begann, die ihn vom Assistenten bis zum Direktor (1919) der Anthropologisch - ethnographischen Abteilung und nach deren Teilung bzw. Abtrennung der Ethnographika (1924) zum Leiter sowohl der Prähistorischen als auch Anthropologischen Abteilung führen sollte. Bayer habilitierte sich 1913 für das Fach Urgeschichte des Menschen, gründete 1921 das Institut und die Kommission für Eiszeitforschung, gab 1924 die Zeitschrift *Die Eiszeit* (später *Eiszeit und Urgeschichte*) und 1927 ein zweiteiliges Werk über den *Menschen im Eiszeitalter* heraus. Seine Grabungstätigkeit (darunter auch im niederösterreichischen Willendorf, dem Fundort der weltberühmten Venus) war vor allem auf die Erforschung des Paläolithikums ausgerichtet. Bayer war auch Korrespondent (1908) der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege und nach dem Ersten Weltkrieg Konservator für prähistorische und antike Agenden (1919) des nunmehrigen Staatsdenkmalamtes (Mader 2018, 72f.). Während des Ersten Weltkrieges nahm Bayer an der 9. Isonzozschlacht teil und wurde danach an die Gazahfront abkommandiert, wo er in Palästina mit Unterstützung der Prähistorischen Kommission Untersuchungen in Palästina (Askalon Kultur) durchführte (Antl-Weiser, 2007).

des italienischen Militärs mit der Durchsetzung der Rückgabeforderungen die Gelegenheit, wieder in Besitz des Fundmaterials aus der Fliegen- und der Knochenhöhle zu gelangen.

Wie aus Sticottis kommentierter Abschrift eines Schreibens des damaligen Direktors des Antikenmuseums Alberto Puschi¹⁹⁸ an das „R. Governatorato delle Venezie Giulie in Trieste“ hervorgeht, hatte sich Savini „ora tenente nel R. Esercito e già infaticabile ed esperto esploratore delle caverne del nostro Carso“ mit seinem Vorhaben an Puschi gewandt, der auch Präsident der Società Alpina delle Giulie war, und als deren langjähriges und eifriges Mitglied sich Savini nun entsprechende Unterstützung erwartete. Puschi unterrichtete daraufhin am 24. März das königliche Gouvernement in Triest von der besonderen Bedeutung der Funde aus der Fliegenhöhle „per la preistoria delle Venezie Giulie“, und brachte zur Kenntnis, dass diese „preziose scoperte paleontologiche“ im Auftrag „del cessato governo“ nach Wien gebracht und der „Sezione etnografica dell'imperiale Museo di scienze naturali“¹⁹⁹ einverleibt worden waren. Eine Behauptung, die Sticotti mit „[Vero è che gli stessi furono **venduti** dal Savini al Museo di Vienna]“²⁰⁰ kommentierte und gleichzeitig auf seine im *Archeografo Triestino* erschienene Abhandlung über den „famoso elmo di Grotta delle Mosche“ verwies. In seinem Schreiben kündigte Puschi aber auch an, „Il tenente Savini è ora intenzionato di recarsi a Vienna a reclamare la restituzione di questi oggetti“. Da das Fundmaterial aus der Fliegenhöhle zum „patrimonio storico della regione“ zählen würde, appellierte er an das königliche Gouvernement, Ansehen und Einfluss geltend zu machen, damit „le pratiche che saranno intraprese a Vienna siano coronati di successo e il prezioso materiale possa tornare a Trieste,

che quale capoluogo delle Venezie Giulie, è maggiormente indicata per la sua conservazione“.²⁰¹ Abschließend vermerkte Puschi, dass eine Kopie des Schreibens auch an Major Bertini Calosso,²⁰² den Verantwortlichen der Denkmalabteilung des königlichen Gouvernements ergangen wäre (AStCMStATS, A Sticotti, sc. 6, b. 36/2).

Tatsächlich findet sich auch eine Kopie in den Akten des Governatorato della Venezia Giulia. Sie liegt einem Begleitschreiben an die Waffenstillstandskommission in Wien bei, in dem Colonello Luzzato, „Capo di Stato Maggiore, Sezione 1 Politico Militare“ des „Reggio Governatorato della Venezia Giulia“ die Anweisung erteilt, die Kommission möge „il Tenente Savini“ in seinen Nachforschungen in Wien unterstützen (AStTS, Gov VG, b. 55, 30/I-1789, Luzzato – Commissione d'Armistizio, Trieste, 01. 04. 1919).

Am 4. April berichtete dann Savini Puschi brieflich aus Wien, „Appena arrivato a Vienna mi sono subito occupato per il ricupero degli oggetti da me scoperti nella Grotta delle Mosche e in quella degli Scheletri presso S. Canziano al Carso. Le pratiche, svolta dalla nostra Commissione, potranno riuscire il loro effetto appena nei prossimi giorni essendo l'intenzione della Commissione di ottenerli in via amichevole. Qualora il direttore della Sez. preist. si rifiutasse di consegnarli, verrà provveduto senz'altro al sequestro. Lo Szombathy fino dal 1915 è pensionato, perciò non mi è stato possibile vederlo.“ Behauptungen, die Sticotti lapidar mit „[quante bugie! che fiasco!]“²⁰³ kommentierte (AStCMStATS Sticotti, sc. 6, b. 36/2, 04. 04. 1919).

Dass es Savini nicht möglich war, Szombathy zu sehen, hatte nämlich nichts mit dessen Pensionierung, sondern vielmehr damit zu tun, dass Savini höchstwahrscheinlich selbst ein persönliches Treffen vermeiden wollte. Szombathy hatte

198 Zur Biographie von Puschi, siehe Note 155.

199 „auf Anordnung der ehemaligen österreichischen Regierung“.

200 „Wahr ist, dass dieselben vom Savini dem Museum in Wien verkauft wurden“.

201 „Der Oberleutnant Savini beabsichtigt jetzt, sich nach Wien zu begeben, um die Rückgabe dieser Objekte zu reklamieren.“; die Funde gehörten „zum historischen Erbe der Region“; er appellierte, damit „die in Wien unternommenen Verfahren von Erfolg gekrönt und das wertvolle Material nach Triest zurückkehren würde, das als Hauptstadt der Venezie Giulie am besten für dessen Aufbewahrung geeignet ist“.

202 Achille Bertini Calosso (1882–1955) war Jurist, widmete sich in der Folge aber auch dem Studium der Kunstgeschichte und konnte in seiner Ausübung als Inspektor an der Regia Galleria Borghese und der Soprintendenza alle Gallerie e agli Oggetti d'arte di Roma beide Fächer miteinander verbinden. Nach dem Einsatz im Ersten Weltkrieg setzte Calosso seine Karriere im Dienste des Ufficio Belle Arti e Monumenti del Commissariato Generale Civile des königlichen Gouvernements der Venezia Giulia in Triest fort. 1920 kehrte er nach Rom zurück, wurde in der Folge Direktor der Galleria Borghese, lehrte an den Universitäten von Rom und Perugia und wurde 1926 zum Leiter der Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria bestellt (Parca, 2007, 85–103).

203 „Si viele Lügen! Was für ein Fiasco!“

Abbildung 167: Josef Bayer (1882–1931), Prähistoriker und Direktor der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung am Naturhistorischen Museum in Wien (NHMW PA FAA Fotoarchiv, Neg. Nr. 7916).



seinen Nachfolger Josef Bayer während dessen kriegsbedingter Abwesenheit vertreten und war auch danach mit Ausgrabungen für das Naturhistorische Museum tätig. Somit wäre Savinis Vorhaben bereits zu Beginn gescheitert. Darüber hinaus hatte Italien zu diesem Zeitpunkt auch noch keinen Anspruch auf urgeschichtliches Fundmaterial erhoben, und es stellt sich daher die Frage, ob die Waffenstillstandskommission die Angelegenheit überhaupt weiterverfolgte.

Die Titulierung „Prof. Contini“ und vor allem der Umstand, dass die für den 8. April anberaumte

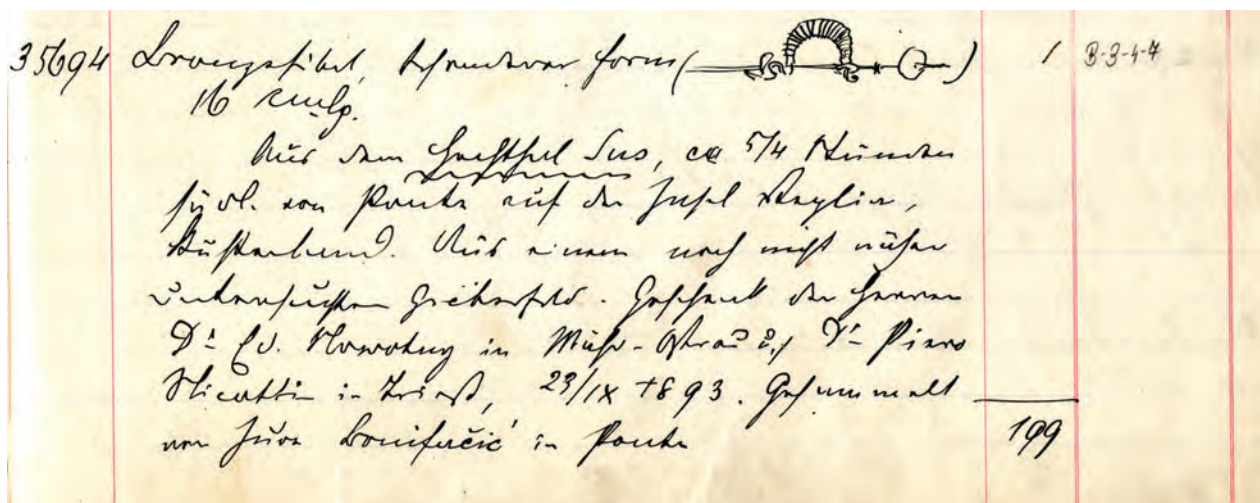
Übergabe nie stattfand, spricht vielmehr gegen deren Intervention und lässt auf Savinis Alleingang unter Vorgabe einer falschen Identität schließen. Dazu passen würden auch der direkte Weg ohne vorherige Verständigung der österreichischen Behörden, die üblicherweise die Ankündigung der Abholungen an die betroffenen Institutionen weiterleitete, sowie die Verständigung der Museumsintendanz an einem Samstag, wodurch Savini möglicherweise Rückfragen, die sein Vorhaben hätten entlarven können, ausschließen wollte. Ob auch Sticotti, der allerdings erst im Juni 1919 in die Waffenstillstandskommission nach Wien entsandt wurde, in das Vorhaben eingeweiht war und deshalb Savinis Auftritt in Wien als „fiasco“ bezeichnete, bleibt dahingestellt. Hinweise darauf sind in den vorliegenden Dokumenten nicht vorhanden. Sicher ist jedoch, dass Bayer mit seinem Verdacht, hinter „Prof. Contini“ würde sich Savini verbergen, Recht hatte.

Nach diesem gescheiterten Rückholversuch verschwand Savini aus der Öffentlichkeit. Sein umfangreiches 1918 unter dem Titel *Le origini e le evoluzioni storiche della civiltà latina e della nomenclatura locale nella Venezia Giulia* von der Deputazione Veneta di Storia e Patria herausgegebenes Werk sollte ihm bald endgültig den Hals brechen. Wie nämlich der Prähistoriker Raffaello Battaglia²⁰⁴ 1920 in einer umfassenden Rezension²⁰⁵ anhand zahlreicher Textbeispiele anschaulich demonstrieren konnte, erwies sich Savinis Arbeit als nahezu wortgetreues Plagiat der Werke Carlo Marchesettis, Bernardo Benussis, Giuseppe Caprins und Federico Cordenons'. Den Umstand, ein derartiges Machwerk mit Unterstützung einer renommierten Gesellschaft wie der Deputazione Veneta publizieren zu können, führte Battaglia auf Savinis politisches Engagement zurück. In der Folge aber verlor Savini auch in italienischen Kreisen an Glaubhaftigkeit und sogar die Società Alpina delle Giulie, mit der er über lange Jahre durch seine Höhlenforschungen verbunden war, distanzierte sich von ihm (Mader, 2016, 50).

204 Raffaello Battaglia (1896–1958), geboren in Triest, begann mit ersten prähistorischen Studien unter den Fittichen von Carlo Marchesetti am Naturhistorischen Museum in Triest, studierte ursprünglich Kunst in Venedig, wandte sich in der Folge jedoch ganz dem Studium der Paläoethnologie zu, dem er in Padua und Rom nachging. 1923 wurde er zum Privatdozenten ernannt und lehrte ab 1925 an der Universität Padua am Institut für Anthropologie. 1940 erfolgte die Ernennung zum Professor für Anthropologie und gleichzeitig übernahm er die Leitung des InstitutsMuseums. Seine Forschungen konzentrierten sich auf das Paläolithikum, wobei der Erforschung der Höhlen im Triestiner Karst große Bedeutung zukommt. Battaglia war auch Mitglied der Commissione grotte der Società Alpini delle Giulie (1919). Auf ihn geht die Entdeckung der prähistorischen Felszeichnungen im Valcamonica zurück (Battaglia, 2024a; Battaglia, 2024b).

205 Die 31 Seiten umfassende Rezension erschien unter dem Titel *Il caso Savini* 1920 in Parenzo (Poreč).

Abbildung 168: „Schöne Bronzefibula“, Geschenk an die Prähistorische Sammlung (1893), Zeichnung M. Hoernes (NHMW PA FAA, Inventar 14, Inv. Nr. 356924).



Die Funde aus der Fliegen- und der Knochenhöhle waren zwar im Frühling 1919 der Prähistorischen Sammlung des Naturhistorischen Museums erhalten geblieben, das letzte Wort war jedoch noch nicht gesprochen. Denn gerade Piero Sticotti, der ein gutes Jahrzehnt zuvor auf den Ankauf des aus der Fliegenhöhle stammenden Bronzehelmes für das Triester Antikenmuseum aus finanziellen Gründen verzichten musste, sollte in naher Zukunft selbst wieder mit diesem Fundstück, aber auch anderen prähistorischen Objekten aus dem Bereich des ehemaligen österreichischen Küstenlandes zu tun haben.

Piero Sticotti

„per esaminare materiale
nostro da rivendicare“

(AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8, Diario, 1921, 7)

Sticotti war im Frühsommer des Jahres 1919 vom „R. Governatorato, Sezione VII A B. A.²⁰⁶ e Monumenti, Trieste“ mit dem Auftrag, „al ricupero degli oggetti d'arte e di storia appartenenti alle Venezie Giulie“ in die „Missione d'armistizio a Vienna“ entsandt worden (AStCMStATS Sticotti, sc.

8, b. 8, note biografiche 1919). Die Befähigung zur Übernahme einer derartigen Aufgabe lag vor allem in Sticottis langjähriger Tätigkeit und Erfahrung als Kustos am Triestiner Museo civico d'Antiquità, dessen interimistische Leitung ihm erst kurz vor der Abreise nach Wien übertragen wurde (AStCMStATS Sticotti, sc. 8, b. 8, note biografiche 1919), aber auch in seinen kollegialen Verbindungen und freundschaftlichen Kontakten, die er während seines Studiums in Wien und später als Konservator der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale²⁰⁷ geknüpft und aufgebaut hatte, und nicht zuletzt in seinen ausgezeichneten Deutschkenntnissen.

„Partenza con papà per Vienna“, erinnerte sich Sticotti in seinen biographischen Aufzeichnungen an jenen Abend, als er nach erfolgreich abgelegter Matura im Herbst 1888 vom Triestiner Südbahnhof „agli studi“ an der Universität in Wien aufbrach (AStCMStATS Sticotti, sc. 8, b. 8, note biografiche 1888). In den folgenden sechs Jahren widmete er sich dem Studium der klassischen Philologie und Archäologie, besuchte das Archäologisch-epigraphische Seminar unter der Leitung von Otto Hirschfeld,²⁰⁸ hörte Vorlesungen aus klassischer

206 Ufficio affari civili, Sezione VII, Belle Arti e Monumenti

207 Sticotti wurde 1902 zum Konservator der I. Sektion für die Bezirke Lussin (Lošinj) und Volosca (Voloska) ernannt (Brückler & Nimeth, 2001, 263).

208 Otto Hirschfeld (1843–1922) stammte aus Königsberg, lehrte, ehe er 1876 nach Wien kam, als Privatdozent alte Geschichte an der Universität Göttingen (1869–1872) und war anschließend Ordinarius desselben Faches an der Universität Prag. Nach Wien folgte er in Berlin Theodor Mommsen als einer der hervorragendsten Mitarbeiter des *Corpus inscriptionum Latinarum* auf den Lehrstuhl für römische Geschichte und Epigraphik (1885–1917). Hirschfeld begann mit der systematischen Erforschung Carnuntums und war korrespondierendes Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (ÖBL 1959, 332f.; Kandler, 1998, 8).

Archäologie bei Otto Benndorf²⁰⁹ und bei Moriz Hoernes²¹⁰ über „Prähistorische Alterthümer in Italien“, und nahm an mehreren Exkursionen nach Istrien, dem Kvarner und Dalmatien zur Aufnahme epigraphischer Denkmäler teil (vgl. Nowotny & Sticotti, 1896). Anlässlich der im Herbst des Jahres 1893 im Auftrag des Archäologisch-epigraphischen Seminars unternommenen Forschungsreise zur Untersuchung römischer Altertümer auf der Insel Krk (damals Veglia) hatten Sticotti und Eduard Nowotny in Ponte (Punat) eine „schöne Bronzefibula“ vom Pfarrer geschenkt bekommen, die sie nach ihrer Rückkehr dem Naturhistorischen Museum zur „Vermehrung der Sammlungen“ übergaben (Hauer, 1894, 35). Der Neuzugang wurde von Intendant Hauer im Jahresbericht der *Annalen* des Naturhistorischen Hofmuseums vermerkt. Sichtlich stolz über die Nennung des eigenen Namens an so prominenter Stelle vergaß Sticotti auch nicht ein Exemplar der *Annalen* der Biblioteca civica in Triest zu überlassen²¹¹. Die Frage, ob dieser Fund nach Wien gebracht werden durfte und nicht besser in einer regionalen Sammlung verblieben wäre, stellte sich Sticotti in diesem Moment noch nicht. Es war vielmehr das Ansehen des naturhistorischen Hofmuseums, in dem sich nun auch Sticotti sonnen konnte, das zählte.

Sticottis Berufung in die Kunstkommission der Waffenstillstandskommission erfolgte jedoch nicht nur seiner fachlichen Kompetenz wegen,

sondern auch aufgrund seiner politischen Orientierung. Sticotti war ein glühender Italiener, was sich bereits während seiner in Wien als Student verbrachten Zeit zeigte. Damals verkehrte er stets in italienischen Kreisen und gehörte auch dem Circolo Academico Italiano an. Obgleich unter den Flügeln des Doppeladlers zur Welt gekommen, jedoch im istrischen Dignano (Vodnjan) „in terra redente“ geboren, hing Sticotti dem Risorgimento an, war dementsprechend politisch engagiert und organisiert (vgl. AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8. mit zahlreichem Material zu Sticottis Engagement im Risorgimento) und gründete in Triest auch ein Museum zur Verherrlichung des Risorgimento, dessen Leitung er gemeinsam mit jener des Antikenmuseums innehatte. Sticottis politische Vision spiegeln die folgenden Zeilen aus seinem Wiener Tagebuch von 1919 eindeutig wider:

[...] *Tutta la città non è che una spudorata insegna di botteghe, pare una fiera da villaggio! L'unica cosa santa, grande e bella ed eterna di Vienna è il campanile di S. Stefano, superiore a tutte le miserie, a tutte le farse di questa falsa città, destinata a morire lentamente, come tutte le grandi metropoli artificiali del nord, comprese Londra, Parigi, Berlino ... ma Roma sarà la capitale del mondo avvenire.*²¹² (AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8, Diario Vienna, 1919, 5)

209 Otto Benndorf (1838–1907) stammte aus Thüringen, studierte Theologie in Erlangen und Kunstgeschichte in Bonn und habilitierte sich 1868 in Göttingen. Nach Zürich (1869) und München (1871) wurde Benndorf 1872 als Ordinarius für klassische Archäologie an die Universität von Prag und 1877 nach Wien berufen, wo er in enger Zusammenarbeit mit der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften die archäologischen Forschungen in Griechenland und Kleinasien, im besonderen in Ephesos (1895), einleitete und 1898 die Gründung des k.k. Österreichischen archäologischen Institutes erreichte, das auch unter seiner Direktion stand. Benndorf war seit 1882 Korrespondent (für Niederösterreich) der Zentralkommission für Denkmalpflege und wirkliches Mitglied der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (ÖBL 1954, 70; Wlach, 1998, 99–101; Brückler & Nimeth, 2001, 22).

210 zu Moriz Hoernes Biografie siehe Note 127.

211 In seinen biographischen Notizen vermerkt Sticotti „Nelle pubblicaz. = Annalen des k.k. naturhistorischen Hofmuseums (Jahresbericht für 1893 von Dr. Franz Ritter von , Wien 1894 = a pag. 35 tra i donatori alla raccolta preistorica del museo: Dr. Ed. Nowotny und Dr. Piero Sticotti: una bella fibula di bronzo dell'isola Veglia [ora donata la pubblicaz. da me alla Bibl. Civica]“ (AStCMStATS Sticotti, sc. 8, b. 8, note biografiche 1894).

212 „Die ganze Stadt ist nichts anderes als ein freches Abbild von Läden, wie ein Jahrmarkt auf dem Dorf! Die einzige heilige Sache, groß und schön und ewig in Wien ist der Turm von St. Stephan, höher als alles Elend, als alle Farce dieser falschen Stadt, die zum langsamen Sterben bestimmt ist, wie alle großen künstlichen Metropolen des Nordens, London, Paris, Berlin mit eingeschlossen ... aber Rom wird die Hauptstadt der künftigen Welt sein.“

DAS ÖSTERREICHISCH-ITALIENISCHE KUNSTABKOMMEN VOM 4. MAI 1920

„trattato particolare [...] diretto a risolvere definitivamente tutte le controversie relative al patrimonio artistico e scientifico ancora pendenti [...]“
(ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4 1919/7018, 2)

Noch vor Abschluss der im Mai 1919²¹³ in St.-Germain-en-Laye begonnenen Friedensverhandlungen versuchte Italien mit Österreich ein Sonderabkommen zur Behandlung der Kunstangelegenheiten zu erreichen. Vermutlich wollte Italien auch diesmal Beschlüssen vorgeifen, die aufgrund der internationalen Missbilligung des gewaltsamen Vorgehens der italienischen Militärmission möglicherweise einschneidende Auswirkungen auf die Ansprüche gegenüber Österreich bedeutet hätten. Gleichzeitig aber sah Italien auch in der Absicht der Nachfolgestaaten, die aus der Monarchie stammenden musealen Sammlungen aufzuteilen, einen Vorteil zu eigenen Gunsten, indem es versprach, sich für deren Erhaltung einzusetzen zu wollen, wenn Österreich im Gegenzug zu entsprechenden Zugeständnissen, insbesondere zum Verzicht auf alle von der Waffenstillstandskommission aus Wien entfernten Kunstgegenstände, bereit wäre (Huguenin, 2010, 123; ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4 1919/6280/2, Denkschrift Anforderungen Italiens an den österreichischen Kunstbesitz).

Die Anfang August in Wien stattgefundenen Verhandlungen zwischen Ettore Modigliani,²¹⁴ Guglielmo Pacchioni²¹⁵ und den österreichischen „Spezialbevollmächtigten“ David Bach²¹⁶ und Hans Tietze²¹⁷ führten zwar zu einem Ergebnis in Form von Entwürfen zweier „Konventionen“, dem „Abschluss des italienischerseits angeregten Uebereinkommens betreffend Kunstbesitz“ konnte jedoch „deutsch-österreichischerseits nicht zugestimmt werden“. Kanzler Karl Renner sah „vom Standpunkt des formellen Rechtes Bedenken [...] vor Abschluss des Friedensvertrages ein Sonderabkommen über Gegenstände abzuschliessen, die im Friedensvertrage selbst geregelt werden sollen“ und äußerte begründete „Besorgnis“, dass „die alliierten und assoziierten Mächte in einem solchen Vorgehen den Versuch erblicken würden, der Entscheidung des Konzertes der Mächte vorzugreifen“. Auch in „sachlicher Hinsicht“ würde dieses Abkommen für die Interessen Österreichs und die Wahrung des österreichischen Kunstbesitzes „keinerlei ersichtlichen Vorteil“ bedeuten. „Überdies“ enthalte es „Verpflichtungen, die wir unsererseits nicht übernehmen können, weil ein grosser Teil der archivarischen, künstlerischen oder historischen Gegenstände, die sich auf die an Italien fallenden Gebiete beziehen, nicht in Deutschösterreich, sondern im Besitze anderer Nationalstaaten, insbesondere Jugoslawiens“

213 Die österreichische Delegation mit Kanzler Karl Renner an der Spitze traf am 14. Mai um 18 Uhr mit einem Sonderzug in St. Germain ein. Allerdings durfte die Delegation an den Verhandlungen nicht direkt teilnehmen, sondern konnte lediglich schriftliche Vorschläge einbringen (Zöllner, 1985, 235).

214 Ettore Modigliani (1873–1947) Kunsthistoriker und Museologe aus Rom war seit 1908 Direktor der Pinakothek im Brera und auch Leiter des Denkmalamtes in Mailand. Zwischen 1916 und 1919 bemühte er sich um die Sicherung der Kunstwerke in Venetien und der Lombardei. 1919 war er in Paris maßgeblich an den Arbeiten der italienischen Delegation zur Restitution von Kunstwerken aus österreichischem Besitz beteiligt. 1938 wurde Modigliani aufgrund der von Mussolini erlassenen Rassen-gesetze aus dem Staatsdienst entlassen und kehrte erst 1946 in seine frühere Position zurück (Dal Prà & Strocchi, 2023, 333).

215 Guglielmo Pacchioni (1882–1969) war während des I. Weltkriegs dem Obersten Militärkommando als „funzionario tecnico specializzato“ für Kunst- und Denkmalbelange entlang der Ostfront und nach Caporetto (Karfreit, Kobarid) im Gebiet des Grappa, Montello und Piave zugeteilt worden. Er war Delegierter der italienischen Waffenstillstandskommission in Wien. 1923 stand er an der Spitze des Denkmalamtes im Piemonte und in Ligurien und war zugleich Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Turin. 1932 war er Leiter des Denkmalabteilung für mittelalterliche und moderne Kunst in den Marchen und Dalmatien. 1939 wurde er zum obersten Leiter der Mailänder Galerien und zum Direktor der Pinakothek im Brera ernannt (Dal Prà & Strocchi, 2023, 334).

216 David Josef Bach (1874–1947) studierte in Wien Philologie und Philosophie und arbeitete nach seiner Promotion als freier Schriftsteller und Journalist in Wien. Schon früh beschäftigte er sich mit der Arbeiterbewegung und dem Sozialismus, wurde Redakteur der sozialdemokratischen „Arbeiterzeitung“ und übernahm 1919 die Leitung der neu gegründeten Sozialdemokratischen Kunststelle, die bis 1934 großen Einfluß auf die Kulturpolitik Wiens ausübte. 1939 musste er Wien verlassen und ging ins Exil nach England, wo er auch nach dem Ende des II. Weltkrieges verblieb und in London verstarb (Bach, 2024). Zu seiner Tätigkeit als „Spezialbevollmächtigter“ im Rahmen des Sonderabkommens vgl. Coccolo (2021, 83).

217 Hans Tietze (1880–1954) studierte in Wien Kunstgeschichte, habilitierte sich 1908 für mittlere und neuere Kunstgeschichte an der Universität Wien und wurde 1920 zum außerordentlichen Professor ernannt. Von 1905 bis 1915 war er auch für das Denkmalamt tätig und während des I. Weltkrieges mit dem Kunstschutz befasst. Er vertrat Österreich als Sachverständiger in den Restitutions-verhandlungen. Bis 1926 wirkte er als Referent für Musealwesen im Unterrichtsministerium. Er emigrierte 1938 in die Vereinigten Staaten und verstarb in New York. Tietze gilt als einer der bedeutendsten Kunsthistoriker Österreichs und verfasste 13 Bände der Österreichischen Kunsttopographie (Brückler & Nimeth, 2001, 272f.).

befinden, und „ferner der Schaden, den Italien durch Verletzung des Völkerrechtes im Kriege an Kunstbesitz erlitten hat, nicht nur von Deutschösterreich, sondern zum grossen Teile auch von anderen Nationalstaaten ersetzt werden muss.“ Renner schloss die Begründung der Ablehnung des Übereinkommens mit einer in scharfem Ton gehaltenen Beifügung, wonach „laut eines Beschlusses des Kabinettsrates auch jenen Bedenken der öffentlichen Meinung Rechnung getragen werden muss, die dagegen gerichtet sind, in dem Augenblicke, wo der schwere Verlust eines uns teuren Landes droht, in Sonderverhandlungen mit jener Macht einzutreten, die dieses Land zu unterjochen beabsichtigt“ (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4 1919/ad I-6251/2, Renner- Staatsamt für Äußeres, St. Germain, 12. 08. 1919).

Gleichzeitig fürchtete man „eventuelle feindselige Massnahmen, die Italien in der Reparationskommission einleiten könnte“, hielt es aber auch für eine „Forderung der Gerechtigkeit wie des Ansehens der Grossmächte, Österreich [...] in Schutz zu nehmen, und die hohen Kulturwerte der Wiener Kunstsammlungen zu erhalten“ (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4 1919/6280/2, Denkschrift Anforderungen Italiens an den österreichischen Kunstbesitz).

Die „Zwangslage“, in der sich Österreich als Verlierer des Weltkrieges durch die enormen territorialen und wirtschaftlichen Einbußen befand, verlangte ein Einlenken gegenüber Italien. Tietze und „eine Reihe anderer Herren“ aber waren bereits „auf eigene Faust an die Italiener in Wien herangetreten“. Ein inoffizielles Vorgehen, das jedoch auf italienischer Seite für Verstimmung sorgte, und von Karl Renner, wenn auch als „begreiflich“ erachtet, ebenfalls nicht gut geheissen wurde, weshalb er die „Angelegenheit des Kunstvertrages mit Italien“ als „leider verpfuscht“ bezeichnete und den Italienern in St. Germain ausdrücklich mitteilte, dass er „die Verhandlungen wieder aufnehmen“ wollte.

„Nun steht die Situation so, dass wir es keineswegs wagen dürfen, in den letzten Tagen der Friedensverhandlungen die Italiener zu verdrängen“, schrieb Renner am 20. August an den ebenfalls in

St. Germain weilenden Sektionchef Löwenthal und führte an, „besondere Gründe dazu“ zu haben, „weil möglicherweise der Abschluss in dieser Sache ein Kompensationsobjekt in einer Angelegenheit findet, auf die ich großen Wert lege. Da der Vertrag zumindest nicht viel schadet, das, was ich aber im Auge habe, uns wesentlich nützt, soll die Sache fortgeführt werden“ (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4, 1919/ad 6251/2, Renner-Löwenthal, St. Germain, 20. 08. 1919, Abschrift). Angesichts der für Österreich existentiellen²¹⁸ Bedeutung eines positiven Verhandlungsabschlusses mit Italien bezüglich wirtschaftlicher Vereinbarungen zu „Volksernährung, Eisenbahnen, Schifffahrt, Handelsverkehr und Kreditfragen“, aber auch in Hinblick „auf die italienische Förderung“ der österreichischen „Interessen in Kärnten, auf die Radkersburger Frage und auf das Burgenland“ (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4, Entwürfe - Darstellungen/ Mappe Kunstabkommen mit Italien, 1920, f. 657), hatte das Kunstabkommen zwar keine Priorität, wohl aber kam ihm die Rolle eines wichtigen Unterpfandes zu.

Obwohl sich in der endgültigen Fassung des Friedens- bzw. Staatsvertrages acht Artikel auf die Behandlung beweglichen Kulturgutes beziehen,²¹⁹ waren mit dessen Unterzeichnung am 10. September 1919 keineswegs alle Fragen zur Restitution gelöst. Ein österreichisch-italienischer Ausgleich war unausweichlich und führte schließlich nach langen und schwierigen Verhandlungen voller Entwürfe und Gegenvorschläge zum Abschluss eines „Sonderabkommens mit Italien über den Kunstbesitz“, das die Auslegung und Durchführung der Artikel 191–196 des Friedensvertrages von St.- Germain-en-Laye zwischen der Republik Österreich und dem Königreich Italien endgültig, aber auch gütlich regeln sollte. Auf „Grundlage des Artikels 196a“ im Friedensvertrag wurde nämlich „beschlossen, mittels besonderer und einvernehmlich in freundschaftlichem Übereinkommen getroffenen Abmachungen, alle auf den historischen, künstlerischen, bibliographischen und archivalischen Besitz der ehemaligen österreichisch-ungarischen Monarchie bezüglichen Meinungsverschiedenheiten zwischen den beiden

²¹⁸ Die wirtschaftliche Lage Österreichs war äußerst prekär. Interessant dazu auch Sticottis Aufzeichnungen zu seinem Wien-aufenthalt im Juni 1919. Unter den Reisevorbereitungen vermerkt er die Erlaubnis des königl. Gouvernements in Triest zur Ausfuhr von Lebensmitteln (Öl, Speck, Pasta, Reis, Kakao und Schokolade), die er unter seinen Freunden in Wien verteilen wollte (ASrMCSrATS, A Sticotti, sc. 8, b. 8, note biografiche 1919). Siehe auch Malfè (1978, 135–141).

²¹⁹ Siehe dazu die einzelnen Artikel im Überblick bei Huguenin (2010, 93–121), bzw. die gesamte Rechtsvorschrift für den Staatsvertrag von St. Germain (1919).

Staaten zu bereinigen“ (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4 Entwürfe – Darstellungen/ Mappe Kunstabkommen mit Italien 1920, Sonderabkommen mit Italien über den Kunstbesitz samt zugehörigem Schriftwechsel (Druck). Die „Convention spéciale afin de résoudre les controverses relatives au patrimoine historique et artistique de l'ancienne Monarchie austro - hongroise“²²⁰ wurde am 4. Mai 1920 in Wien von Staatskanzler Karl Renner, dem stellvertretenden Botschafter Italiens Augusto Biancheri Chiappori und Ettore Modigliani unterzeichnet.

Als ein besonders strittiger Punkt in den vorangegangenen Verhandlungen erwies sich die Formulierung von Artikel 5, der ursprünglich besagte, „Die Republik Österreich erhebt keine Einwendungen bezüglich der Gegenstände, die im Anhang I des Artikels 195²²¹ des Staatsvertrages von St. Germain aufgezählt sind, soweit diese Gegenstände nicht Teile öffentlicher Sammlungen bilden“. Gerade an der Formulierung „öffentliche Sammlungen“ aber stieß sich Italien vehement und Modigliani pochte auf eine genaue Definition dessen, was unter „collezioni pubbliche“ zu verstehen sei. Er bezichtigte nämlich Österreich, die im Staatsvertrag bereits vereinbarten Rückgaben durch die Unterscheidung zwischen „collezioni pubbliche (compresi l'Hofmuseum, la Hofgalerie, La Hofbibliothek, la Schatzkammer [...])“ und „beni privati della Casa Imperiale e Reale“ nachträglich umgehen zu wollen, wodurch Italien „nulla o quasi nulla fra gli oggetti contenenti nell'appendice 1 all'art. 195“²²² erhalten würde. Italiens Recht auf die Rückgabe der im Friedensvertrag genannten Gegenstände untermauerte er mit drastischen Worten, „L'Italia rivendica oggetti che le furono abusivamente strappati da una Dinastia rapace con la frode e con la violenza, e, sebbene sicura dei suoi diritti da far valere, desidera, ai fini della sua politica, che

tali diritti le siano riconosciuti in via amichevole piuttosto che con giudizio arbitrale [...]“²²³ (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4, 1920/138/2, Modigliani, Osservazioni al progetto di convenzione artistica con l'Austria, f. 266.).

In der am 20. Mai unterzeichneten Endfassung des Kunstabkommens lautet Artikel 5 folgendermaßen:

Artikel 5. – Die österreichische Republik verpflichtet sich in Ausführung der Artikel 192, 193 und 196a des Friedensvertrages, den jetzt Italien zugesprochenen Gebieten das ganze archivalische, geschichtliche, archäologische, künstlerische, wissenschaftliche und bibliographische Material zurückzuerstatten, das aus denselben stammt und einen Bestandteil des Inventars von Anstalten oder öffentlichen weltlichen Körperschaften der österreichischen Republik bildet.

Ausgenommen von diesen Rückerstattungen sind:

- 1. die aus den an Italien abgetretenen Gebieten stammenden und nach Österreich vor dem 1. Jänner 1790, dem Todesjahr Kaiser Josefs II., enttragenen Gegenstände;*
- 2. jene Gegenstände; die von Privaten verkauft oder geschenkt wurden;*
- 3. jene Gegenstände, die nach ihrem Ursprung nicht zum historischen und kulturellen Besitz Italiens oder der an dasselbe abgetretenen Provinzen gehören.*

Italien seinerseits wird der österreichischen Republik das Material gleicher Art zurückerstatten, das in den an Italien abgetretenen Gebieten sich unter ähnlichen Bedingungen befindet, wie diese Österreich gegenüber bestimmt wurden.

²²⁰ Kurz auch als „österreichisch-italienisches Kunstabkommen“ bezeichnet.

²²¹ Anhang I betrifft die Toskana (Privatjuwelen, Medaillen aus der Medici Erbschaft als Hauseigentum durch Verträge und testamentarische Bestimmungen im Laufe des 18. Jhs nach Wien gebracht, Mobiliar und Silbergerät der Medici und die Gemme des Aspasios, astronomische und physikalische Geräte der Academia del Cimento); Modena (Kunstwerke aus der Pinakothek 1859, Handschriften aus der Bibliothek und Bronzen, alle 1859 von Herzog Franz V weggebracht; einige Gegenstände, die als Bedingung für die Durchführung der Konvention vom 20. Juni 1868 beansprucht wurden und andere unter gleichen Umständen 1872 ausgelieferte Gegenstände); Palermo (Gegenstände der normannischen Könige aus dem 12. Jh., die bei Kaiserkrönungen verwendet wurden und sich in Wien befinden) und Neapel (98 Handschriften, die 1718 auf österreichische Anordnung aus verschiedenen Bibliotheken nach Wien gebracht wurden).

²²² Durch die Unterscheidung zwischen „öffentlichen Sammlungen“ und „Privatbesitz des Kaiserhauses“ würde Italien „nichts oder fast nichts von den in Anhang I. zu Artikel 195 enthaltenen Objekten erhalten“.

²²³ „Italien beansprucht Gegenstände, die ihm von einer räuberischen Dynastie durch Betrug und Gewalt unrechtmäßig entzogen wurden, und wünscht, obwohl es sich seiner Rechte sicher ist, im Sinne seiner Politik, diese Rechte auf freundschaftlichem Weg und nicht durch ein Schiedsgericht durchzusetzen“.

Vor dem 31. Dezember 1920 werden von den beiderseitigen Regierungen ernannte Sachverständige einvernehmlich die Liste der zu erfolgenden Rückstellungen festsetzen, nachdem sie die beiderseitigen Ansprüche auf jeden Gegenstand im loyalsten und unparteiischsten Geiste erwogen haben werden. (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4 Entwürfe – Darstellungen/Mappe Kunstabkommen mit Italien 1920, Sonderabkommen mit Italien über den Kunstbesitz samt zugehörigem Schriftwechsel (Druck) f. 945).

Dem letzten Absatz entsprechend sollten bis Ende des Jahres sämtliche Ansprüche Italiens schriftlich vorliegen. Eine Aufgabe, die umfangreiche Recherchen voraussetzte und dementsprechend Zeit in Anspruch nahm. Ein anschauliches Beispiel für die Vorgangsweise der Italiener bietet der Bericht des Kunsthistorikers Antonio Morassi.²²⁴ Er war in Wien im Spätherbst 1920 vorwiegend mit kunsthistorisch bibliografischen Nachforschungen zur Venezia Giulia beschäftigt. Außerdem erwarb er für das italienische Denkmalamt photographisches Material zu Aquileia und sämtliche Nummern sowohl der *Mittheilungen* als auch des *Jahrbuches* der Zentralkommission für Denkmalpflege, die der weiteren Erhebung küstenländischen Kulturgutes in den Beständen österreichischer Museen und Sammlungen dienen sollten²²⁵ (ASopTS, Istria Quarnero Dalmazia, b. 32 fasc. 1367, Affari Generali recupero opere d'arte asportate dall'Austria, Relazione Morassi, novembre 1920).

Die Durchführung des Kunstabkommens

„Esecuzione di una convenzione artistica con l’Austria“

(AStCMStATS Sticotti, sc. 6, b. 36/2, Rosadi – Commissario generale civile per la Venezia Giulia, Roma, 15. 06. 1920)

Mit der Durchführung des Kunstabkommens war auf österreichischer Seite der Kunsthistoriker Hans Tietze im Auftrag des Staatsamtes für Inneres und Unterricht befasst. Auf italienischer Seite trug Ettore Modigliani stellvertretend für das Ministero dell’Istruzione die Verantwortung. Für die Arbeiten zur Erstellung der Rückforderungslisten wurden hingegen zwei Sachverständige mit unterschiedlicher Gebietszuständigkeit bestellt: für die Regionen Trentino und Südtirol Giuseppe Gerola,²²⁶ der frischgebakene Direktor des neu gegründeten Denkmalamtes in Trient mit reicher musealer Erfahrung, und Piero Sticotti für das ehemalige österreichische Küstenland und Dalmatien.

Sticotti hatte bereits Mitte Juni 1920 von seiner Ernennung erfahren. Am 15. Juni war nämlich durch den Staatsuntersekretär Giovanni Rosadi ein Schreiben des „Ministero dell’Istruzione – Direzione Generale delle Antiquità e Belle Arti“ betreffend die „Esecuzione di una Convenzione artistica con l’Austria“ an den Commissario Generale Civile für Venezia Giulia in Triest ergangen, worin mitgeteilt wurde, dass das am 4. Mai 1920 in Wien unterzeichnete Sonderabkommen einen Artikel „relativo al patrimonio artistico, bibliografico, archivistico delle terre redente“ enthalten würde und Ettore Modigliani mit der Umsetzung bzw. Erfüllung des Abkommens beauftragt wäre. Um die Rückgabeverhandlungen in Wien zu einem erfolgreichen Abschluss bringen zu können, benötigte er jedoch „tutti gli elementi necessari all’adempimento del compito

224 Antonio Morassi (1893–1976) geboren in Görz (Gorizia) begann zunächst mit dem Studium der Malerei in München, wandte sich aber bald der Kunstgeschichte zu, ging nach Wien und studierte bei Max Dvořák. Nach dem I. Weltkrieg setzte er seine kunsthistorischen Studien in Rom fort. Er entwickelte sich zu einem Kunsthistoriker von internationalem Ruf, lehrte an den Universitäten von Mailand und Pavia und bekleidete bedeutende Positionen in verschiedenen Abteilungen des italienischen Denkmalamtes in Friaul – Julisch Venezien, der Lombardei, in Trient und Ligurien. Unter anderem widmete er sich auch dem Studium der Kirchen im Isonzotal und hinterließ eine reiche photographische Dokumentation Istriens und Dalmatiens (Tavano, 2016).

225 Wie aus dem genannten Bericht hervorgeht, konsultierte Morassi auch das Staatsamt für Ackerbau wegen einer Studie zur Verstaatlichung der in der Umgebung von Triest befindlichen Karsthöhlen.

226 Giuseppe Gerola (1877–1938) studierte in Florenz Geschichte (1894–1898) und spezialisierte sich anschließend in Freiburg in Paläografie. Im Auftrag des Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti verbrachte er zwei Jahre auf Kreta. Nach seiner Rückkehr übernahm er nacheinander die Direktionen der Städtischen Museen in Bassano di Grappa, Verona und des Nationalmuseums in Ravenna. 1920 wurde er zum Direktor des soeben in Trient gegründeten Denkmalamtes ernannt und übernahm 1924 die Direktion des neuen Nationalmuseums in Trient, dessen Sammlungen die von Österreich an Italien abgetretenen Objekte mit historischen Bezug zum Trentino einverleibt wurden (Dal Prà & Strocchi, 2023, 332).

Abbildung 169: Giuseppe Gerola (1877–1938), Mittelalterhistoriker, Denkmalpfleger und Begründer sowie Direktor des Historischen Museums in Trient, 1920 im Castello di Buonconsiglio Trento (Dal Prà, 2022, 29).

affidatogli in confronto con le Autorità austriache“. Der Commissario Generale Civile in Triest wurde daher gebeten, „il prof. Pietro Sticotti, Direttore del Museo Civico di Trieste“ den Auftrag zu erteilen, „entro due mesi“ in Übereinkunft mit dem hiesigen Denkmalamt „un elenco di tutto il materiale della Venezia Giulia, **che si trovi nelle condizioni previste dall’articolo 5 della Convenzione 4 Maggio**“ zu erstellen. Dabei sollte er für jeden Gegenstand „la provenienza, il modo e il tempo della asportazione²²⁷ e il luogo in cui esso trovasi conservato in Austria“ angeben, aber auch anführen, ob das Objekt von der italienischen Waffenstillstandskommission bereits übernommen wurde. Desgleichen sollten auch Gegenstände zweifelhafter Herkunft auf einer gesonderten Liste vermerkt werden (AStCMStATS Sticotti, sc. 6, b. 36/2, Rosadi – Commissario generale civile per la Venezia Giulia, Roma, 15. 06. 1920 und ASopTS, Istria Quarnero Dalmazia, b. 32 fasc. 1367, Affari Generali recupero opere d’arte asportate dall’Austria, N.381/22. 06. 1920, Esecuzione di una convenzione artistica con l’Austria).

Wie aus einem Schreiben des Unterrichtsamtes an das Bundesministerium für Äußeres vom 23. Dezember 1920 hervorgeht, hatten jedoch, „die mit lokalen Forschungen betrauten Herren Gerola und Sticotti [sic!]“ Modigliani bis dato „ihre Berichte noch



nicht erstattet“ (ÖStA AdR NPA, 329 LÖst 33/4, 1920/ 5255/2, Unterrichtsamt-Min. f. Äuß, Wien, 23. 12. 1920), weshalb der „italienische Gesandte Marchese Torretta“²²⁸ über Vorschlag von Modigliani kurz vor Fristablauf „beim Bundesministerium für Äußeres die Anregung“ vorbrachte, „es möge der am 31. Dezember 1920 ablaufende Termin um 2 Monate verlängert werden (ÖStA AdR NPA, 329, LÖst 33/4, 1920/ 5255/ 2, 28. 12. 1920, Min. f. Äuß. – Unterrichtsamt). Dem Antrag wurde zwar stattgegeben und als neues Datum der 15. Februar festgesetzt (ÖStA AdR NPA, 330, LÖst. 33/4, 1921/ 276/2, Torretta – Kanzler, Vienne, 21. 01. 1921), die Tatsache aber, dass Modigliani ohne eine Entscheidung bezüglich der Terminverschiebung abzuwarten, nach Italien abreiste und erst im Jänner wieder zurückkehren wollte, löste auf österreichischer Seite Verstimmung und Misstrauen aus. Während Tietze „jederzeit bereit war, sowohl die

österreichische Liste vorzulegen, als auch in die Diskussion der italienischen Forderungen einzutreten“, sah sich das Unterrichtsamt durch die „auffallende Gleichgiltigkeit, die Italien gerade diesem Artikel des Sonderabkommens entgegenzubringen scheint“, veranlasst, „darauf aufmerksam zu machen, daß der in Frage stehende Artikel 5 der für Österreich günstigste in dem ganzen Sonderabkommen ist, sodaß einer etwaigen Absicht Italiens, ihn ganz

227 Das Sonderabkommen enthielt einen Artikel „bezüglich des künstlerischen, bibliografischen und archivistischen Kulturgutes der „erlösten“ bzw. wiedergewonnenen Länder“; Modigliano benötigte, „alle notwendigen Angaben zur Erfüllung der ihm anvertrauten Aufgabe mit den österreichischen Behörden“; Sticotti sollte „innerhalb von zwei Monaten [...] ein Verzeichnis des gesamten unter Artikel 5 des Abkommens vom 4. Mai fallenden Materiales aus Venezia Giulia“ erstellen, und für jeden einzelnen Gegenstand „Herkunft, Art und Zeitpunkt der Wegnahme sowie den Ort, an dem er in Österreich verwahrt ist“ angeben.

228 Pietro Tomasi Marchese della Torretta (1873–1962) hatte in Palermo Jus studiert, war Politiker und Diplomat und von 1919–1920 italienischer Gesandter in Wien. Im Laufe seiner Karriere bekleidete er – mit Ausnahme der Jahre unter Mussolinis Herrschaft – bis zu seiner Pensionierung höchste Regierungsämter (<https://www.encyclopedia/tomasi-pietro-marchese-della-torretta>-(Dizionario-Biografico)/).

Abbildung 170: Piero Sticotti (1870–1953), klassischer Archäologe und Direktor des Antikenmuseums in Triest, 1924 an seinem Schreibtisch im alten Museum (Piazza degli studi 5; Foto: P. Opiglia, F8328, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste).

aus dem Abkommen zu lösen und eine neuerliche Diskussion über die auf Grund des Artikels 196 des Staatsvertrages von St. Germain als Kulturbesitz der abgetretenen Gebiete zu beanspruchenden Gegenstände zu führen, ganz unannehmbar erscheint“ (ÖStA AdR NPA, 329 LÖst 33/4, 1920/ 5255/2, Unterrichtsamt-Min. f. Äuß., Wien, 23. 12. 1920).

Die Durchführung des Kunstabkommens wurde 1921 fortgesetzt. Zu Verzögerungen konnte es trotzdem kommen. Diesmal allerdings wurden sie durch die ebenfalls involvierte Reparationskommission verursacht, die als interalliiierter Ausschuss aufgrund ihrer Aufgabe, Österreichs Wiedergutmachungsleistungen festzustellen, den Restitutionsen zustimmen musste (Rathmanner, 2016).

Die Prähistorische Sammlung und die Restitutionsansprüche

Im Rahmen des Sonderabkommens vom 4. Mai haben wir es erstmals auch mit prähistorischen Objekten zu tun. Bisher standen Werke der Bildenden Kunst gefolgt von wertvollen Codizes, Handschriften und Archivmaterial im Vordergrund der Restitutionsverhandlungen. Archäologie spielte im Verhältnis dazu eine untergeordnete Rolle und bezog sich im allgemeinen²²⁹ lediglich auf antike, in erster Linie dem kunsthistorischen Bereich zuzuordnende Fundstücke (Architektur, Plastik, Grabstelen, Amphoren, Glasgefäße) aus Aquileia, Pola und Dalmatien, die in die ehemals kaiserlichen Sammlungen bzw. das k.k. Münz- und Antikenkabinett Eingang gefunden hatten. Mit Anwendung von Artikel 5 des Sonderabkommens trat nun auch das auf dem Territorium der Sukzessionsstaaten zu Tage gekommene prähistorische Fundmaterial auf den Plan, und Italien, das in seiner Doppelrolle nicht nur zu den Siegermächten, sondern



ebenfalls zu den Nachfolgestaaten zählte, stellte weitere Restitutionsansprüche an Österreich.

Bezüglich der Provenienz der in den Sammlungen des Naturhistorischen Museums befindlichen Objekte wurde erstmals aus „Anlass des Gesetzes vom 3. April 1919 [...] betreffend die Uebernahme des hofärarischen Vermögens in das d. Ö. Staatseigentum“ über eine Unterscheidung nach deren Erwerbungsart beraten. Da „alles in die Liquidationsmasse kommen sollte, was seit dem Jahre 1867 [...] aus der Dotation, bezw. aus den ordentlichen und ausserordentlichen, Geldmitteln angekauft wurde“, beschlossen die

Abteilungsleiter in der Kollegialsitzung vom 28. Mai 1919, „die Sammlungsobjekte nach 3 Gesichtspunkten zu sondern:

1. Anschaffungen aus amtlichen Geldmitteln.
2. Geschenke seitens des Herrscherhauses bzw. an dasselbe.
3. Geschenke an das Museum seitens dritter Personen.“ (NHMW ZA, Protokoll d. Kollegialsitzungen Nr. 212, 28. 05. 1919).

Noch vor Abschluss des Friedensvertrages richtete der Unterstaatssekretär für Unterricht Förster am 8. August 1919 das Ersuchen an die „Verwaltung des hofärarischen Vermögens Abteilung II“, die Artikel 187, 188, 191 und 192 mit Bezug „auf Werke von künstlerischem oder historischem Werte“ durch die Leitungen der Sammlungen „einer Prüfung“ unterziehen zu lassen. Eine Abschrift des Schreibens samt Beilagen zum Inhalt der einzelnen Artikel sandte die Verwaltung des Hofärars am 18. August der Intendanz des naturhistorischen Museums zur Kenntnisnahme „mit dem Auftrage, umgehend festzustellen, ob und welche Gegenstände der dort bezeichneten Art sich in den Sammlungen des naturhistorischen Hofmuseums befinden“. Der Bericht „hierüber“ hatte „binnen längstens vierzehn Tagen unter Angaben der bezüglichen Objekte“ zu erfolgen und außerdem sollten

²²⁹ Eine Ausnahme bildeten die während des Krieges sichergestellten Objekte aus dem Museum von Aquileia, die Österreich als Eigentum betrachtete, da das Museum eine staatliche Gründung darstellte, jene aber schließlich dennoch an Italien abtreten musste.

„dazu jene Argumente“ angeführt werden, „welche mit Bezug auf die Artikel 187, 188 und 192²³⁰ des Friedensinstrumentes zur Abwehr der von Italien erhobenen, respektive der seitens der Successionstaaten zu gewärtigenden Ansprüche dienlich wären“ (NHMW PA FAA AN, Z. 89, Unterstaatssekretär für Unterricht – Verwaltung Hofärarisches Vermögen, Abschrift. Wien, 08. 08. 1919; Verwaltung des Hofärrars – Intendanz des Naturhistorischen Museums, Abschrift. Wien, 18. 08. 1919).

Die Antwort der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung liegt in einem handschriftlichen Konzept an die Intendanz vom 31. August 1919 vor. Darin meldet der in Vertretung Bayers zeichnende Adjunkt Viktor Christian,²³¹ „Von den im Anhang

I-IV²³² aufgezählten Gegenständen befindet sich keines [sic!] im Besitz der a. e. A[anthr.-ethn.Abtlg. A.d.A.]. Ansprüche auf Teile der a. e. A. könnten von den Nachfolgestaaten nur auf Grund des § 192²³³ des Friedensvertrages gestellt werden, u. zw.:

1. an die ethn. Sammlg. bezüglich ihrer volkskundlichen Gegenstände aus dem Gebiete der Nachfolgestaaten.
2. an die präh. Sammlg. bezüglich jener Funde, die dem Gebiete genannter Staaten entstammen.“

Es folgt den beiden Sammlungen entsprechend je eine nach Sukzessivstaaten geordnete Auflistung. Unter „B.) Prähist. Funde;“ findet sich nach der

230 Artikel 187: „Oesterreich verpflichtet sich, jeder einzelnen der verbündeten und assoziierten Mächte alle Akten, Urkunden, Altertümer und Kunstgegenstände, sowie alles wissenschaftliche und bibliographische Material, das aus den besetzten Gebieten weggebracht wurde, zurückzustellen, möge es sich um Staatseigentum oder Eigentum von Provinzial – oder Komunal – Spital – oder Kirchenverwaltungen oder ein solches anderer öffentlicher oder privater Institute handeln.“ Artikel 188: bezog sich auf die Rückstellung aller Gegenstände „der im vorigen Artikel bezeichneten Art, die nach dem 1. Juli 1914 aus den abgetretenen Gebieten weggebracht worden sind, ausgenommen jedoch die von privaten Eigentümern gekauften Gegenstände.“ Artikel 190: „Oesterreich erkennt an, dass es gegenüber Italien an der vollen Durchführung der Verpflichtungen gebunden bleibt, die in dem folgenden zwischen Italien und Oesterreich-Ungarn geschlossenen Verträgen vorgesehen sind, und zwar im Art. XV. des Vertrages von Zürich vom 10. November 1859, in dem Artikel XVIII des Vertrages von Wien vom 3. Oktober 1866 und in dem Abkommen von Florenz vom 14. Juli 1868.“ Artikel 191: „Innerhalb eines Zeitraumes von 12 Monaten nach Inkraftsetzung des gegenwärtigen Vertrages wird ein Komitee von drei Juristen, das von der Wiedergutmachungskommission ernannt wird, die Umstände prüfen, unter welchen die im Besitze von Oesterreich befindlichen und im hier angeschlossenen Anhang I aufgezählten Gegenstände oder Handschriften vom Hause Habsburg und von anderen Häusern, die in Italien regiert haben, weggebracht worden sind. Falls die genannten Gegenstände oder Handschriften in Verletzung des Rechtes der Länder Italiens fortgebracht worden sind, wird die Wiedergutmachungskommission, auf Grund des Berichtes des obgenannten Komitees, ihre Rückstellung anordnen. Italien und Oesterreich verpflichten sich, die Entscheidungen der Kommission anzuerkennen.“ Der folgende Passus bezieht sich auf Belgien, Polen und die Tschechoslowakei und wird daher hier nicht wiedergegeben. Artikel 192: „Was alle Gegenstände, künstlerischen, archäologischen, wissenschaftlichen oder historischen Charakters anbelangt, welche einen Teil von Sammlungen bilden, die einstmals der österreichisch - ungarischen Regierung oder Krone gehörten, und zwar insofern sie nicht etwa Gegenstand einer anderen Verfügung des gegenwärtigen Vertrages bilden, verpflichtet sich Oesterreich: a) mit den beteiligten Staaten, sobald es darum ersucht wird, Verhandlungen wegen Abschlusses eines gütlichen Uebereinkommens zu führen, kraft dessen alle jene Teile der genannten Sammlungen oder alle diejenigen unter den oberwähnten Kunstgegenständen, die etwa zum Kulturbesitz der abgetretenen Territorien gehören sollten - auf Grund der Gegenseitigkeit - in ihr Ursprungsland zurückgebracht werden können, und b) von den in Rede stehenden Sammlungen während 20 Jahren nichts zu entfremden oder zu verstreuen und keine Verfügung über irgendeinen der genannten Kunstgegenstände zu treffen, es würde denn vor Ablauf dieser Frist ein besonderes Uebereinkommen abgeschlossen werden; dagegen deren Sicherheit und gute Erhaltung zu gewährleisten und dieselbe ebenso wie die zu den genannten Sammlungen gehörigen Inventare, Kataloge und Verwaltungsschriften zur Verfügung der Studierenden irgendeiner der verbündeten und assoziierten Mächte zu halten.“ An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die hier in den Dokumenten angeführten Artikel 187, 188 und 191, 192 aus dem Vertragsentwurf im ratifizierten Friedens- bzw. Staatsvertrag den Artikeln 191, 192 und 195, 196 entsprechen (NHMW PA FAA AN, Z. 89, Unterstaatssekretär für Unterricht – Verwaltung Hofärarisches Vermögen, Wien 08.08.1919 in Anschrift und Verwaltung des Hofärrars – Intendanz des Naturhistorischen Museums, Wien, 18. 08. 1919).

231 Viktor Christian (1885–1963) studierte in Wien Geschichte, Geographie und altsemitische Philologie. Nach Abschluss seines Studiums widmete er sich in Berlin bei Felix von Luschan (1854–1924) der Völkerkunde und Anthropologie und war danach in der Anthropologisch - ethnographischen Abteilung des Naturhistorischen Museums tätig. 1923 habilitierte er sich für Semitisch unter besonderer Berücksichtigung der Keilschriften an der Universität Wien, wo er später zum Ordinarius für Altsemitische Philologie und Orientalische Archäologie ernannt wurde (Grohmann, 1964). Christian gilt als eine der Schlüsselfiguren an der Wiener Universität während der NS - Zeit. 1938 wurde er Dekan der philosophischen Fakultät und SS-Sturmbannführer und übernahm im selben Jahr auch die Leitung der Abteilung „Lehr- und Forschungsstätte für den Vorderen Orient“ in Heinrich Himmlers Forschungs- und Lehrgemeinschaft „Das Ahnenerbe“ (Rupnow, 2010, 86–89).

232 Anhang I-VI unter Artikel 191 betreffend Juwelen, Mobiliar, Handschriften u.dgl. aus der Toskana, Modena, Palermo und Neapel (I), Urkunden, Waffen, hist. Karten, Schatz des Goldenen Vlieses etc. aus Belgien (II), königlicher Goldpokal aus Polen (III), Urkunden, Handschriften, Karten aus Böhmen, von der Tschechoslowakei beansprucht (IV).

233 Siehe Note 128.

Tschechoslowakei und dem SHS Staat
„III. Italien“ mit folgenden Angaben:
„a) Küstenland 4746 Nr.
b) Süd Tirol 45 “

4791 Nr.
 hievon alte Bestände 12 Nr.
 Geschenk 986 “
 Tausch ---
Aufs[ammlung] u. Kauf 3793 “
 4791 “ “.

Bezüglich der Argumente gegen „eventuelle Ansprüche der Nachfolgestaaten“ führte Christian an, dass die „Sammlungsbestände [...] nicht nur zum Kulturbesitz des jenigen Volkes“ gehören, „auf dessen staatlichem Gebiet die betreffenden Urkunden der Urzeit zu Tage gefördert wurden“, sondern „in weit größerem Maße einen Teil des Kulturbesitzes jenes Volkes“ bilden, „dessen Angehörige ihre beste Kraft“ für deren Erforschung aufgewendet haben. „Durch Deutschösterr. Forschertätigkeit sind sie geistiges Eigentum des d.ö. Volkes und ein untrennbarer Bestandtheil d.ö. Kultur geworden.“ Da „auch die urgeschichtlichen Sammlungen fast ausschließlich durch d.ö. Kulturarbeit erworben wurden“ und es „D. ö. Gelehrte, unter ihnen wieder vor allem Beamte d.a.e.A. (Prof. M. Hörnes, RR. Jos. Szombathy, RR. Franz Heger, Dr. Jos. Bayer) waren, die in unermüdlicher Forschertätigkeit prähistorische Lagerstätten feststellten und der Wissenschaft durch Ausgrabungen erschlossen, zu denen die Mittel fast ausschließlich aus d.ö. Geldern flossen“, so „kann daher mit Fug und Recht behauptet werden, daß die volkskundl. u. prähistorischen Gegenstände der a.e.A., soweit sie den Gebieten der Nachfolgestaaten entstammen, da durch d.ö. Forscherarbeit erworben, auch ein wesentliches Stück d.ö. Geisteskultur bilden, mit d.ö. Kultur viel

inniger verwachsen als mit der Kultur jener Völker, in deren staatlichen Gebiete jene Gegenstände sich zufällig fanden.“ (NHMW PA FAA AN, Christian-Intendanz, und Beilage Wien, 31. 08. 1919).²³⁴

Obwohl Josef Bayer noch im Juni 1919 bezüglich der Herkunft von Sammlungsobjekten auf die Inventarbücher verwiesen hatte und auch meinte, eine „Auseinandersetzung mit den Nationalstaaten habe noch gar nicht begonnen u. dürfte uns erst durch den 2. Teil der Friedensverhandlungen aufgenötigt werden“ (NHMW PA FAA, Diverses, Bayer handschriftl. Bemerkung, 25. 06. 1919), wurden für die Bestände der Prähistorischen Sammlung sehr bald zwei Verzeichnisse erstellt.

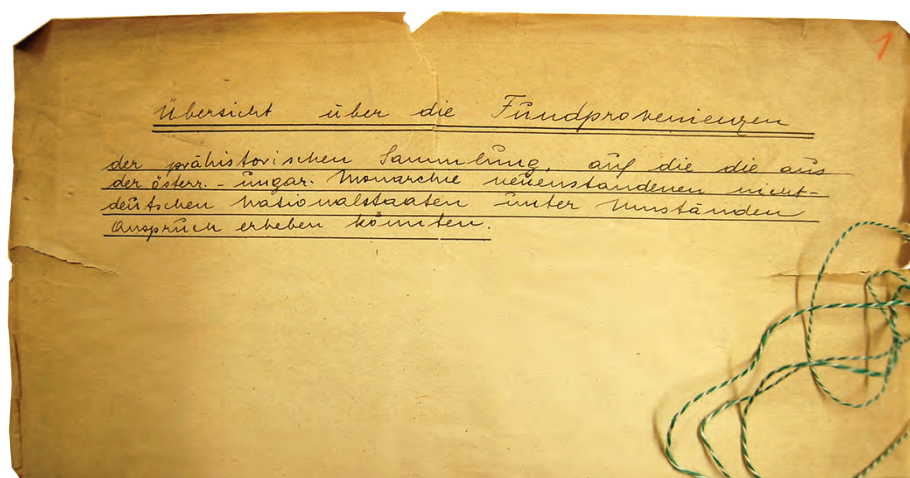
Das eine bietet einen nach den Nachfolgestaaten samt den jeweils zugehörigen Regionen geordneten numerischen Überblick über die „Inventar-Nummern, deren Fundort in den nichtdeutschen Nationalstaaten liegt“, wobei das Schwergewicht auf der Provenienz der Funde liegt, für die je nach Art der Erwerbung neun Kategorien²³⁵ unterschieden werden (NHMW PA FAA AN, Bayer, 01. 09. 1919). Das andere Verzeichnis ist eine nach Regionen bzw. Fundorten gegliederte *Übersicht über die Fundprovenienzen der prähistorischen Sammlung, auf die die aus der österr.-ungar. Monarchie neuentstandenen nichtdeutschen Nationalstaaten unter Umständen Anspruch erheben könnten*. Es besteht aus großformatigen Tabellen, in welchen für jeden Fundort die entsprechenden Inventarnummern sowie „Land, Fundgattung, Provenienz, Preis K [in Kronen, Anm. d. A], Aufstellung [Saal- und Vitrinenummer Anm. d. A.]“ und das „Jahr“ der Inventarisierung angegeben sind (NHMW PA FAA AN).

Gerade diese *Übersicht* sollte eine gute Basis für zukünftige Verhandlungen darstellen, die allerdings erst 1921 stattfanden. Am 16. Jänner 1921 setzte der italienische Botschafter Pietro Tomasi Torretta das Bundesministerium für Auswärtige Angelegenheiten in Kenntnis, dass das „Gouvernement Royal a chargé le Professeur Piero Sticcotti

234 In der wiederholten Betonung von „deutsch-österreichisch“ scheint sich bereits Christians Hinwendung zum Nationalsozialismus abzuzeichnen. Siehe Kurzbiografie in Note 129.

235 1 – „aus altem Hofbesitz (Hofmineralienkabinet usw.) übernommen,
 2 – neuere Hoferwerbungen (Familienfond, Güterdirektion, Nachlaß Kronprinz Rudolf),
 3 – von Museen, Privaten u.a. eingetauscht,
 4 – Geschenk der Akademie der Wissenschaften (Grabungen der Prähist. Kommiss.),
 5 – Geschenk der Wiener Anthropologischen Gesellschaft (eigene Grabungen),
 6 – Geschenke, Ankäufe und eigenen Grabungen aus Spenden,
 7 – von der Zentralkommission für Denkmalpflege überwiesen,
 8 – aus eigenen Grabungen des Museums (auf Amtskosten),
 9 – Ankauf aus Amtsmitteln“. (NHMW PA FAA)
 Dabei ging es in erster Linie um die Unterscheidung zwischen privatem und staatlichen Besitz als Kriterium zur Erfüllung der Restitutionsansprüche.

Abbildung 171: Titelblatt und Tabelle Küstenland (NHMW PA FAA AN; Foto: B. Mader).



Küstenland.

51

N ^o	Fundort	Land	Fundgattung	Provenienz	Preis	Aufstellung	Jahr
24752	Atafu	Kü	Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
18171-19381	Bergwälder bei F. Giovanni auf dem F. Giovanni (Samoa) G. K. K. K. K.	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24753-24754	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24755-24756	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24757-24758	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24759-24760	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24761-24762	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24763-24764	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24765-24766	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24767-24768	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24769-24770	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24771-24772	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24773-24774	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24775-24776	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24777-24778	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24779-24780	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24781-24782	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24783-24784	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24785-24786	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24787-24788	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24789-24790	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24791-24792	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24793-24794	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24795-24796	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24797-24798	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900
24799-24800	Bergwälder bei F. Giovanni	Kü	Wald, Wald	aus Atafu, Samoa	20	23	1900

[sic!] Directeur du Musée de la Ville de Trieste et le Docteur Giuseppe Gerola Directeur de l'“Ufficio Belle Arti e Antichità” à Trento de collaborer avec l'expert italien Commandeur Modigliani pour la redaction des listes des objets artistiques visés par l'article 5 de la Convention signée la 4 Mai.” (ÖStA AdR NPA, 330, LÖst 33/4, 1921/ 275/2, Torretta–Kanzler Mayr, Vienne, 16. 01. 1921). Zu diesem Zeitpunkt aber befand sich Sticotti bereits in Wien. Er war am 3. Jänner telegrafisch vom italienischen Unterstaatssekretär Rosadi angewiesen worden, sich spätestens am 5. des Monats in Wien „per la compilazione dell'elenco delle opere d'arte e di storia da rivendicare dal Governo austriaco alla Venezia Giulia“²³⁶ einzufinden (AStCMStATS Sticotti, sc. 6, b. 36/2, 03. 01. 2021), traf jedoch nach einem ersten wegen eines Generalstreiks der österreichischen Eisenbahnen missglückten Anlauf, der ihn auf halbem Wege zur Rückkehr nach Triest zwang, erst am Morgen des 9. Jänner ein. Kaum in Wien angekommen, begab er sich unverzüglich zu ersten Gesprächen mit Torretta und Modigliani in die italienische Botschaft und verabredete sich noch am selben Abend mit dem wegen desselben Streiks ebenfalls verspätet eingetroffenen Giuseppe Gerola. Der am nächsten Tag stattgefunden Besuch der Handschriftensammlung in der Nationalbibliothek sollte nicht das einzige gemeinsame Vorhaben von Sticotti und Gerola bleiben. Während ihres fast zweimonatigen Aufenthaltes durchstöberten die beiden sämtliche Archive, Bibliotheken, Museen und Sammlungen, kontaktierten ihre Wiener Kollegen,²³⁷ besprachen sich mit Modigliani und Tietze und verhandelten über die Rückgaben.

Verhandlungen und Kompromisse

„con Bayer e Szombathy a fare il protocollo dell'accordo.“
(AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8, Diario Vienna, 1921, 20)

Am 12. Jänner stand das Naturhistorische Museum am Programm, wo sich Sticotti, wie er in seinem Tagebuch vermerkte, um 9 Uhr früh mit Gerola in der „sezione preistorica“ einfand, „per esaminare materiale nostro da rivendicare“²³⁸ (AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8, Diario, 1921, 7). Da Sticotti am selben Vormittag aber außer zwei weiteren Verabredungen im Kunsthistorischen Museum auch noch ein Treffen mit Modigliani zu absolvieren hatte, beschränkte sich dieser Besuch höchstwahrscheinlich auf eine erste Kontaktaufnahme. Die Besichtigung des Fundmaterials und die Verhandlungen über die Auswahl der für die Rückgabe in Frage kommenden Objekte sollten erst im Laufe der folgenden zwei Wochen stattfinden. So erwähnt Sticotti am 25. Jänner, „Lavoro al Museo d. stor.nat., ove parlo col dott. Bayer e con Szombathy“ und kündigt an „Domani continuerò e finirò le discussioni“ (AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8, Diario Vienna, 1921, 17). Der nächste Tag brachte jedoch nicht das gewünschte Ende der „Diskussionen“. Die Verhandlungsgespräche wurden auch noch am 28. Jänner fortgesetzt. Am 29. Jänner, schließlich, vermerkte Sticotti, „con Bayer e Szombathy a fare il protocollo dell'accordo“ und fügte hinzu „Ci venne anche Tietze, Buschbeck²³⁹ e Modigliani“.²⁴⁰ Offensichtlich war Sticotti mit Bayer und Szombathy zu einem für beide Seiten annehmbaren Resultat gekommen, auch wenn sich Modigliani mit dem Ergebnis nicht „pienamente sodisfatto“²⁴¹

236 Sticotti sollte sich in Wien einfinden, „zur Erstellung der Verzeichnisse von Kunst – und historischen Werken, die von der österreichischen Regierung an Venezia Giulia rückerstattet werden sollten“.

237 Darunter der Kunsthistoriker und Begründer des Ersten Kunsthistorischen Instituts, Josef Strzygowski (1862–1941) oder Julius Banko (1871–1945), klassischer Archäologe, Direktor der Antikensammlung am Kunsthistorischen Hofmuseums und Sticottis alter Freund aus den gemeinsamen Zeiten am Archäologisch-epigraphischem Seminar, der zufällig gerade zu jenem Zeitpunkt Assistent in der Antikensammlung war, als Savini dem Direktor der Abteilung einige Bronzefunde aus der Knochenhöhle zum Kauf anbot.

238 Gerola und Sticotti fanden sich in der „prähistorischen Abteilung“ ein, „um unser Material für die Rückforderungen zu sichten“.

239 Ernst H. Buschbeck (1889–1963) studierte in Wien Kunstgeschichte bei Julius von Schlosser und Max Dvořák. Nach dem Ersten Weltkrieg, den er an der Front verbrachte, begann seine lange Museumskarriere als Assistent in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. 1920 wurde er in die Musealabteilung des Unterrichtsministeriums geholt, wo er mit der Reorganisation der Museen und der „Abwehr“ der Restitutionsansprüche zu tun hatte und sich große Verdienste in der Verteidigung der österreichischen Besitzansprüche gegen Italien und Belgien erwarb. 1923 kehrte er in das Kunsthistorische Museum zurück. Zu seinem weiteren Werdegang siehe Klauner (1963, 191f).

240 25. Jänner: „arbeite im Naturhistorischen Museum, wo ich mit Dr. Bayer und Szombathy spreche. Morgen mache ich weiter und werde die Diskussionen beenden.“; 29. Jänner: „mit Bayer und Szombathy Protokoll des Übereinkommens; es kam auch Tietze, Buschbeck und Modigliani“.

241 „nicht vollkommen zufrieden“.

zeigte. Den Grund für Modiglianis Unzufriedenheit führt Sticotti jedoch nicht an (AStCMStATS Sticotti, sc. 2, b. 8, Diario, 1921, 19–20). Ebenso wenig geht aus seinen Aufzeichnungen Näheres über den Verlauf der Verhandlungen hervor.

Einzelheiten dazu finden sich hingegen in Josef Bayers am 1. Februar an das Unterrichtsamt gerichtetes Schreiben mit dem „Betreff: Vereinbarung bezüglich der an Italien abzugebenden prähistorischen Fundgegenstände.“ Demnach waren Bayer und Sticotti nach „5 tägigen Verhandlungen“ zu einer beiderseits vertretbaren Vereinbarung gelangt, „welche im Falle der Genehmigung durch die vorgesetzten Stellen der beiden Unterhändler in Kraft zu treten hätte“. Der beigeschlossenen Abschrift der Vereinbarung fügte Bayer „folgende für die richtige Beurteilung des Abkommens wichtige scheinende Erläuterungen“ bei,

1. Italien hat laut Vertrag Anspruch auf sämtliche Funde aus St. Lucia., das sind mehr als 8000 Gräber der sog. Hallstattperiode mit reichen Beigaben. Derzeitiger Wert mindestens d.ö. K[ronen] 9.000.000.

Nach der Vereinbarung werden wir mehr als die Hälfte – also hinreichend genug um die Lokalität ausgezeichnet vertreten zu haben – behalten.

2. Italien hat ebenso vollen Anspruch auf den ganzen Fund von Idria di Bača, der in seiner Art einzig dasteht und auf mindestens d.ö. K. 1.000.000 geschätzt²⁴² werden muss.

Dieser Posten blieb uns vollständig erhalten, da ich mich ausdrücklich auf den Standpunkt gestellt habe, auf eine Teilung aus wissenschaftlichen Gründen unter keinen Umständen einzugehen. [...]

Eine Anzahl anderer Posten waren strittig, da es sich um die Frage handelte, ob z.B. die Akademie der Wissenschaften und die Zentral-Kommission als öffentliche oder private Institute zu betrachten sind.

Von der Möglichkeit, in diesen Fällen die Entscheidung einem Schiedsgericht zu überlassen, wollte Bayer jedoch, auch in „Erwägung“ dabei „schlecht“ abzuschneiden, absehen. Er schlug

daher vor, „im Kompromisswege ein Einvernehmen zu suchen“ und erklärte sich „von vornherein einverstanden [...] auch Funde, welche ziemlich unbestritten Oesterreich zustünden, in die Teilungsmasse einzubeziehen“. Eine Lösung, die ihm als „aussichtsreichste“ Grundlage „zur Rettung der wichtigsten Fundposten“ erschien, aber auch dadurch bestimmt wurde, dass Sticotti „zwei Stücke um jeden Preis zu erlangen“ suchte, die „den Italienern“ aber „vertragsgemäss nicht ohne weiteres zustünden“, da sie mit finanziellen Mitteln aus privaten Stiftungen und Schenkungen der Akademie der Wissenschaften ausgegraben wurden.

Sticotti sah nämlich den Augenblick gekommen, den „in der Fliegenhöhle gefundenen Helm mit römischen Inschriften und einen kleinen Eimer aus Bronzeblech mit etruskischer Inschrift aus der Knochenhöhle“, endlich „für Italien“ zurückgewinnen zu können. „Dieses Moment“ wusste Bayer zu nutzen. „Es sind wohl zwei gute Stücke“, meinte er, „aber im Werte nicht im entferntesten heranreichend an das, was ich durch ihre Abgabe“ erreichen konnte. Zudem sollte „Oesterreich ja nur die Hälfte der Fliegenhöhlenfunde abgeben und soviel behalten, dass die Eigenart des Fundes völlig hinreichend zum Ausdruck kommt“.

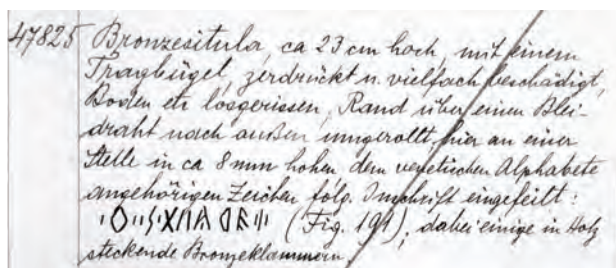
Die Abgabe der übrigen „101 zum grössten Teil strittig gewesenen Gegenstände verschiedener Fundarten“ aus dem Küstenland war dagegen für die „Veranschaulichung“ urzeitlicher Kulturercheinungen von geringerer Bedeutung und stellte daher keine größere wissenschaftliche Einbuße dar.

Da „das in der Welt einzig dastehende Bild der späteren prähistorischen Kulturentwicklung, welches unsere Sammlung repräsentiert, durch das Ausscheiden der Italien zugesagten Funde nicht beeinträchtigt wird“, bezeichnete Bayer das Ergebnis der Verhandlungen für Österreich trotz des Verlustes von wertvollem Fundmaterial insgesamt dennoch als ein „sehr glückliches“, und bat das Ministerium „daher, das Abkommen genehmigen zu wollen“ (NHMW PA FAA, Diverses, Bayer-Unterrichtsamt, Wien, 01. 02. 1921).²⁴³

242 An dieser Stelle fügte Bayer in Klammern hinzu „(N.B. Die Schätzungen basieren auf den derzeitigen Preisen in Holland, bei Verkauf nach Amerika würden sie sich verdoppeln bis verdreifachen).“

243 In diesem Kontext interessant erscheint auch Punkt 3 der von Bayer erstellten Richtlinien für die Verhandlungen mit weiteren Successivstaaten in Bezug auf die prähistorischen Funde, die er „Dr. Löhr“ dem Vorsitzenden des Kollegiums der wissenschaftlichen Beamten am Kunsthistorischen Museum, am „11. V. 1921 für die Verhandlungen in Rom übergeben“ hatte. Darin heißt es, „3. Die Beamten des Museums sind geistige Besitzer ihrer Ausgrabungen und es muss ihnen auf jeden Fall das Publikationsrecht gewahrt bleiben. (Liegt auch im Interesse der Wissenschaft)“ (NHMW PA FAA, Diverses, Richtlinien Bayer 1921). August Octavian von Loehr (1882–1965) war erfolgreich an der Sicherung des österreichischen Kunstbesitzes gegen Restitutionsforderungen beteiligt (Brückler & Nimeth, 2001, 160f.).

Abbildung 172: Bronzesitula mit venetischer Inschrift aus der Knochenhöhle
(NHMW PA Fotoarchiv, Neg. Nr. 887; FAA/Inventar Fliegenhöhle).



Am 10. Februar jedoch teilte Sticotti, der gerade nach Wien zurückgekehrt war, Bayer mit, „dass man in Triest mit der unlängst abgeschlossenen provisorischen Vereinbarung nicht einverstanden sei und darauf bestehe, einen entsprechenden Teil der Funde von Idria di Bača und Reka zu erhalten“. Bayer sah sich nun vor die Wahl gestellt, „den ganzen für uns so günstigen Vertrag in Brüche gehen zu sehen oder ihn durch Konzessionen in der gewünschten Richtung aufrecht zu erhalten“. Er entschied sich „für letzteres“ und erklärte sich „vorbehaltslos der Genehmigung seitens meines vorgesetzten Amtes“ einverstanden, „57 Gegenstände aus den Gräberfeldern Idria di Bača und Reka abzutreten“ (NHMW PA, FAA, Diverses, Bayer-Unterrichtsamt, Wien, 10. 02. 1921).

244 „ultimi accordi con Bayer“ (AStCMStA, A Sticotti, Diario, 1921, 12. 02. 1921).

245 „14. II. 1921 Naturhistorisches Staatsmuseum. Abkommen über das prähistorischen Material zwischen Prof. Piero Sticotti, Direktor des Museums in Triest und Dr. Josef Bayer, Direktor der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien infolge der gegenseitigen Vereinbarungen und Zugeständnisse“.

Bayer und Sticotti waren daraufhin offenbar rasch übereingekommen, denn bereits am 11. Februar teilte Bayer der Administrationskanzlei des Naturhistorischen Museums mit, „dass die Säle in der prähistorischen Sammlung in der Woche (vom 14. bis 19. d. M.) geschlossen bleiben werden, da in dieser Zeit die Einpackung der an Italien abzugebenden Funde stattfindet“. Eine Ankündigung, die er allerdings am 15. Februar mit der Begründung „die italienische Aktion“ wäre „bis auf weiteres sistiert“, wieder zurückzog (NHMW ZA, Geschäftsprotokoll 1920/21, Z. 38. 11.02. und 16. 02. 1921). Inzwischen aber hatten die beiden am 12. Februar die letzten Abmachungen²⁴⁴ bezüglich der Auswahl der zusätzlich abzugebenden Fundstücke getroffen und zwei Tage später fand sich Sticotti wieder in der in der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung ein, um die Neufassung des Abkommens mit Bayer maschinschriftlich niederzulegen. Eine handschriftliche Abschrift des Dokumentes findet sich in Sticottis Nachlass unter „14. II. 1921 Naturhistorisches Staatsmuseum. Accordo per il materiale preistorico tra il prof. Piero Sticotti, direttore del Museo di Trieste e il dott. Giuseppe Bayer, direttore della Sezione antropologica etnografica del Museo di storia naturale di Vienna“. Es enthält eine genaue Aufzählung aller „in seguito ai reciproci accordi e alle reciproche concessioni intervenuti“²⁴⁵ an Italien abzutretenden Funde.

Diese Auflistung ist mit „Anhang II Naturhistorisches Museum Vereinbarung“ bzw. „Allegato II^o Museo di Storia Naturale. Accordo“ des offiziellen zweisprachigen Verzeichnisses „der unter Artikel 5 des italienisch-österreichischen Abkommens vom 4. Mai 1920 fallenden Gegenstände, welche von Österreich an Italien auf Grund der zwischen den Sachverständigen: Dr. Hans Tietze, als Vertreter der österreichischen Republik, und Dr. Ettore Modigliani, als Vertreter des Königreiches Italien gepflogenen Besprechungen und des von ihnen erzielten Einverständnisses übergeben werden.“ nahezu identisch (AStCMStA Sticotti, sc.6, b.36/2, 14.02.1921 und ÖStA AdR NPA, 330, 1921/ 845/2 Sonderabkommen Kunstbesitz, Verzeichnis zweisprachig, 02. 03. 1921).

Sticotti führt nämlich in seinem Verzeichnis für Reka bei Kirchheim weitere 4 Gräber (Nr. 2, 6, 17, 11, 13) an, die allerdings weder im offiziellen Wortlaut der Vereinbarung noch im Inventar der

Abbildung 173: „Accordo Bayer – Sticotti“ vom 14. Februar 1920, Sticotti's handschriftliches Verzeichnis der an Italien abzutretenden Fundobjekte (AStCMStATS Sticotti, sc. 6, b. 36/2, 14. 02. 1921; Foto: B. Mader).

di Legnano. Il deposito, che è abitato al presente, viene come arguito nel 1872, quando ad un proprietario di casa, in occasione di pietre, alla prima tavola appostata.	
4. Rivolta in fine di una grande sala, pietra, fu ritrovata prima a Legnano, dopo un anno di perquisizioni, secondo la pietra, più ignota, doveva andare a finire.	
14. II - 1921	Naturhistorisches Museum, Vienna, per il materiale, esistente, ma per la parte, per Sticotti, di tutto, del Museo di Trieste e del dott. Giuseppe Bayer, direttore della Sezione antropologica ed etnografica del Museo di storia naturale di Vienna, material da cedersi allo Stato, in seguito ai compromessi accordati, alle varie, queste concessioni, intermedie:
Grotta delle Mosche	monumenti con iscrizioni, tombe e da note degli altri oggetti, circa 900
Grotta degli Ossi	Tutti gli oggetti in argento, compreso la rivale, incisa, e gli indoliti
Aquileia	n. inv. 29858
Monte Castellier	gruppo Muffa n. inv. 21875
S. Giovanni del Timavo (Boradino)	n. inv. 1921 - 1922
S. Lucia dei Foti	n. inv. 29257
Bodrez	gruppo Bodrez n. inv. 22110 - 22117 (sottosolito n. 22112)
S. Michele di Storie	n. inv. 21577 - 21622
Gradisce	gruppo Gradisce n. inv. 45125 - 45131
Chersino	n. inv. 28448
S. Lucia, Tomba A - f. 88	gruppo S. Lucia, Tomba A - f. 88, con una grande, scultura di due di figure, tanto in altre, importanti come grande, statue e una, circa, circa
Mendola	circa 2500
Lenzumo	circa 14
Recca di Valle d'Idria	gruppo Recca di Valle d'Idria, Tomba 1, 9, 10-12, vari oggetti, e Tomba 7, 6, 4, 11, 12, circa
	circa 3144
Altre 7 gruppi: Grotta delle Mosche, Grotta degli Ossi, Recca d'Idria, Aquileia, Chersino, Gradisce, Monte Castellier, S. Michele di Storie, S. Giovanni del Timavo, Mendola e Lenzumo e parte del gruppo di Bodrez, in cambio del gruppo Idria di Baccia e di metà di S. Lucia.	
Il dott. Bayer, inoltre si obbliga a consegnare altri oggetti, non ancora acquisiti agli inventari.	

Prähistorischen Abteilung als an Italien abgetreten aufscheinen. Das Inventar gibt auch Aufschluss über den unter S. Lucia angeführten „eventuellen Tausche von anderen zwei [Gräbern] enthaltend eine grosse Situla und einen Reifeimer“, der der Abgabe der vereinbarten Gräber 1-908 Spielraum lässt (ÖStA AdR NPA, 330, 1921/ 845/2 Sonderabkommen Kunstbesitz, Verzeichnis zweisprachig, 02.03.1921). Tatsächlich wurde jedoch lediglich ein einziges Grab, nämlich Nr. 818, gegen Nr. 1496, das einen großen „konischen Bronzeeimer mit Spuren von 2 kleinen Randhenkeln“ (Inv. Nr.: 31757) enthielt,

ausgetauscht (NHMW PA FAA, Inventar).

Im Anschluss an die Auflistung der im Abkommen vom 14. Februar bestimmten Funde wird „Vorstehender Vertrag als ein definitiver in Bezug auf die in Verhandlung gestandenen Fundorte“ bezeichnet und darauf hingewiesen, „Sollten sich Fundposten noch vorfinden, welche laut Vertrag Italien zustünden“, ²⁴⁶ verpflichtet sich Dr. Bayer Direktor Sticotti hievon zu verständigen und sich mit ihm bezüglich der Uebergabe auseinanderzusetzen.“ Dabei handelt es sich um die im Inventar verzeichneten Fundobjekte aus St. Michael bei Štorje, die in den Sammlungen unauffindbar waren.

An selber Stelle wird auch ausdrücklich festgehalten, „Die Posten Fliegenhöhle, Knochenhöhle, Recca, Aquileia, Chersino, Gradisce, Monte Castellier, St. Michael, S. Giovanni, Mendola, Lenzumo und ein Teil von Bodrez als Umtausch mit der Gruppe Idria di Baccia und der Hälfte von S. Lucia“ ²⁴⁷ (ÖStA AdR NPA, 330, 1921/ 845/2 Sonderabkommen Kunstbesitz, Verzeichnis zweisprachig, 02. 03. 1921).

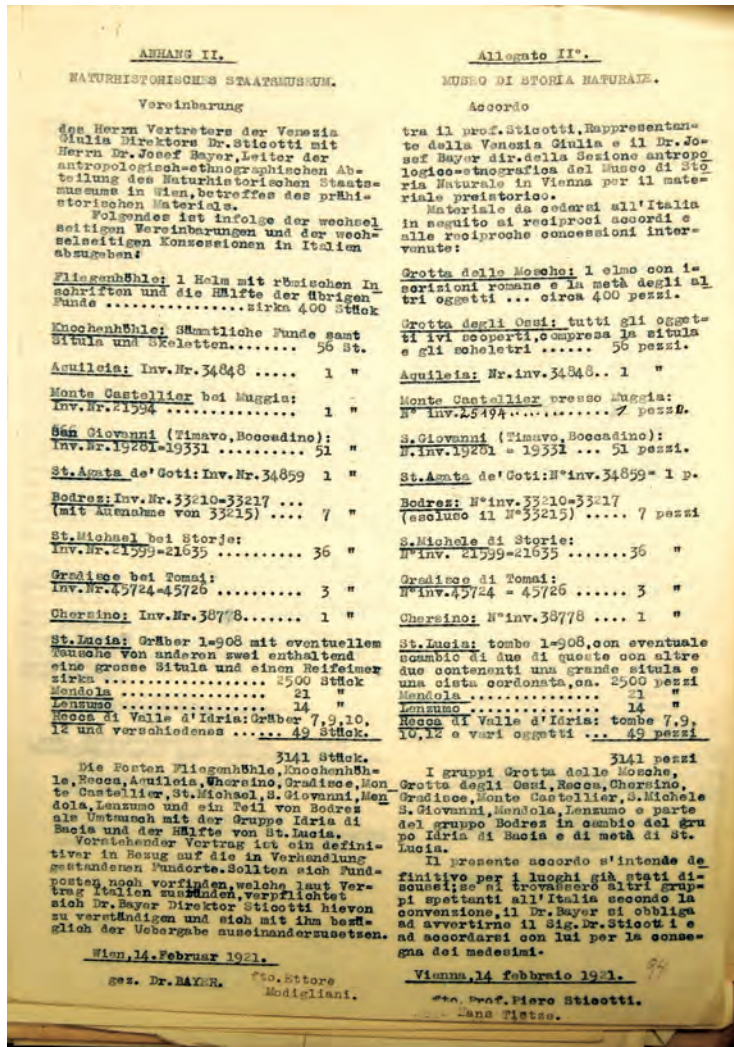
Zieht man jedoch angesichts der im genannten „Umtausch“ angeführten Fundorte die nachträglichen italienischen Forderungen bezüglich Idria bei Bača und Reka, aber auch Bayers Zugeständnis zur Abtretung einer gewissen Anzahl von Fundstücken aus diesen beiden Nekropolen in Betracht, so zeigt

sich, dass Bayer und Sticotti offenbar dahingehend übereingekommen waren, dass Idria bei Bača gemeinsam mit der Hälfte des Fundgutes aus S. Lucia jener „Gruppe“ von Funden zugeordnet wurde, die im „Umtausch“ gegen das Material von den oben genannten Fundstätten der Prähistorischen Sammlung des Naturhistorischen Museums erhalten bleiben sollte. Von den Nachforderungen betroffen war lediglich Reka bei Kirchheim (Reka pri Cerknem), von dem schließlich vier Gräber (7, 9, 10, 12) und einige Einzelfunde zusätzlich an Italien abgetreten wurden.

²⁴⁶ Dabei handelt es sich um die im Inventar verzeichneten Fundobjekte aus St. Michael bei Štorje, die jedoch in den Sammlungen unauffindbar waren.

²⁴⁷ „I gruppi Grotta delle Mosche, Grotta degli Ossi, Recca d'Idria, Aquileia, Chersino, Gradisce, Monte Castellier, S. Michele di Storie, S. Giovanni del Timavo, Mendola e Lenzumo e parte del gruppo di Bodrez, in cambio del gruppo Idria di Baccia e di metà di S. Lucia.“

Abbildung 174: Abkommen Bayer – Sticotti vom 14. Februar 1920, offizielle Version (ÖStA Ad, NPA, 330, 1921/845/2; Foto: B. Mader).



Völlig unklar hingegen erscheint in dem Abkommen die Anführung zweier Fundorte aus dem Trentino, nämlich Mendola (Mendelpaß) und Lenzumo, deren Fundmaterial ebenfalls Teil des „Umtausches“ war. Seltsamerweise wurde dessen Abgabe auch von Sticotti betrieben,

obwohl eigentlich Giuseppe Gerola dafür zuständig gewesen wäre.

Die Lösung findet sich in Gerolas handschriftlichen Aufzeichnungen über seine Restitutionsmission in Wien²⁴⁸. Darin erinnert er sich, *Non essendoci stato modo di ottenere il riconoscimento del tesoretto della Mendola e degli altri oggetti di Lenzumo depositati al Museo di Storia naturale, il buon amico, pregatone da me, aveva già prima rinunciato ad alcuni oggetti archeologici che avrebbe spettato alla Venezia Giulia, purchè in compenso gli oggetti della Mendola e di Lenzumo fossero assegnati a Trento: e l'accordo aveva trovata pronta approvazione da parte del dott. Tietze.*²⁴⁹ (Gerola, 2022, XXXIII)

Der „gute Freund“, dem Gerola di Abtretung der insgesamt 34 Fundstücke²⁵⁰ aus dem Trentino verdankte, aber war niemand anderer als Piero Sticotti, der durch den Verzicht auf archäologische Fundstücke aus dem Küstenland Gerola einen großen Gefallen erwies und damit die Übergabe der Funde von der Mendola und Lenzumo erreichte. Vermutlich lässt sich dadurch auch der vollständige Verbleib des Materials von Idria pri Bača erklären. Ob die Fundkomplexe von Vermo und Villanova in Istrien davon ebenso betroffen waren, ist nicht nachvollziehbar, erscheint aber eher unwahrscheinlich, da es sich in diesen Fällen nicht nur um Ausgrabungen mit privater Finanzierung als auch um die geschenkwiese Überlassung der Funde an das Naturhistorische Museum handelt. Dagegen spricht auch die Tatsache, dass der „Wortlaut“ des Abkommens vom 3. Mai 1920 „nicht immer [...] für die Auslieferungspflicht als ausschlaggebend

248 *Riservatissimo. Appunti sull'opera svolta dal dott. Gerola per il ricupero degli oggetti d'arte e di storia spettanti al Trentino.* Das Manuskript befindet sich im Archiv Gerola in Mailand (Dal Prà, 2022, I).

249 „Da es nicht möglich war den Anspruch auf den Schatz der Mendola und die anderen Stücke von Lenzumo, die sich im Naturhistorischen Museum befinden, durchzusetzen, verzichtete der gute Freund, den ich darum gebeten hatte, auf einige archäologische Objekte, die der Venezia Giulia zugestanden wären, damit im Gegenzug die Funde von der Mendola und Lenzumo Trient zuerkannt würden: ein Übereinkommen, dem Dr. Tietze sofort zustimmte.“

250 Die Funde werden im Abkommen unter „Naturhistorisches Museum“ als „Kleine Ausgrabungsgegenstände, gefunden bei Lenzumo im Trentino (Inv. Nr. 22834–228847)“ sowie „Kleine Ausgrabungsgegenstände, gefunden an der Mendelstrasse im Trentino (Inv. Nr. 4807–4818 und 6181–6193)“ verzeichnet (ÖStA AdR NPA, 330, 1921/845/2 Sonderabkommen Kunstbesitz, Verzeichnis zweisprachig, 02. 03. 1921). Zu den Rückgaben an Südtirol und Trentino siehe Pollak (2019, 455–469), Dal Prà (2022), Dal Prà & Strocchi (2023).

Abbildung 175: Grab 1496 von St. Lucia bei Tolmein (NHMW PA FAA, Inventar St. Lucia).

angesehen“, sondern „in mehreren Fällen im Einvernehmen mit den zuständigen Direktionen besondere Abmachungen getroffen“ wurden. Dies galt, wie einem Schreiben des Unterrichtsamtes zu entnehmen ist, „insbesondere“ für die „Vereinbarung zwischen der Leitung der ethnographisch-anthropologischen [sic!] Abteilung des naturhistorischen Staatsmuseums und Herrn Prof. Sticotti, Vertreter der Venezia Giulia [...] durch die unter Verzicht auf einzelne, wörtlich nicht unter das Abkommen fallende Gegenstände sehr wertvolle Bestände für das Staatsmuseum erhalten und eine Zerreißung natürlicher Zusammenhänge vermieden werden konnte“ (ÖStA AdR NPA, 330, LÖst 33/4, 1921/ ad 859/2, Amtserinnerung Einsichtsstück Unterrichtsamt 3894/1921, 28. 02. 1921 Abschrift).

In der „sinngemäßen Anwendung“ von Artikel 5 hatte Bayers „Kompromissformel“ schließlich zu einer für das Naturhistorische Museum einerseits und Sticotti als Vertreter der Venezia Giulia andererseits annehmbaren Lösung der Restitutionsfrage geführt. Wenn auch die Rückgabe von Fundmaterial aus der Fliegen- und der Knochenhöhle und aus den Gräberfeldern von S. Lucia und Reka zu einem Zerreißen der Fundkomplexe geführt hatte, so konnte durch sorgsame Abwägung der Prioritäten dennoch die Integrität der prähistorischen Sammlung in wissenschaftlicher Hinsicht erhalten bleiben.

Sticotti aber hatte sein Ziel endlich erreicht. Die Mission in Wien war von Erfolg gekrönt und er hielt nicht nur den lang ersehnten Bronzehelm aus der Fliegenhöhle in Händen, sondern wurde für seine Verdienste auch in das Consiglio superiore di Belle Arti als Mitglied der I. Sektion berufen. „Fu grande la mia commozione“²⁵¹, notierte er am 18. August, nachdem er noch in Wien durch eine Notiz im *Corriere della Sera* von dieser Auszeichnung erfahren hatte (AstCMSrATS, A Sticotti, Diario, 1921, 37).²⁵²

²⁵¹ „Ich war sehr bewegt“.

²⁵² Gerola hatte Sticotti am 26. August die Nachricht während eines Besuches im Belvedere, wo die Arazzi Gobelins ausgestellt waren, überbracht und „ad alta voce“ vorgelesen (AstMCSTATS, A Sticotti, sc. 2., b.8, Diario, Vienna, 1921, 37).

²⁵³ „antinational par excellence“.

Graben	gegenstand	Wied. Aufg. 3686	Abt. 3686
Grab 1495			
31756	Leinwandstücke aus bräunlicher Leinwand, 1	NO 215	
	gen. gebrauchsfähig.		
Grab 1496			
31757	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31758	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31759	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31760	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31761	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31762	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31763	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31764	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31765	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
Grab 1497			
31766	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		
31767	Spektral brauner Asangonier mit 1	3686	
	Spuren aus 2 kleinen Rautenstücken, 17 cm lang, 48 cm breit.		

Trotz seiner eindeutiger Position als Verfechter des Risorgimento hatte Sticotti mit Szombathy und Bayer, den Vertretern der jungen Republik gleichzeitig aber auch Exponenten der ehemaligen Habsburgermonarchie, dem so verhassten „dominio straniero“, dessen „autorità“ er als „antinazionale per eccellenza“²⁵³ bezeichnete, ein durchaus gutes Auskommen gefunden (AMI A Gnirs 36, Relazione Sticotti, 1).

Am 7. März gab das Unterrichtsamt der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung bekannt, „daß die von der Leitung mit Professor Sticotti

am 14. Februar l. J. abgeschlossene Vereinbarung dem definitiven Protokoll über den Artikel 5 des Sonderabkommens mit Italien über den Kunstbesitz als eigener Anhang einverleibt wurde“, und nützte gleichzeitig die Gelegenheit, „der“ sowohl

von Bayer als auch Szombathy „im Interesse der wesentlichen Erhaltung der Sammlung geleistete wertvolle und ersprießliche Mühewaltung mit besonderer Befriedigung zu gedenken.“ (NHMW PA FAA, Diverses, 07. 03. 1921).

EIN NEUES MUSEUM FÜR DAS FUNDMATERIAL AUS WIEN

„[...] il Museo di Storia ed Arte di Trieste potrà vantarsi d'essere uno dei più grandi, più ricchi e più omogenei musei preistorici d'Italia.“ (AMI Gnirs, 36, Relazione Sticotti, 25)

Bis zum Abtransport des an Italien abgetretenen Fundmaterials sollten jedoch noch einige Monate verstreichen. Erst Ende August kehrte Sticotti nach längerer Abwesenheit²⁵⁴ wieder nach Wien zurück, um sich in der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung der Aufnahme und dem Verpacken der „circa 3150 pezzi“ zu widmen (AMI Gnirs, 36, Relazione Sticotti, 25). „La spedizione Viennese finì come doveva finire; soltanto ci volle del bel tempo per registrare e far imballare tutta quella grazia di Dio“²⁵⁵ (Zitiert nach Dal Prà, 2022, 151; Sticotti–Gerola, 26. 09. 2021), berichtete er Gerola über die zeitaufwendigen Arbeiten, die er mit tatkräftiger Unterstützung von Angelo Pagan, dem Aufseher in den Galerien der Accademia delle Belle Arti in Venedig, und unter steter Mithilfe von Bayer, Szombathy, Mahr²⁵⁶ samt dessen Verlobter, dem „tüchtigen“ Präparator Franz Brattina und einem „geschwätzigen“²⁵⁷ Diener durchführte. Nachdem Sticotti und Bayer am 15. September das Abschlussprotokoll aufgenommen hatten, stand der Versendung der sorgfältig in Papier verpackten und mit Spagat verschnürten Funde nichts mehr im Wege. Sie wurden in Kisten verstaут der italienischen Gesandtschaft übergeben und gemeinsam mit anderen restituierten Kulturgütern aus dem Küstenland in einem gesonderten Wagon per Bahn nach Triest transportiert. Am 25. Oktober passierten insgesamt 39 Kisten die österreichisch-italienische Grenze, trafen am folgenden Tag in Triest ein und wurden hier vom Ufficio Belle Arti e Monumenti des Commissariato Generale Civile provisorisch übernommen. Wie aus der von der Gesandtschaft in Wien angefertigten und von Ettore Modigliani unterzeichneten

Versandliste hervorgeht, enthielten davon 12 Kisten „Materiale di scavo“ und 4 Kisten „Ossa della grotta degli ossi“ (AStTS GovVG, b. 114, cl. 103–7297/1921, Ufficio Belle Arti – Ufficio di Gabinetto, Trieste, 26. 10. 1921, mit Copia Elenco, R. Legazione d'Italia Vienna, firmato E. Modigliani). In Ermangelung geeigneter Räumlichkeiten deponierte das Denkmalamt (Ufficio Belle Arti e Monumenti) das prähistorische Material aus Wien, von dessen Übergabe die Triestiner Tageszeitung *Il Piccolo* bereits am 20. September voller Genugtuung berichtet hatte²⁵⁸, zunächst im Museo Civico di Storia ed Arte.

Das Museo Civico di Storia ed Arte, das damals noch im Palazzo Biserini²⁵⁹ auf der Piazza degli Studi²⁶⁰ untergebracht war, befand sich jedoch seit einigen Jahren in einem, wie Sticotti es formulierte, unhaltbaren²⁶¹ Zustand und hatte daher auch nicht die Möglichkeit, die prähistorischen Funde aus Wien in entsprechender Weise auszustellen. Die Gelegenheit dazu bot sich erst nachdem das Gebäude des ehemaligen Diözesankonvikts 1923 wieder in den Besitz der Stadtgemeinde von Triest zurückgefallen war. Die räumlichen Gegebenheiten waren wie auch die Lage unterhalb des Doms von San Giusto in direktem Anschluß an das 1843 eröffnete *Lapidario Triestino ed aquileiese* geradezu ideal. Nach Abschluss der notwendigen Adaptierungsarbeiten konnte im Oktober 1924 mit dem Umzug in die Via della Cattedrale²⁶² begonnen werden.

In der Zwischenzeit waren auch die infolge des Sonderabkommens vom 4. Mai 1920 aus der Prähistorischen Sammlung des Naturhistorischen Museums in Wien entnommenen „oggetti di scavo“ auf Beschluss des Ministero della Pubblica Istruzione „a titolo di deposito“ der Stadtgemeinde Triest zur Übergabe und alsbaldigen Ausstellung im Museo Civico di Storia ed Arte „con cartellini aventi la scritta „Reso dall'Austria 1921, deposito dello Stato“ überlassen worden²⁶³

254 Sticotti war laut Tagebucheintragung am 18. März nach Triest abgereist.

255 „Das Wiener Unternehmen endete wie es enden musste, nur die Aufnahme und das Verpacken dieser Gnade Gottes brauchte ganz schön Zeit“.

256 Adolf Mahr (1887–1951) vorübergehender Mitarbeiter des Naturhistorischen Museums in Wien, lebte seit 1927 in Irland und war ab 1934 Direktor des National Museum of Science and Art.

257 „chiacchierone“ (ASrCMStATS, A Sticotti, sc. 2., b. 8, Diario, 1921, 39).

258 „oggetti di scavo che attestano l'antichissima civiltà di questa regione. Sono complessivamente 3200 pezzi di scavo trovati in un centinaio di tombe nelle famose necropoli di Santa Lucia ed altre necropoli carsiche“ (*Il Piccolo*, 20. 09. 1921). Man beachte die Ungenauigkeit der Nachricht.

259 Im Palazzo Biserini, Piazza Hortis Nr. 4, befand sich auch das Naturhistorische Museum von Triest (bis 2008)

260 vormals Piazza Lipsia und heute Piazza Hortis.

261 „insostenibile“.

262 Die Neueröffnung fand am 21. April 1925 statt.

263 „[...] per essere consegnati ed esposti non appena possibile nel Museo civico di Storia ed Arte con cartellini aventi la scritta „Reso dall'Austria 1921, deposito dello stato.“ Die Funde sollten „mit Schildern mit der Aufschrift „1921 von Österreich rückerstattet, staatliches Depositum“ versehen werden. Das entsprechende Protokoll wurde am 27. Juni 1923 in Triest von Ettore Modigliani als Repräsentanten des Ministeriums, Stadtrat Remigio Tamaro in Vertretung des Bürgermeisters und Piero Sticotti als Direktor des Museums unterzeichnet.

Abbildung 176: Prähistorischer Saal V im neuen Antikenmuseum in der Via della Cattedrale, historische Aufnahme aus 1932 (Foto Nr. 17673, Fototeca dei Civici Musei di Storia e Arte di Trieste).



(AMI Gnirs, 36, Relazione Sticotti, 24; AstCMSrATS, A Sticotti, sc. 6 b. 36/2, 27. 06. 1923 und ASopTS, Istria Quarnero Dalmazia, b. 15, fasc. 634, Sticotti – Ufficio Belle Arti, Trieste, 10. 09. 1924, Rivendicazione oggetti restituiti dall'Austria). Rechtlich gesehen verblieben die Funde im Eigentum des italienischen Staates und haben diesen Leihstatus bis heute erhalten. Aus diesem Grund wurden sie auch nicht neu inventarisiert und scheinen immer noch unter den ursprünglichen Inventarnummern der Prähistorischen Sammlung in Wien auf.

Zur Präsentation des neuen Fundmaterials hatte Sticotti die Säle V und VI vorgesehen. In der Neugestaltung seines

Museums aber wollte er sich keineswegs mit der einfachen Einbindung des restituierten Fundgutes begnügen. Ihm schwebte vielmehr deren Vereinigung mit Carlo Marchesettis Sammlungen aus dem Triestiner Naturhistorischen Museum vor. Die von Marchesetti in Santa Lucia und auf dem Karst zu Tage geförderten Funde, sollten durch das prähistorische Material aus den österreichischen Grabungen ergänzt werden. „Quando questo copiosissimo materiale sarà riunito [...] con le preziose raccolte affini create dal dott. Carlo de Marchesetti nel Museo civico di Storia Naturale e di cui gli oggetti recuperati ora dall'Austria formarono il felice completamento, il Museo di Storia ed Arte di Trieste potrà vantarsi d'essere uno dei più grandi, più ricchi e più omogenei musei preistorici d'Italia“²⁶⁴ (AMI Gnirs, 36, Relazione Sticotti, 25), schwärmte Sticotti 1924 von der glorreichen Zukunft seines Museums, auf die er allerdings noch warten musste, da die prähistorischen Sammlungen Marchesettis erst viel später auf den Hügel von San Giusto übersiedelten.

Nun aber plante Sticotti auch einen Saal zu Ehren Marchesettis einzurichten, für dessen Realisierung er mit Anna Farolfi, der Witwe Marchesettis, in regem brieflichen Kontakt stand, sich aber auch seiner Kontakte und der Verbindungen mit Wien erinnerte. So bat er Szombathy Anfang

1930 nicht nur um dessen und Moriz Hoernes' Literatur zu St. Lucia, sondern äußerte zwei Jahre später auch einen besonderen Wunsch, „Ella saprà che tutto il materiale preistorico, che era scavato dal compianto Marchesetti [...] è passato in questo Museo di storia ed arte [...] Ora, poichè io sto ordinando la collezioni per la nuova esposizione, vorrei collocare nelle sale i ritratti dei maggiori suoi colleghi. Ho già quello del Virchow, del Pigorini e di altri. Per la città di Vienna amerei avere il Suo e quello dello Hoernes“²⁶⁵ (ASTCMStARS, A Sticotti, sc.7, b. 9, Briefkonzept Sticotti–Szombathy, 21. 01. 1932).²⁶⁶

264 „Wenn das überreiche Material mit den wertvollen von Dr. Carlo Marchesetti am Städtischen Naturhistorischen Museum angelegten Sammlungen, für die die jetzt von Österreich wiedererlangten Fundstücke eine glückliche Ergänzung darstellen, vereint sein wird, dann wird sich das Museum für Geschichte und Kunst in Triest rühmen können, eines der größten, reichsten und homogensten urgeschichtlichen Museen Italiens zu sein.“

265 „Sie werden wissen, dass das gesamte von Marchesetti ausgegrabene prähistorische Material dem Kunst- und historischen Museum übergeben wurde. Jetzt, da ich gerade dabei bin, die Sammlungen für die neue Ausstellung vorzubereiten, möchte ich in den Sälen auch die Portraits seiner bedeutendsten Kollegen anbringen. Ich habe schon eines von Virchow und Pigorini und anderen. Für Wien würde ich gerne Ihres und das von Hoernes haben.“

266 Bayer war am 23. Juli 1931 bereits verstorben. Sticotti hatte Bayers Ableben in seinen persönlichen Notizen vermerkt.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Frage nach der Zugehörigkeit bzw. nach der Rechtmäßigkeit des Besitzes von archäologischem Fundgut erweist sich als relativ, vergegenwärtigt man sich die geopolitischen Veränderungen im Laufe der letzten Jahrhunderte, von deren Konsequenzen auch Fundstätten durchaus nicht ausgeschlossen waren. Der Helm aus der Fliegenhöhle ist ein gutes Beispiel dafür, gefunden in einer Höhle auf dem Territorium des k.k. österreichischen Küstenlandes, das nach dem Ersten Weltkrieg Italien zugesprochen wurde, nach dem Zweiten Weltkrieg an Jugoslawien kam und heute zur Republik Slowenien gehört. Würde man archäologische Funde aus historischen Ausgrabungen Museen stets nach der aktuellen staatlichen Zugehörigkeit der Fundorte zuordnen, so wären sie gleichsam „Wanderpokale“ ungewissen Schicksals. Ihr Aufbewahrungsort müsste, je nach politischen Verhältnissen, immer wieder geändert werden. Eine Lösung, die weder praktikabel ist, noch dem Prinzip eines Museums entspricht, das nicht nur Schausammlung, sondern auch wissenschaftliche Institution ist. In diesem Sinne verstand sich auch das k.k. naturhistorische Hofmuseum in Wien.

Das während des letzten Drittels des 19. und zu Beginn des 20. Jhs in intensiver Grabungstätigkeit im österreichischen Teil der Habsburgermonarchie zu Tage geförderte Fundmaterial diente dem Aufbau einer möglichst vielfältigen urgeschichtlichen Sammlung, die, wie Ferdinand von Hochstetter bereits 1876 in seiner *Grundzügen zur Konzeption des neuen Museums* als Nachfolger der kaiserlichen Naturalienkabinette festhielt, nicht nur der interessierten Öffentlichkeit 103 „nützliche Belehrung und Unterhaltung“ bieten, sondern „durch ihr reiches und seltenes Material“ auch zur wissenschaftlichen Einrichtung geworden, der gelehrten Welt offenstehen und gleichzeitig als „Pflanzschule“ zur Heranbildung zukünftiger Prähistoriker zur Verfügung stehen sollte (ÖStA HHStA OMeA, 958–50/1876, Allerunterthänigster Vortrag von Hohenlohe-Schillingsfürst an Kaiser Franz Josef I., Wien, 28. 04. 1876, Beilage: Grundzüge der Organisation des neuen Kais. u. Königl. Naturhistorischen Hofmuseums von F. v. Hochstetter, März 1876). Zu einer Zeit, als sich die Urgeschichtsforschung noch in Entwicklung befand, ihre Vertreter aus anderen, überwiegend naturwissenschaftlichen Fächern, wie der Geologie, Paläontologie, Anthropologie oder Medizin kamen, waren die prähistorischen Sammlungen am Naturhistorischen Hofmuseum von immenser Bedeutung für die Forschung und insbesondere die Lehre, die sich am Fundmaterial orientierte und aus der Auseinandersetzung mit den Bodenfunden

Erkenntnisse bezog und Theorien aufbaute. Nicht umsonst hielt Moriz Hoernes, der erste Ordinarius für Prähistorische Archäologie in Mitteleuropa, einen Teil seiner Vorlesungen stets im Naturhistorischen Museum vor den Vitrinen der urgeschichtlichen Sammlung ab.

Eine Sammlung die selbst Teil der Forschungsgeschichte geworden ist und die Entwicklung einer Disziplin widerspiegelt, die mit Generationen von Prähistorikern und unzähligen Ausgrabungen, aber auch einem riesigen, die ehemals österreichischen Kronländer einschließenden, Territorium verbunden ist. Aus heutiger Sicht ein internationales wissenschaftliches Netzwerk, das gerade durch das vielfältige Fundmaterial, das ohne Rücksicht auf Grenzen, häufig auch durch Zusammenarbeit mit lokalen Forschern, in die Sammlungen des damaligen k.k. naturhistorischen Hofmuseums gelangte, dokumentiert wird. Auf diese Weise konnte man Kulturererscheinungen in größeren Zusammenhängen veranschaulichen, konnte Einflüsse, Veränderungen sichtbar machen.

Die Veranstaltung systematischer Ausgrabungen war kein bössartiger Akt der Obrigkeit zur Aneignung archäologischen Fundmaterials. Es war kein Raub, kein Betrug, kein illegitimes Wegschaffen, wie die zeitgenössische Triestiner Presse und später auch die Protagonisten der italienischen Restitutionsansprüche behaupteten, es war auch keine Konkurrenz, kein Übervorteilen oder Einmischen in die Kompetenz der vor Ort ansässigen Museen oder kulturellen Gesellschaften, es war wissenschaftliche Forschung, die neue Erkenntnisse zur Urgeschichte des Küstenlandes bringen sollte, einer Region, der aufgrund seiner Brückenposition zwischen Südostalpen, Balkan und Mediterran besonderes Interesse galt.

Durch systematische Ausgrabungen konnte aber auch Raubgräberei und Handel vorgebeugt und der damit verbundene Verlust von Fundmaterial für die Wissenschaft verhindert werden.

Auch wenn jüngst nachgewiesen werden konnte, dass wir heute immer noch genetisches Material des Neandertaler Menschen in uns tragen, so kann Prähistorie dennoch nicht mit „unseren Wurzeln“ gleichgesetzt werden. Die Träger prähistorischer Kulturen sind nicht die Vorfahren von Nationen. Ihre materielle Hinterlassenschaft bezeugt deren Präsenz in einem bestimmten geographischen Bereich, gibt im wahrsten Sinn des Wortes Auskunft über Leben und Tod der urzeitlichen Menschen. Was bleibt, sind Bodenfunde, Zeugnisse aus fernen Zeiten, die jedoch keineswegs einer Nation zugeordnet, geschweige

denn, gehören können. Dennoch wurden prähistorische Altertümer immer wieder für „völkische“ bzw. nationale und nationalistische Zwecke verwendet. Gemeinsame möglichst weit zurückreichende Wurzeln sollen zum verbindenden Element werden, sollen Identität stiften.

Ein Phänomen, das auch mit der Gründung des Museo Nazionale Preistorico Etnografico (1876) und der frühen Einrichtung einer Lehrkanzel für Paleoethnologie an der Universität in Rom (1877) zu tun hat²⁶⁷. Dieser Aufschwung der italienischen Urgeschichtsforschung steht in engem Zusammenhang mit der Einigung Italiens (1861). Man wollte aus der prähistorischen Vergangenheit „eine Urform nationaler Identität wieder gewinnen“, die nach der territorialen nun auch zur kulturellen Einigung Italiens beitragen sollte (Peroni, 2006, 277). Eine Rechnung, die augenscheinlich aufging, das Konzept zeigte Wirkung, die nicht zuletzt auch in den italienischen Restitutionsansprüchen Ausdruck fand.

Wie gefährlich es ist, Wissenschaft und insbesondere Archäologie mit Politik, Ideologie und Macht- bzw. Gebietsansprüchen zu verbinden, hat der Zweite Weltkrieg gezeigt, als die Urgeschichtsforschung im Dritten Reich soweit instrumentalisiert wurde, dass sie als Rechtfertigung für Eroberungsfeldzüge und die Vereinnahmung fremder Staatsgebiete diente.

Heute zählen auch prähistorische Fundstätten, wie z.B. Hallstatt, zum Weltkulturerbe. Hallstatt war zwar namensgebend für die hier erstmals angetroffene eisenzeitliche Kulturerbscheinung, die Hallstatt Kultur aber erstreckt sich weit über den Ort und die Region hinaus, kennt weder Staatsgrenzen noch Nationen. Wem also „gehören“ die Funde?

Von wirklicher Bedeutung sind im Grunde nur zwei Kriterien: das Wissen um den Aufbewahrungsort von Fundstücken und deren Zugänglichkeit für allgemeinbildende und wissenschaftliche Zwecke, die natürlich auch adäquate Erhaltungsbedingungen voraussetzen. Was das von den italienischen Restitutionsansprüchen betroffene Fundmaterial

anbetrifft, so waren diese beiden Kriterien bereits in der Vergangenheit erfüllt ... aber nicht alle dachten wie Carlo Marchesetti, der 1919 angesichts der durch Grenzziehungen und Gebietstrennungen völlig veränderten Situation meinte, dass es „in erster Linie“ die Aufgabe der „Anthropologen“ wäre, „die verbindenden Linien wieder sichtbar zu machen“ (StBB-PKB HSchS, NL Luschan, KORR Marchesetti, M-Luschan, 18. 12. 1919).

Danksagung

Mein herzlichster Dank für die wertvolle Unterstützung während meiner Recherchen gilt

Frau Direktor PD Dr. Karina Grömer, Frau Dr. Veronika Holzer, Herrn Vinzenz Kern, Prähistorische Abteilung des Naturhistorischen Museums Wien, Frau Dr. Andrea Zaremba und Herrn Direktor Dr. Martin Krenn, Zentralarchiv des Naturhistorischen Museums Wien, Frau Mag. Anneliese Schallmeiner, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, dott.ssa Antonella Cosenzi, Archivio storico der Civici Musei di Storia ed Arte Trieste, dott.ssa Chiara Artico und dott. Luca Carbulotto, Archivio Soprintendenza per i Beni Culturali Trieste, dott.ssa Antonella Colombati, Archivio di Stato Trieste, allen Kollegen im Österreichischen Staatsarchiv – Zentralarchiv für die stets umgehende Bereitstellung der Archivalien und Hilfsbereitschaft und schließlich den beiden „Nachfolgerinnen“ von Giuseppe Gerola und Piero Sticotti, dott.ssa Laura Dal Prà, Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali Trento in Trient, und dott.ssa Marzia Vidulli Torlo, Civico Museo d'Antiquità „J. J. Winckelmann“, in Triest, sowie dott. Claudio Strocchi, Castello del Buonconsiglio, Trento.

Nicht zuletzt möchte ich auch Prof. Salvator Žitko für die Einladung zur Mitarbeit am vorliegenden Band sowie der Redaktion des Verlages ANNALES für die umsichtigen wie mühevollen Druckvorbereitungen meinen besten Dank aussprechen.

²⁶⁷ Die Schlüsselfigur dieser Entwicklung war Luigi Pigorini (1842–1925). Er begann seine archäologische Laufbahn an der Seite von Pellegrino Strobel mit der Teilnahme an den Ausgrabungen der Terramare Fundstellen in der Umgebung von Parma (1861–1862). Nach dem Studium der Politikwissenschaften in Parma und der Philosophie in Heidelberg wurde er 1867 zum Direktor des Antikenmuseums in Parma ernannt und übernahm 1907 die Oberleitung der Museen und Ausgrabungen antiker Stätten in Rom (Direzione generale dei Musei e degli Scavi d'Antiquità del regno a Roma). 1875 rief er gemeinsam mit Strobel das *Bulletino di paletnologia italiana* ins Leben und schlug 1875 dem Minister für öffentliche Instruktion die Gründung eines eigenständigen, der Paläoethnologie gewidmeten Museums in Rom (heute Museo Pigorini) vor, in dem die Funde aller in Italien vertretenen prähistorischen Kulturen eine gemeinsame Heimstätte finden sollten. 1877 gelang Pigorini auch die Einrichtung einer Lehrkanzel für Paläoethnologie, die er über vier Jahrzehnte an der Universität in Rom inne hatte (Filip, 1966, I, 1036; Guidi, 1988, 238f.; Fugazzola Delpino & Pellegrini, 1994, 95–103).

ANHANG

Liste des 1921 von Österreich an Italien abgetretenen aus dem ehemaligen k.k. Küstenland stammenden Fundmaterials der Prähistorischen Sammlung der Anthropologisch-ethnographischen Abteilung am Naturhistorischen Staatsmuseum in Wien (heute Prähistorische Abteilung des Naturhistorischen Museums Wien)

Aquileia, G.-B. Cervignano – Aquileia (Italien)

Provenienz: unbekannt, gefunden 1821 (aus Altbestand übernommen)

Fundmaterial: 1 bandförmiger Kinderarmring aus Bronze
Inv. Nr.: 34848

Bodrež, G.-B. Canale – Bodrež ober Kanal (Slowenien)

Provenienz: Urnengrab, „Funde gesammelt von Custos Szombathy 27. Juli 1898“ (NHMW PA FAA, Inventarbucheintragung)

Fundmaterial: Bronzeschmuck (Fibeln, Fingerringe, Drahtfragment), Gefäßbruchstück

Inv. Nr.: 33210–33214 und 33216–33217

Chersino zwischen Cherso und Lussin – zwischen Cres und Lošinj (Kroatien)

Provenienz: Geschenk von Konservator Dr. Giuseppe Petris durch die Zentralkommission für Denkmalpflege, 11. 08. 1904; „Aus einem Steinkistenskeletgrab in einem großen Tumulus zu Chersino zwischen Cherso und Lussin. Beim Strassenbau gefunden.“ (NHMW PA FAA, Inventarbucheintragung)

Fundmaterial: 1 blattförmige Dolchklinge aus Bronze
Inv. Nr.: 38776

Fliegenhöhle bei Dane, Gemeinde Naklo, G.-B. Sessana – Grotta delle Mosche, Mušja jama, Jama na Prevali II (Slowenien); Slowenischer Höhlenkataster Nr. DZRJS 1095

Provenienz: Ausgrabungen der Prähistorische Kommission (Leitung: Josef Szombathy, Ausgräber: Pietro Savini) 1910–1911; Geschenk der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften und Ankauf von Pietro Savini

Fundmaterial: Schwerter und Lanzenspitzen aus Eisen und Bronze, Bronzebeile, Messer und Sichelfragmente, Kesselfragmente, Bronzehelm mit römischer Inschrift am Nackenschirm Helmbruchstücke, Bronzefibeln,

Bronzehalsschmuck aus Spiralröllchen, Bronzenadeln, Bronzearmreife, verzierte Bronzeblechfragmente, Bronzeschmelzklumpen, Keramikfragmente.

Inv. Nr.: 45429, 45444–45459, 45462, 45464, 45466, 45468, 45470, 45473, 45475–45477, 45479, 45482, 45484, 45490–45493, 45496, 45498, 45501 45503/4, 45506, 45508–45512, 45515, 45518.45521, 45525, 45527–45550, 45536/7, 45540–45543, 45545, 45550, 4553/4, 45557/8, 45560, 45562, 45565/7, 45571, 45575, 45577–45589, 45585/6, 45590, 45592, 45595–45599, 45601/2, 45604, 45607/8, 45609a, 45610/11, 45614/5, 45618–45622, 45625–45627, 45629, 45632–45634, 45636–45643, 45645–45657, 45659, 45661–45667, 45670, 47551–47561, 47563–47664, 47565–47567, 47571, 47573, 47575–47578, 47587–47590, 47594–47596, 47598–47600, 47603, 47605–47606, 47612–47613, 47615–47616, 47618, 47620, 47622–47623, 47625, 47627–47629, 47635, 47637, 47644–47645, 47651–47653, 47655, 47658–47659, 47663–47665, 47667, 47670, 47673/4, 47676–47677, 47679–47703, 47706, 47709, 47711–47712, 47714–47716, 47722–47723, 47725–47728, 47734–47736, 47741–47742, 47745, 47747–47750, 47754–47757, 475759–47770, 47774–47776, 47778 (z. Teil), 47780, 47784

Gradišče bei Tomaj, G.-B. Sessana – Tomaj bei Sežana (Slowenien)

Provenienz: Aufsammlung und Geschenk von Karl Ludwig Moser 1906, Skelettgrab vom Gradišče bei Tomaj, das „vom Bauer Gorjup [...] aufgefundene Grab war mit Platten bedeckt“ (NHMW PA FAA, Inventarbucheintragung)

Fundmaterial: 1 Bronzeohrgehänge, 1 Eisenmesser, 1 Tonwirtel

Inv. Nr.: 45724–45726

Knochenhöhle bei Matavun, Gemeinde Naklo, G.-B. Sessana – Grotta delle Ossa, Okostna jama, Skeletna jama, Jama na Prevali I (Slowenien), Slowenischer Höhlenkataster Nr. DZRJS 1094.

Provenienz: Ausgrabungen der Prähistorische Kommission (Leitung: Josef Szombathy, Ausgräber: Pietro Savini) 1911; Geschenk der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften

Fundmaterial: Lanzenspitzen aus Eisen und Bronze, Lanzenschuhe aus Bronze, Eisenbeil, Bronzesitula mit Inschrift aus „ca 8 mm hohen, dem venetischen

Alphabete angehörigen Zeichen“ (NHMW PA, Inventarbucheintragung), Bronzegefäßfragmente, Bronzepinzette, Certosafibel, Fingerringe und Armreif aus Bronze, Schädel und Skelettreste vom Menschen und von Haustieren, Holzkohle.

Inv. Nr.: 47786–47825, der gesamte Bestand inklusive der Knochenreste wurde an Italien abgetreten (Bronzesitula mit Inschrift *Inv. Nr.:* 47825).

Monte Castellier bei Muggia G.-B. Capodistria – Castelliere di Elleri, Elerji (Slowenien)

Provenienz: Geschenk Karl Ludwig Moser, gefunden 1888.

Fundmaterial: 1 Gefäßbruchstück, „Rand- und Bodenstück eines groben mit gekerbtem Randwulst und lappenförmigem Ansatz verzierten Gefäßes“ (NHMW PA, Inventarbucheintragung).

Inv. Nr.: 21594

Reka bei Kirchheim, G.-B. Kirchheim – Recca, Reka pri Cerknem (Slowenien)

Provenienz: Ausgrabung (14 Gräber) durch Korrespondent Rudolf Machnitsch mit Unterstützung der Zentralkommission für Denkmalpflege 1902, geschenkwiese Überlassung.

Fundmaterial: Eisenschwerter, Lanzenspitzen aus Eisen, Schildbuckel aus Eisen, Eisenmesser, Bronzegefäß, Fibeln (provinzial römisch, La Tène), Glasperlen, Keramikscherven, landwirtschaftliche Geräte aus Eisen. Gräber 7,9,10,12 und verschiedene Fundstücke (insg. 49)

Inv. Nr.: Grab 7: 49477–49482, Grab 9: 49475–49476, Grab 10: 49499–49483, Grab 12: 49509–49519; Eiserne Waffen und Werkzeuge aus unbestimmten Gräbern 49524–49532.

San Giovanni (Boccadino) nächst der Timavomündung, Umgebung Duino, G.-B. Monfalcone – Boccadino, San Giovanni di Duino/Štivan (Italien)

Provenienz: Ausgrabungen (Urnen- und Skelettgräber) der Prähistorische Kommission (Leitung: Karl Ludwig Moser) 1886; Geschenk der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften

Fundmaterial: spätantike Keramik, Bronze- und Eisengeräte, Beinkamm, Netzbeschwerer aus Ton, Tegulaebruchstücke, Wetzsteine, Muschelschalen, römische Münzen, Knochenreste vom Menschen

Inv. Nr.: 19281–19331

St. Agata de' Goti, G.-B. Buje – Istrien (Kroatien)

Provenienz: gefunden 1832, (aus Altbestand übernommen)

Fundmaterial: 1 konische Drahtarmspirale aus Bronze

Inv. Nr.: 34859

St. Michael bei Storje, G.-B. Sessana – Gradišče unweit von Štorje bei Sežana (Slowenien)

Provenienz: Gradišče, Aufsammlung Karl Ludwig Moser 1888

Fundmaterial: Bronzedraht, verziertes Bronzeblech, Eisenmessergriff, Reib- und Wetzsteine, Spinnwirtel, Keramikfragmente (Töpfe, Schalen) teilweise verziert, Knochenfragmente mit Schnittspuren, Tierknochen

Inv. Nr.: 21599–21635 „sollte Herbst 1921 an Italien abgetreten werden, blieb aber unauffindbar“ (NHMW PA FAA, Inventarbucheintragung Bayer).

St. Lucia bei Tolmein, G.-B. Tolmein – Santa Lucia di Tolmino, Most na Soči (Slowenien)

Provenienz: Ausgrabungen auf Kosten des Naturhistorischen Hofmuseums (Leiter: Josef Szombathy) 1885–1890

Fundmaterial: vollständige Inventare der Gräber: 1–817, 819–908 und 1496

Inv. Nr.: 29222–30733, 30740–30906, 31757–31765

- ABDA ARCH** – Archiv Bundesdenkmalamt (ABDA), Archäologie 2 (ARCH).
- ADTS NL Marchesetti** – Archivio Diplomatico del Comune di Trieste (ADTS), Nachlass Lascito Marchesetti (NL Marchesetti).
- Albera, Marco (1997):** I furti d'arte e la nascita del Louvre. Cristianità, 261–262.
- Alberti, Giorgio (1994):** Carlo Marchesetti botanico triestino. V: Montagnari Kokelj, Emanuela (ur.): Atti della Giornata Internazionale di Studio su Carlo Marchesetti. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 87–113.
- Alisi, Antonio (1932):** Il Duomo di Capodistria. Roma, A. Alisi.
- Alisi, Antonio (1971):** Pirano: la sua chiesa, la sua storia. S. I., s. n.
- AMI Gnirs** – Arheološki muzej Istre (AMI), Fond Antona Gnirsa (Gnirs).
- Andrian, Ferdinand von (1884):** Ferdinand von Hochstetter. Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien, XIV, [77]–[82].
- Antl-Weiser, Walpurga (2007):** Die Studien des Oberleutnants Josef Bayer in Palästina in den Jahren 1917 und 1918. Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien, CXXXVI–CXXXVII, 145–171.
- AÖAW PK** – Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (AÖAW), Prähistorische Kommission (PK).
- Apih, Elio (1966):** Italia, fascismo e antifascismo nella Venezia Giulia (1918–1943). Bari, Laterza.
- Apih, Elio (1979):** Vprašanje avstrijsko-jugoslovanske meje v luči nekaterih stališč tražaškega časopisja (1919). Zgodovinski časopis, 3, 33, 443–450.
- Apollonio, Almerigo (1992):** Autunno istriano. La «rivolta» di Pirano del 1894 e i dilemmi dell'«irredentismo». Trieste, Edizioni Italo Svevo.
- Apollonio, Almerigo (1993):** Una cittadina istriana nell'età napoleonica: Pirano 1805–1815. Atti del CRS, XXIII, 9–121.
- Apollonio, Almerigo (1996):** «... el Tartini in piassa ...»: edizione speciale nel centenario dell'inaugurazione del monumento a Giuseppe Tartini. Piran, Il Trillo.
- Apollonio, Almerigo (1998):** L'Istria Veneta dal 1797 al 1813. Gorizia, Istituto Regionale per la Cultura istriana.
- Apollonio, Almerigo (2004):** Venezia Giulia e Fascismo. Una società post-asburgica negli anni di consolidamento della dittatura mussoliniana 1922–1935. Trieste, LEG-Irci.
- Apollonio, Almerigo (2005):** Konzorcij piranskih solin kot naročnik znamenitih renesančnih umetniških del. V: Apollonio, Almerigo (ur.): Piranska sol. Ljubljana, DZS, d.d., 31–33.
- Arte-Cultura (1984):** Trentino. Arte-cultura. Trento, Provincia autonoma di Trento-Servizio Beni culturali.
- ASopTS** – Archivio Soprintendenza dei Beni Culturali Trieste (ASopTS), Istria Quarnero Dalmazia.
- ASTCMSTATS Sticotti** – Archivio storico dei Civici Musei di Storia ed Arte Trieste (ASTCMSTATS), Fond Sticotti (Sticotti).
- ASTTS Gov VG** – Archivio di Stato Trieste (ASTTS), R. Governatorato della Venezia Giulia (poi) R. Commissariato generale civile per la Venezia Giulia, Atti di Gabinetto (1919–1922) (Gov VG).
- Bach, David J. (2024):** <https://theodorkramer.at/projekte/exenberger/mitglieder/dr-david-josef-bach> (zadnji pristop: 2024-09-25).
- Baldassin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.) (2021):** Carpaccio a Pirano / Carpaccio v Piranu. Convegno internazionale di Studi dedicato al 500° anniversario della pala d'altare di Carpaccio e al 700° anniversario della consacrazione della Chiesa di San Francesco. Padova, Centro Studi Antoniani.
- Baldassin Molli, Giovanna (2001):** La pala piranese di Carpaccio al Museo Antoniano, »Padova e il suo territorio«. Rivista di storia arte cultura, XVI, 89, 9–11.
- Barattin, Dino (2022):** Il Novecento di Villa Manin. Spunti per una storia mai raccontata. V: Cassanelli, Roberto & Rossella Scopas Sommer (ur.): Guerra all'arte! 1940–1945. I beni culturali del Friuli Venezia Giulia tra protezione e distruzione. Udine, Forum, Editrice Universitaria Udinese, 105–115.
- Bari, Leopoldo (1984):** L'Istria ieri e oggi. Note geografiche, storiche ed etniche. Trieste, Edizioni »Italo Svevo«.
- Barina, Ilaria (2014/15):** L'arte da salvare. Tesi di laurea. Università Ca' Foscari, Corso di Laurea magistrale in Storia delle Arti e Conservazione dei beni Artistici, Anno Accademico 2014/ 2015.
- Barnabò Brea, Maria & Angela Mutti (ur.) (1994):** „... Le Terramare si scavono per concimare i prati...“: La nascita dell'archeologia preistorica a Parma nella seconda metà dell'Ottocento. Parma, Silva Editore.
- Battaglia, Raffaello (1920):** Il Caso Savini. Parenzo, Gaetano Coana & Figli.
- Battaglia, Raffaello (2024a):** <https://www.boegan.it/2009/09/battaglia-raffaello> (zadnji pristop: 2024-09-25).
- Battaglia, Raffaello (2024)** <https://www.treccani.it/enciclopedia/raffaello-battaglia/> (zadnji pristop: 2024-09-25).

- Battelli, Claudio, Knez, Kristjan & Roberta Vincoletto (2018):** Il Seminario di lingua e cultura italiana. Genesi, sviluppo, cronaca e testimonianze (1962–2016). Koper, Centro italiano-Italijansko središče Carlo Combi.
- Benussi, Bernardo (1921):** Recensione a S. Mitis, Il quadro piranese del Tintoretto rappresentante la battaglia di Salvore. AMSI, XXXIII.
- Bernik, Stane (2000):** Urbanizem v gotiki Kopra, Isole in Pirana. V: Dioecesis Justinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije. Koper, Pokrajinski muzej, 38–51.
- Bertoša, Miroslav (2003):** Istra, Jadran, Sredozemlje. Identiteti i imaginariji. Zagreb, Durieux.
- Biffis, Mattia (2023):** Tra critica e salvaguardia: Luigi Coletti e la difesa del patrimonio artistico durante il secondo conflitto mondiale. Storia della Critica d'Arte – Annuario della S.I. S. C. A., Società italiana di Storia della critica d'arte, 215–241.
- Bogliun Debeljuh, Loredana (1994):** L'identità etnica. Gli italiani dell'area istro-quarnerina. Trieste – Rovigno, Etnia, Centro di ricerche storiche Rovigno.
- Bojić, Biljana & Barbara Crnobori (ur.) (2018):** Vrata Jadrana: Savudrija i pripadajući teritorij u doba Mletačke Republike. Savudrija – Salvore, Zajednica Talijana – Comunità degli Italiani.
- Bolletino (1900):** Rappresentanti della Società Adriatica di Scienze Naturali in Trieste. Bolletino della Società Adriatica di Scienze Naturali in Trieste, XX, I–XV.
- Boltin-Tome, Erika & Breda Kovič (1957):** Kronika, Časopis za slovensko krajevno zgodovino. Ljubljana, Zgodovinsko društvo za Slovenijo, 49.
- Bonin, Flavij (ur.) (2006):** Petrus Coppus fecit "De summa totius orbis". Piran, Pomorski muzej "Sergej Mašera" Piran.
- Bonin, Zdenka (2011):** Bratovščine v severozahodni Istri v obdobju Beneške republike. Koper, Pokrajinski arhiv.
- Bottai, Giuseppe (1938):** La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra. Bollettino d'arte, XXXI, III, 10, 429–430.
- Bradanič, Marijan (2012):** Istra iz putnih mapa Pietra Nobilea. Koper, Histria editiones.
- Bradbury, Malcolm (ur.) (1999):** Atlas svetovne literature. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Bralić, Višnja & Nina Kudiš Burić (2006a):** Slikarska baština Istre. Djela štafelajnog slikarstva od 15. do 18. stoljeća na području Porečko-pulske biskupije. Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, Centar za povijesna istraživanja Rovinj.
- Bralić, Višnja & Nina Kudiš Burić (2006b):** Istria pittorica. Dipinti dal XV al XVIII secolo. Diocesi Parenzo-Pola. Rovinj, Centro di Ricerche Storiche di Rovigno.
- Bravar, Grazia (1988):** Storia di una Collezione. V: Rizzi, Aldo (ur.): Giambattista Tiepolo: Disegni dai Civici Musei di Storia e Arte di Trieste. Milano, Mondadori Electa, 11–12.
- Brejc, Tomaž (1983):** Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Koper, Topografsko gradivo.
- Brglez, Alja (1997):** Nepremična posest v Piranu ob koncu 16. stoletja: primerjalna ocena urbane podobe Pirana ob koncu srednjega in v začetku novega veka. Annales, Series Historia et Sociologia, 7, 10, 139–152.
- Brglez, Alja (2005):** Zrno soli za imperij. Piran 1579–1609. Materialna dediščina in kultura mesta. Koper, Založba Annales.
- Brückler, Theodor & Ulrike Nimeth (2001):** Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalspflege. Wien, Verlag Berger.
- Brückler, Theodor (1991):** Vom Konsilium zum Imperium. Die Vorgeschichte der österreichischen Denkmalschutzgesetzgebung. Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalspflege, 45, 160–173.
- Brückler, Theodor (2020):** Zur Geschichte der österreichischen Denkmalspflege: Die Ära Helfert. Teil I: 1863–1891. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalspflege, XXV/1, Wien – Köln – Weimar, Böhlau Verlag.
- Budicin, Marino (ur.) (2011):** Istra skozi čas. Priročnik regionalne zgodovine Istre z navedbami o mestu Reka. Rovinj – Rijeka – Trst, Središče za zgodovinska raziskovanja – Italijanska unija – Ljudska univerza.
- Bufon, Milan (1993):** Istra: novi problemi starih regij. Annales, Analiz Koprskega primorja in bližnjih pokrajin, 3, 197–202.
- Bufon, Milan (2001):** Oblikovanje čezmejnih vezi na tromeji med Slovenijo, Hrvaško in Italijo v Istri. Dela, 16, 39–60.
- Caburlotto, Luca (2021):** Lo spazio dentro e fuori il dipinto. Prospettive, percezioni e contesti della »pala di Pirano« di Vittore Carpaccio. V: Baldissin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.): Carpaccio a Pirano: convegno internazionale di studi dedicato al 500° anniversario della pala d'altare di Carpaccio e al 700° anniversario della consacrazione della Chiesa di San Francesco / Carpaccio v Piranu: mednarodni znanstveni simpozij ob 500-letnici Carpaccieve oltarne slike in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Padova, Centro Studi Antoniani, 205–216.
- Caburlotto, Luca (2023):** »Un monumento di storia topografica«. La pala di Vittore Carpaccio per S. Francesco a Pirano (1518). Archeologica topografia Istre / Topografia archeologica dell'Istria, Liber amicorum Matej Župančič, 223–234.

- Caburlotto, Luca, Fabiani, Rossella & Giuseppina Perusini (ur.) (2020):** La conservazione dei monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850–1950). Udine, Forum.
- Caprin, Giuseppe (1968):** L'Istria Nobilissima. Trieste, Libreria internazionale "Italo Svevo".
- Casadio, Paola (2005):** Pittore di formazione veneta. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo. Trieste, Civico Museo Revoltella, 110–114.
- Cassanelli, Roberto (2021):** »Guerra contro l'arte in Friuli e Venezia Giulia. Le difficoltà, 1940–1945. V: Cassanelli, Roberto, Fabiani, Rossella & Rossella Scopas Sommer (ur.): La protezione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli e Venezia Giulia nella seconda guerra mondiale. Trieste, Segretariato regionale del Ministero della Cultura per il Friuli Venezia Giulia, 93–118.
- Cassanelli, Roberto, Fabiani, Rossella & Rossella Scopas Sommer (ur.) (2021):** La protezione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli e Venezia Giulia nella seconda guerra mondiale. Trieste, Segretariato regionale del Ministero della Cultura per il Friuli Venezia Giulia.
- Cassanelli, Roberto & Rossella Scopas Sommer (2022):** Guerra all'arte! 1940–1945: i beni culturali del Friuli-Venezia Giulia tra protezione e distruzione. Udine, Forum.
- Castellani, Francesca & Paolo Casadio (2005) (ur.):** Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo. Trieste, Civico Museo Revoltella.
- Cattaruzza, Marina (2007):** L'Italia e il confine orientale 1866–2006. Bologna, il Mulino.
- Cavazza, Silvano (1983):** Umanesimo e riforma in Istria: Giovanni Battista Goineo e i gruppi eterodossi di Pirano. V: Branca, Vittore & Sante Graciotti (ur.): L'Umanesimo in Istria. Firenze, L.S. Olschki, 91–117.
- Cecchini, Silvia (2013):** Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale. V: Catalano, Maria Ida (ur.): Snodi di critica. Tra musei, mostre, restauri, storia delle tecniche e della diagnostica artistica in Italia (1930–1940). Roma, Gangemi Editore, 56–105.
- Cecchini, Silvia, Meyer, Susanne A., Piva, Chiara & Serenella Rolfi Ožvald (ur.) (2016):** Il Settecento e le Arti. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi. Roma, Campisano Editore.
- Cevc, Emilijan (1994):** Slovenski likovni umetniki in Dunaj. V: Mihelič, Darja (ur.): Dunaj in Slovenci. Ljubljana, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 109–118.
- Cevc, Emilijan (2011):** Pesnitev in resnica. Cevčevo berilo. Ljubljana, Slovenska matica.
- Ciancabilla, Luca (2010):** Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei. Argelato, Minerva edizioni.
- Cigui, Rino (2002):** Corpo araldico Piranese. Pirano, Il Trillo.
- Clemen, Paul (ur.) (1919):** Kunstschutz im Kriege. Leipzig, E. A. Seeman.
- CMStNTS Moser –** Civico Museo di Storia naturale Trieste (CMStNTS), A-B, Lascito Moser (Moser).
- Coccolo, Francesca (2021a):** I capolavori e la pace. Le restituzioni di opere d'arte all'Italia dopo la Seconda Guerra mondiale. Lucca, Edipuglia srl.
- Coccolo, Francesca (2021b):** The Power of Victory. Italy, Austria and the Struggle for Treasures of Art and History after the First World War (1918–1923). Doktorska disertacija. Lucca, IMT School for Advanced Studies Lucca.
- Comune di Mira (2009):** Rive. Uomini, arte, natura. Quaderni di Studi della riviera del Brenta.
- Congrès (1868):** Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 2me Session, Paris 1867. Paris, C. Reinwald.
- Corrado, Laura (2021):** Exhibition of Italian Art 1200–1900: quando Mussolini mise l'arte al servizio della politica. Nuove ricerche sulla Mostra londinese del 1930. <https://dspace.unive.it/handle/10579/19671> (zadnji pristop: 2025-08-25).
- Cozzi, Enrica (2020):** Ancora sul »caso di Veglia«: il politico di Paolo Veneziano. V: Caburlotto, Luca, Fabiani, Rossella & Giuseppina Perusini (ur.): La conservazione dei monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850–1950). Udine, Forum, 207–221.
- Crivelli, Benedetta, Ferrari, Sarah & Marsel Grosso (ur.) (2018):** Venezia e gli Asburgo. Pittura, collezionismo e circuiti commerciali nel tardo rinascimento europeo. Padova, Padova University Press.
- Crosera, Claudia & Davide Spagnoletto (2020):** L'Ufficio esportazione a Trieste negli anni quaranta. Due casi studio di opere di proprietà ebraica: un Palma il Giovane di Edoardo Pollak e un affresco trecentesco di Vera mattei in Arnstein. V: Caburlotto, Luca, Fabiani, Rossella & Giuseppina Perusini (ur.): La conservazione dei monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850–1950). Udine, Forum, 223–243.
- Dal Prà, Laura (2022):** Il riscatto della memoria. Le rivendicazioni italiane d'arte e di storia da Ettore Modigliani a Giuseppe Gerola (1919–1923). Trento, „Castello in mostra“ 12.

- Dal Prà, Laura & Claudio Strocchi (2023):** Museo anno zero. Opere recuperate 1919–1923. Trento, „Castello in mostra“, 17.
- Darovec, Darko (1999):** Janez Krstnik Gojnej Pirančan. O legi Istre V: Darovec, Darko (ur.): Stari krajepisi Istre. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko – Znanstveno-raziskovalno središče Republike Slovenije – Pokrajinski muzej, 63–82.
- Darovec, Darko (2008):** Kratka zgodovina Istre. Koper, Založba Annales.
- De Castro, Diego (1981):** La questione di Trieste: l'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954. Trieste, Lint.
- De Luca, Lia & Eliana Biasiolo (ur.) (2018):** La battaglia di Salvore tra storia e mito: ricognizione bibliografica degli studi, dai primi manoscritti al dibattito Seicentesco. V: Bojić, Biljana & Barbara Crnobori (ur.): Vrata Jadrana: Savudrija i pripadajući teritorij u doba Mletačke Republike. Međunarodni stručni skup, petak, 20. travnja 2018, Umag. Savudrija – Salvore, Zajednica Talijana, Comunità degli Italiani, 17–26.
- De Simone, Pasquale (1971):** Memorie sull'Istria della resistenza e dell'esodo. Gorizia, Tipografia Budin.
- Deakin, Frederick William (1978):** Mussolinijevih šesto dni. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Degrassi, Attilio (1971):** Scritti vari di antichità. Roma, Comitato d'onore.
- Dell'Acqua, Cesare (2021):** Cesare Dell'Acqua: da Pirano a Bruxelles in un mondo di pittura / od Pirana do Bruslja v svetu slikarstva / from Piran to Brussels in a World of Painting. Koper – Piran, Promocijsko, kulturno, izobraževalno in razvojno italijansko središče "Carlo Combi", Samoupravna skupnost italijanske narodnosti.
- Di Michele, Andrea (2020):** Von der Annexion bis zum Beginn der faschistischen Ära: die italienisch-österreichischen Beziehungen und Südtirol. V: di Michele, Andrea & Andreas Gottsmann (ur.): Die schwierige Versöhnung: Italien, Österreich und Südtirol im 20. Jahrhundert. Bolzano, University Press, 253–274.
- Dioecesis Justinopolitana (2000):** Dioecesis Justinopolitana: spomeniki gotske umetnosti na območju kopske škofije. Koper, Pokrajinski muzej.
- Dizionario biografico (1975):** Dizionario biografico degli italiani, vol. 18. Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana.
- Doblanović Šuran, Danijela (ur.) (2018):** Posljednji car u Istri / L'ultimo imperatore in Istria. Gračišče. 6. travanj 1918 – Gallignana, 6 aprile 1918, Koper, Histria Editiones.
- Dolce, Sergio (1994):** Carlo Marchesetti: 45 anni di direzione del Civico Museo di Storia Naturale. V: Montagnari Kokelj, Emanuela (ur.): Atti della Giornata Internazionale di Studio su Carlo Marchesetti. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 79–86.
- Domino, Ignazio (1929a):** Due gemme dell'Adriatico: Capodistria e Pirano. V: Domino, Ignazio: Vita Istriana. Pagine di storia e di arte. Firenze, All'insegna del libro, 6–81.
- Domino, Ignazio (1929b):** Vita istriana. Pagine di storia e di arte. Firenze, All'insegna del Libro.
- Dvořák, Max (2011):** Katekizem spomeniškega varstva / Katechismus der Denkmalfpflege. Umetnostna kronika, 32, 44–50.
- Eckhart, Wolfgang U. & Christoph Gradmann (1995):** Ärztelexikon. Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. München, Verlag C. H. Beck.
- Egger, Rudolf (1936):** Nekrolog Eduard Nowotny. Carinthia, I/126.
- El sal de Piran (1999):** El sal de Piran. Piran, Edizioni Il Trillo.
- Elenco (1918):** Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte di Trieste, Istria e Fiume. Roma, Ministero della Pubblica Istruzione.
- Fanton, Alberto (2021):** Carpaccio al riparo. La pala e il suo trasferimento in Italia, in alcuni documenti di archivio. V: Baldissin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.): Carpaccio a Pirano: convegno internazionale di studi dedicato al 500° anniversario della pala d'altare di Carpaccio e al 700° anniversario della consacrazione della Chiesa di San Francesco / Carpaccio v Piranu: mednarodni znanstveni simpozij ob 500-letnici Carpaccieve oltarne slike in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Padova, Centro Studi Antoniani, 165–204.
- Filip, Jan (1966, 1969):** Enzyklopädisches Handbuch zur Ur- und Frühgeschichte Europas. Bd. I (A-K) u. Bd. II (L-Z). Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz, W. Kohlhammer Verlag.
- Fiocco, Giuseppe (1919):** Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808–1816–1838 restituite dopo la vittoria. Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari.
- Flego Stanko & Matej Župančič (2012):** K arheološki dejavnosti L. K. Moserja v jamah Tržaškega Krasa – Appunti sulle ricerche archeologiche di L. K. Moser nelle grotte del Carso Triestino. V: Flego, Stanko & Lidia Rupel (ur.): Ludwig Karl Moser (1845–1918) med Dunajem in Trstom – Ludwig Karl Moser (1845–1918) tra Vienna e Trieste. Zbornik Mednarodnega študijskega dne – Atti della Giornata internazionale di Studi. Trst – Trieste, Narodna in študijska knjižnica Trst, Založba ZRC, 127–199.

- Foramitti, Vittorio (2018):** L'attività della Zentralkommission nei territori italiani del Litorale. V: Caburlotto, Luca, Fabiani, Rossella & Giuseppina Perusini (ur.): La conoscenza dei monumenti a Trieste, in *Istria e in Dalmazia (1850–1950)*. Udine, Forum, 47–59.
- Foramitti, Vittorio (2020):** L'attività della Zentralkommission nei territori italiani del Litorale. V: Caburlotto, Luca, Fabiani, Rossella & Giuseppina Perusini (ur.): La conservazione dei monumenti a Trieste, in *Istria e in Dalmazia (1850–1950)*. Udine, Forum, 47–59.
- Fortunat Černilogar, Damjana (1994):** Skrb za kulturno dediščino in njeno varovanje med 1. svetovno vojno – italijanski odnos do nje. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 4, 5, 135–148.
- Fossaluzza, Giorgio (ur.) (2000):** Da Paolo Veneziano a Canova. Capolavori dei musei veneti restaurati dalla Regione del Veneto 1984–2000. Venezia, Marsilio Editori s.p.a.
- Fossaluzza, Giorgio (2012):** Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore, 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore. Treviso, Edizioni Stilus.
- Fossaluzza, Giorgio (2021):** La pala per San Francesco a Pirano di Vittore Carpaccio, 1518. Un'introduzione storiografica nella prospettiva delle ricerche più recenti valorizzazioni critiche. V: Baldissin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.): Carpaccio a Pirano: convegno internazionale di studi dedicato al 500° anniversario della pala d'altare di Carpaccio e al 700° anniversario della consacrazione della Chiesa di San Francesco / Carpaccio v Piranu: mednarodni znanstveni simpozij ob 500-letnici Carpaccieve oltarne slike in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Padova, Centro Studi Antoniani, 97–116.
- Francescutti, Elisabetta (2005):** Alvise Vivarini (Venezia 1442/3–1503/5, Madona col Bambino e angeli musicanti, 1489. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*. Trieste, Civico Museo Revoltella, 120–122.
- Franchi, Elena (2021):** Le restituzioni di beni culturali alla Jugoslavia in base al Trattato di pace del 10 febbraio 1947. V: Cassanelli, Roberto, Fabiani, Rossella & Rossella Scopas Sommer (ur.): La protezione dei monumenti e delle opere d'arte in Friuli e Venezia Giulia nella seconda guerra mondiale. Trieste, Segretariato regionale del Ministero della Cultura per il Friuli Venezia Giulia, 167–189.
- Frank, Martina (2016):** Venezia-Vienna e ritorno. Attorno alle restituzioni di dipinti dopo la Prima Guerra mondiale. *Ateneo Veneto, CCIII*, 15, II, 59–69.
- Fugazzola Delpino, Maria A. & Enrico Pellegrini (1994):** Luigi Pigrini: cenni biografici. V: Bernabò Brera, Maria & Angela Mutti (ur.): „... Le Terramare si scavano per concimare i prati...“: La nascita dell'archeologia preistorica a Parma nella seconda metà dell'Ottocento. Parma, Silva Editore, 95–103.
- Furlan, Caterina (ur.) (2007):** Da Vasari a Cavalcaselle, storiografia artistica e collezionismo in Friuli dal Cinquecento al primo Novecento. Udine, Università degli studi di Udine, Forum.
- Gabrovec, Stanko (1983):** Zgodovina raziskovanj – Storie delle ricerche in topografija – Storia delle ricerche e topografia. V: Gabrovec, Stanko & Drago Svoljšak (ur.): *Most na Soči (S. Lucia) I.. Katalogi in monografije 22*. Ljubljana, Narodni muzej, 12–24.
- Gallo, Luigi & Raffaella Morselli (ur.) (2023):** *Arte liberata 1937–1947. Capolavori salvati dalla guerra*. Roma, Electa.
- Gallone, Antonietta (2005):** La tavolozza ritrovata: Paolo Veneziano, il polittico di Pirano. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): *Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*. Trieste, Civico Museo Revoltella, 191–196.
- Gardina, Edvilijo (1995):** Bartolomeo Gianelli (1824–1894). Koper, Pokrajinski muzej Koper.
- Gardina, Edvilijo (2002):** Mestni muzej za zgodovino in umetnost / Museo Civico di Storia e d'Arte (1911–1943). V: Pokrajinski muzej Koper: 90 let Pokrajinskega muzeja Koper / 90 anni del Museo regionale di Capodistria: 1911–2001. Koper, Pokrajinski muzej, 47–74.
- Gardina, Edvilijo (2010):** Museo giustinopolitano. Oris zgodovine muzeja v Kopru / Lineamenti storici per un Museo a Capodistria. Koper, Pokrajinski muzej Koper.
- Gayda, Virginio (1933):** La Jugoslavia contro l'Italia. Roma, Stabilimento Tipografico Il Giornale d'Italia (Documenti e rivelazioni).
- Gengembre, Gerard (2001):** Napoléon, la vie, la légende. Bordas, Larousse.
- Gerola, Giuseppe (2022):** *Riservatissimo*. Apunti sull'opera svolta dal dott. Giuseppe Gerola per il ricupero degli oggetti d'arte e di storia spettanti al Trentino. Edizione commentata del manoscritto a cura di Mirko Saltori. V: Dal Prà, Laura (ur.): *Il riscatto della memoria. Le rivendicazioni italiane d'arte e di storia da Ettore Modigliani a Giuseppe Gerola (1919–1923)*. Trento, „Castello in mostra“ 12, I–XLI.
- Gestrin, Ferdo (1981):** In memoriam. Dr. Miroslav Pahor (1922–1981). *Zgodovinski časopis*, 35, 149–156.

- Ginnasio Antonio Sema (2015):** 70° anniversario del Ginnasio Antonio Sema Pirano. Piran, Ginnasio Antonio Sema.
- Giollo, Ricciotti (1953):** Lo stato attuale del Civico Museo di Capodistria. *Pagine Istriane*, IV., 16, 37.
- Giorgi, Giulia (2014/15):** Artisti sloveni in territorio italiano, 1918–1945. *Fonti, documenti, critica*. Udine, Università degli Studi di Udine.
- Girometti, Cristiano (ur.) (2019):** Mostre a Firenze 1911–1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura (a cura di Cristiano Girometti), Firenze, Edizioni ETS.
- Giuricin, Gianni (1981):** L'Istria è lontana. Un esodo senza storia. Trieste, Edizioni »Italo Svevo«.
- Gnirs, Anton (1976):** Beiträge zur Geschichte und Geographie Böhmens und Mährens in der Zeit des Imperium Romanum. Bonn, Wissenschaftliches Archiv Bonn.
- Godeša, Bojan (1994):** Našega sovražnika predstavlja inteligenca Ljubljane. Odnos italijanskih zasedbenih oblasti v Ljubljanski pokrajini do slovenskih izobražencev. Zbornik 27. Zborovanja slovenskih zgodovinarjev, Zveza zgodovinskih društev Slovenije, 105–113.
- Golob, Nataša (2005):** Srednjebizantinski slonokoščeni skrinjici iz Pirana in Kopra. *Acta Histriae*, 13, 1, 205–224.
- Gradivo PMK:** Aktualni pravni problemi restitucije kulturnih dobara u okviru realizacije Osimskih sporazuma. Ljubljana 1988, Pravna fakulteta v Ljubljani, Inštitut za mednarodno pravo in mednarodne odnose.
- Gradnik, Vladimir (1977):** Krvavo Posočje. Trst – Koper, Založništvo tržaškega tiska – Založba Lipa.
- Grafenauer, Bogo (1993):** Miti o »Istri« in resnica istrskega polotoka. *Acta Histriae*, 1, 1, 9–52.
- Granata, Belinda (2010):** »E le contiamo, queste opere. Come il comandante conta i suoi soldati dopo battaglia«. Note intorno alle due mostre d'arte antica a palazzo Venezia nel 1944–1945. V: Morselli Raffaella (ur.): *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia dell'ambiente*. Milano, Mondadori, 77–101.
- Grohmann, Adolf (1964):** Viktor Christian, Nachruf. Almanach der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 113. Wien, Verlag der ÖAW, 421–436.
- Guček, Mojca (2000a):** Piran, ž. c. sv. Jurija. V: *Dioecesis Justinopolitana: Dioecesis Justinopolitana: spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije*. Koper, Pokrajinski muzej, 409–411.
- Guček, Mojca (2000b):** Piran, ulica IX. korpusa 2, »Benečanka«. V: *Dioecesis Justinopolitana: Dioecesis Justinopolitana: spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije*. Koper, Pokrajinski muzej, 94–97.
- Guidi, Alessandro (1988):** Storia della Paletnologia. Roma – Bari, Laterza.
- Guštin, Mitja (ur.) (2004):** Srednjeveška in novoveška keramika iz Pirana in Svetega Ivana / Ceramiche medievali e postmedievali da Pirano e San Giovanni / Srednjovekovna i novovekovna keramika iz Pirana i Svetog Ivana. Koper, Založba Annales.
- Hafner, German (1987):** Klasična razdobja antike. Ljubljana – Opatija, Državna založba – »Otokar Keršovani«.
- Hannak, Emanuel (1906):** Österreichische Vaterlandskunde. Wien, Verlag v. Alfred Hölder.
- Hauer, Franz von (1894):** Jahresbericht für 1893. *Annales des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums*, IX, 1–51.
- Heger, Franz (1881):** Urgeschichtliche Forschungen und Ausgrabungen in Böhmen. *Wiener Allgemeine Zeitung*, 345, 14. 02. 1881.
- Heger, Franz (1884):** F., Ferdinand von Hochstetter. (Nachruf). *Mittheilungen der k.k. Geographischen Gesellschaft in Wien*, XXVII (NF. XVII), 345–392.
- Heger, Franz (1927):** Ferdinand von Hochstetter. *Neue österreichische Biographie 1815–1918. I. Abtheilung*, I, V. Band, Wien, Amalthea Verlag, 183–100.
- Heinrich, Angelika (1995/96):** Vom Museum der Anthropologischen Gesellschaft in Wien zur Prähistorischen Sammlung im k.k. Naturhistorischen Hofmuseum (1870–1876–1889–1895). *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien*, CXXV/CXXVI, 11–42.
- Heinrich, Angelika (2003):** Josef Szombathy (1853–1943). *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien*, CXXXIII, 1–45.
- Hoernes, Moriz (1889):** Die neuesten prähistorischen Funde in Istrien. *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien*, XIX, [191]–[194].
- Hoernes, Moriz (1892):** Urgeschichte des Menschen nach dem heutigen Stande der Wissenschaft. Wien – Pest – Leipzig, A. Hartleben's Verlag.
- Hoernes, Moriz (1894):** Ausgrabungen auf dem Castellier von Villanova am Quieto. *Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft. Wien*, XXIV, 155–183.
- Hoffmann, Robert (1994):** Erzherzog Franz Ferdinand und der Fortschritt. *Altstadterhaltung und bürgerlicher Modernisierungswille in Salzburg*. Köln – Weimar, Böhlau Verlag.

- Höfler, Janez (2000):** Slikarstvo. V: Dioecesis Justinopolitana: Dioecesis Justinopolitana: spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije. Koper, Pokrajinski muzej, 216–221.
- Hoyer, Sonja Ana (1992):** Hiša Tartini v Piranu. Zgodovinski razvoj in likovna oprema. Koper, Založba Lipa.
- Hoyer, Sonja Ana (2002):** Obnovljena Trevisinijeva palača v Piranu. Piran, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije DE Piran.
- Hoyer, Sonja Ana (2005a):** V Italiji ostale umetnine iz Kopra, Izole in Pirana. V: V Italiji zadržane umetnine: V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana = Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia = Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy. Piran – Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, 14–22.
- Hoyer, Sonja Ana (2005b):** Seznam iz Kopra, Izole in Pirana umaknenih umetnin. V: V Italiji zadržane umetnine: V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana = Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia = Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy. Piran – Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, 22–29.
- Hughes-Hallett, Lucy (2013):** Ščuka Gabrielle D'Annunzio. Pesnik, zapeljivec in vojni pridigar. Ljubljana, Modrijan.
- Huguenin-Bergemat, Yves (2010):** Kulturgüter bei Staatssukzession. Schriften zum Kulturgüterschutz – Cultural Property Studies. Berlin – New York, De Gruyter.
- Humar, Gorazd (2021):** Nekoč je v Piranu stal dvižni most: zgodba o dvižnem mostu je tudi zgodba o Piranu. Šempeter pri Gorici, Mostovi.
- Il Piccolo.** Giornale di Trieste. Trieste, S.P.E., 1881–.
- Indice generale s.a.:** Indice generale storico-cronologico alfabetico e analitico – Lavori, contributi e quadri direttivi (1839–2005). Roma, Società Italiana per il Progresso delle Scienze.
- Ivetić, Egidio (2005):** Il »prima« sui contrasti nazionali italo-slavi nell'Adriatico orientale (1848–1918). V: Ventura, Angelo (ur.): Per una storicizzazione dell'esodo giuliano-dalmata. Atti del Convegno di studi, Padova, 6 febbraio 2004. Padova, CLEUP, 49–81.
- Jerše, Sašo (2017):** Slovenski kraji spomina. Pojmi, teze in perspektive zgodovinskih raziskav. Zgodovinski časopis, 71, 1-2, Ljubljana, 246–267.
- Junghans, Günter (1987):** Gabriel de Mortillet, 1821–1898: Eine Biographie. Archäologische Berichte I. Bonn, Propyläeum.
- Kacin Wohinz, Milica (1990):** Prvi antifašizem v Evropi. Primorska 1925–1935. Koper, Založba Lipa.
- Kalc, Aleksej (2005):** Na vzhodnih mejah italijanske civilizacije med svetovnimi vojnami. V: Rojc, Tatjana (ur.): Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja / Trieste: arte e musica di frontiera negli anni Venti e Trenta del XX secolo. Trst – Ljubljana, Glasbena matica – Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 39–56.
- Kamin Kajfež, Vesna (2009):** Piranska bratovščina sv. Rešnjega telesa in njena umetnostna naročila v Benetkah: Matteo Ponzoni. Annales, Series Historia et Sociologia, 19, 1, 31–38.
- Kamin Kajfež, Vesna (2012a):** Piranska bratovščina Rožnovske Matere Božje v 18. Stoletju. Annales, Series Historia et Sociologia, 22, 1, 77–84.
- Kamin Kajfež, Vesna (2012b):** Štiri pomembnejša naročila v piranski bratovščini sv. Rešnjega telesa v 17. in v začetku 18. Stoletja. Acta Histriae, 20, 1-2, 63–80.
- Kamin Kajfež, Vesna (2020):** Center and Periphery: Venice versus Istria. V: Cigui, Rino, Knez, Kristjan & Chiara Vignini (ur.): Istria religiosa e civile tra età moderna e contemporanea. Miscellanea di studi in memoria di Antonio Miculian. Pirano, Società di Studi storici e geografici, 555–568.
- Kandler, Manfred (1998):** 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898–1998. Forschungen in Carnuntum. Wien, Österreichisches Archäologisches Institut.
- Karinja, Snježana (2013):** Večen Piran v luči arheoloških najdb / Eterna Pirano alla luce dei reperti archeologici / Eternal Piran in the Light of Archaeological Finds. Piran, Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran.
- Klabjan, Borut (2004):** Italija in srednjeevropske povezave v polovici tridesetih let dvajstega stoletja. Acta Histriae, 12, 2, 107–134.
- Klauner, Friderike (1963):** Ernst H. Buschbeck (Wien 1899 – Lissabon 1963). Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, 17, 4, 191–192.
- Klavara, Vasja (2004):** Koraki skozi meglo. Soška fronta, Kobarid, Tolmin 1915–1917. Ljubljana – Celovec – Dunaj, Mohorjeva.
- Klemenčič, Matej (2008):** Scultura barocca in Istria tra Venezia, Gorizia, Lubiana e Fiume. Saggi e memorie di storia dell'arte, 30, 251–288.

- Knez, Darko (1994):** Svetinjice iz cerkve sv. Jurija v Piranu. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 5, 1, 65–72.
- Knez, Kristjan (2003):** La pittura cinquecentesca di Pirano. »Atti e Memorie« della Società istriana di Archeologia e Storia patria, CIII, I, 257–318.
- Knez, Kristjan (2008):** Pietro Kandler, Stefano Rota e le "patrie memorie". V: Cigui, Rino & Kristjan Knez (ur.): *L'Istria e Pietro Kandler: storico, archeologo, erudite. Atti del convegno di studi Pirano, 11 dicembre 2004*. Pirano, Società di studi storici e geografici, 125–147.
- Knez, Kristjan (ur.) (2009):** Pirano – Venezia: 1283–2003: atti della tavola rotonda. Pirano, 29 novembre 2003. Pirano, Società di studi storici e geografici.
- Knez, Kristjan, Vincoletto, Roberta & Duška Žitko (ur.) (2022):** Giuseppe Tartini med Piranom, Strunjanom in Koprom / tra Pirano, Strunjan e Capodistria / between Piran, Strunjan and Koper, Koper-Capodistria, Centro Italiano di Promozione, Cultura, Formazione e Sviluppo "Carlo Combi", Pokrajinski muzej Koper, Pomorski muzej "Sergej Mašera".
- Kodarin, Karmen (ur.) (2006):** V zavetju: 50 let Mestne knjižnice Piran. Piran, Mestna knjižnica.
- Kovač, Mojca Marjana (2006):** Pirano, San Giorgio. Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.
- Kovač, Mojca Marjana (2007):** Apostolski vizitator Agostino Valier – pobudnik obnove kompleksa cerkve sv. Jurija v Piranu. Interpretacija historičnih virov kot izhodišče konservatorskih raziskav. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 17, 1, 47–64.
- Kovač, Mojca Marjana (2009):** Urbanistični razvoj mesta Piran in spremembe zasnove cerkvenega kompleksa sv. Jurija. Zbornik za Staneta Bernika. Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, Filozofska fakulteta, 158–180.
- Kovač, Mojca Marjana (2010):** Župnijska cerkev sv. Jurija v Piranu. Nova odkritja o obnovi ali novogradnji med letoma 1580 in 1637. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 20, 2, 385–408.
- Kramar, Janez (1982):** Marezige. Trdnjava slovenstva v Istri 1861–1930. Koper, Založba Lipa.
- Kretschmer, Winfried (1999):** Geschichte der Weltausstellungen. Frankfurt – New York, Campus Verlag.
- L'Ermitage (2008):** L'Ermitage. Promenade à travers les Salles du Musée. Guide du Musée. Saint-Petersbourg, Editions d'art "P-2".
- L'Italia vista dai pittori francesi (1961):** L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo. Roma, Quadriennale nazionale d'arte di Roma.
- L'Osservatore Triestino.** Trieste, s. n., 1784–1933.
- La salvaguardia (2024):** La salvaguardia delle opere d'arte in Italia nella Prima guerra mondiale: la stima dei danni e il recupero dei beni sottratti. Dostopno na: <https://www.14-18.it/bacheca/190> (zadnji pristop: 06-11-2024).
- Lampič, Primož (2008):** Vpenjanje v prostor ali Piran v metaforični zgodnji jeseni. Gledga: občasnik Gledališča Koper in Obalnih galerij Piran, 6, 5, 4–5.
- Lanzi, Luigi (1970):** Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo. Vol. II. Firenze, reprint.
- Lavallée, Joseph (2017):** Viaggio pittoresco e storico nell'Istria e nella Dalmazia redatto secondo l'itinerario di L. F. Cassas da Joseph Lavallée. Trieste, Libreria editrice internazionale »Italo Svevo«.
- Lebar, Jože (2002):** Cerkev in kulturne dobrine. Papeška komisija za kulturne dobrine Cerkev. Družina, Ljubljana.
- Lehner, Christian (2015):** Piran für alle Jahreszeiten: Mit Ausflügen nach Portorož, Koper, Izola und in die Landschaftsparks Strunjan und Sečovlje. Klagenfurt, Verlag Johannes Heyn.
- Leiss, Antonio (1911):** La fondazione di un Museo Civico di Storia e d'Arte a Capodistria. Pagine Istriane, 2-3, 43.
- Limoncin-Toth, Lorella, Milotti-Bertoni, Daniela & Tullio Vorano (2015):** Tesori dell'Istria. Trieste, B. Fachin.
- Lobitzer, Harald & Zdeněk Kukal (2010):** Ferdinand Freiherr von Andrian – Altaussee, Böhmen und der Rest der Monarchie. Jahrbuch der Geologischen Bundesanstalt, 150, 3-4, 455–462.
- Lukan, Walter (2014):** Iz črnožolte kletke narodov vzlato svobodo? Habsburška monarhija in Slovenci v prvi svetovni vojni. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, Zveza zgodovinskih društev Slovenije.
- Lusa, Ondina (ur.) (1994):** Pirano un'immagine. Piran, Comunità degli Italiani "Giuseppe Tartini".
- Lusa, Ondina (ur.) (1997):** Dedicato ai 20 anni del Lasa pur dir: 1976–1997. Piran, Trillo.
- Lusa, Stefano & Kristjan Knez (ur.) (2003):** Toponomastica piranese. Lasa pur dir, Comunità degli Italiani »Giuseppe Tartini«. Pirano, Edizioni Trillo.
- MacGalloway, Niall (2017):** Guerra di parole. L'irredentismo fascista e la questione di Nizza. V: Paci, Deborah & Luca Giuseppe Manenti (ur.): Irredentismi. Politica, cultura e propaganda nell'Europa dei nazionalismi. Milano, Edizioni Unicopoli, 63–76.

- Mader, Brigitta (1994):** „Signor Dr. Carlo de Marchesetti, Museo di Storia naturale in Trieste, Austria“, I rapporti di Marchesetti con Vienna attraverso la sua corrispondenza. V: Montagnari Kokelj, Emanuela (ur.): Atti della Giornata Internazionale di Studio su Carlo Marchesetti. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 149–166.
- Mader, Brigitta (1996):** Die Zusammenarbeit der Naturhistorischen Museen in Wien und Triest im Lichte des Briefwechsels von Josef Szombathy und Carlo de Marchesetti (1885–1929). *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien*, 97A, 145–166.
- Mader, Brigitta (1997):** Der Fall Savini – Die archäologischen Ausgrabungen des k.k. Naturhistorischen Hofmuseums in der Fliegen- und der Knochenhöhle bei Dane unter der Leitung von Josef Szombathy (1910–1911) und das gerichtliche Nachspiel zwischen Wien und Triest (1911–1914). *Annales, Series Historia et Sociologia*, 7, 1, 59–72.
- Mader, Brigitta (2000):** Sfinga z Belvederja. Nadvojvoda Franc Ferdinand in spomeniško varstvo v Istri. – Die Sphinx vom Belvedere. Erzherzog Franz Ferdinand und die Denkmalpflege in Istrien. Koper, Knjižnica Annales Majora.
- Mader, Brigitta (2002a):** Prva istrska deželna razstava v očeh avstrijskih nadvojvod Ludwiga Salvatorja in Franca Ferdinanda. V: Pokrajinski muzej Koper: 90 let Pokrajinskega muzeja Koper / 90 anni del Museo regionale di Capodistria: 1911–2001. Koper, Pokrajinski muzej, 31–45.
- Mader, Brigitta (2002b):** Karl Ludwig Moser e gli scavi a San Servolo alla luce del materiale archivistico delle i.r. Commissione centrale per la ricerca e la conservazione dei monumenti di storia ed arte. V: Vidulli Torlo, Marzia (ur.): La necropoli di San Servolo. Veneti, Istri, Celti e Romani nel territorio di Trieste. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte Trieste, 17–23.
- Mader, Brigitta (2004):** Die Forschungen der Prähistorischen Kommission auf der Insel Krk (Veglia) von 1895 und 1912. I. 1895 Eduard Nowotnys Grabungen in Val di Sus (Sus) und Castellieri-Untersuchungen im Süden von Punat (Ponte). *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien*, 106 A, 433–447.
- Mader, Brigitta (2005):** Notizie sui castellieri dall'Archivio dell'I.R. Commissione centrale per la ricerca e la conservazione dei monumenti storici-artistici. V: Bandelli, Gino & Emanuela Montanari Kokelj (ur.): Carlo Marchesetti e i Castellieri 1903–2003. Fonti e Studi per la Storia della Venezia Giulia, Serie seconda: Studi IX. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Trieste, Editreg, 667–674.
- Mader, Brigitta (2006):** Die Forschungen der Prähistorischen Kommission auf der Insel Krk (Veglia) von 1895 und 1912. – II. Die Untersuchungen eisenzeitlicher Gräber durch Josef Szombathy und Mihovil Abramić in Besca nova (Baška) – Flur Sveti Kristofor 1912 und Eduard Nowotny in Bescavalle (Draga Baščanska) 1895. *Annalen des Naturhistorischen Museums Wien*, 107 A, 239–266.
- Mader, Brigitta (2012):** „Moser ist schon da“. Ludwig Karl Moser und die Prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (1883–1906) – „Moser è già qui“. Ludwig Karl Moser e la Commissione Preistorica dell'Accademia delle Scienze di Vienna (1883–1906). V: Flego, Stanko & Lidia Rupel (ur.): Ludwig Karl Moser (1845–1918) med Dunajem in Trstom – Ludwig Karl Moser (1845–1918) tra Vienna e Trieste. Zbornik Mednarodnega študijskega dne – Atti della Giornata internazionale di Studi. Trst – Trieste, Narodna in študijska knjižnica Trst, Založba ZRC, 111–125.
- Mader, Brigitta (2015):** La tutela del patrimonio culturale nell'Impero asburgico con riferimento all'Istria: dall'imperatore Francesco I all'arciduca Francesco Ferdinando. V: Rogoznica, Deborah (ur.): Začetki spomeniške službe v Istri / Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria / Počeci konzervatorske službe u Istri. Koper, Histria editiones, 29–46.
- Mader, Brigitta (2016):** Die archäologischen Ausgrabungen in der Fliegen- und Knochenhöhle und das gerichtliche Nachspiel: der Fall Savini – Archeološka izkopavanja v Mušji in Okostni jami ter njihov sodni razplet: Zadeva Savini. V: Teržan, Biba, Borgna, Elisabetta & Peter Turk (ur.): Depo iz Mušje jame pri Škocjanu na Krasu – Il ripostiglio della Grotta delle Mosche presso San Canziano del Carso. Katalogi in monografije 42. Ljubljana, Narodni muzej, 23–53.
- Mader, Brigitta (2017):** „Fortan widmete ich mich ausschließlich der Prähistorie, ...“ Moriz Hoernes, Begründer des Faches Urgeschichte und erster Inhaber der Lehrkanzel für Prähistorische Archäologie an der Universität Wien. Vortrag Festveranstaltung: 100^{plus} Das Institut für Urgeschichte und Historische Archäologie feiert, 23. Juni 2017, Universität Wien. <https://oeaw.academia.edu/brigittamader> (zadnji pristop: 2023-09-23).
- Mader, Brigitta (2018):** Die prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 1878–1891. Mitteilungen der Prähistorischen Kommission 86. Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

- Mader, Brigitta (2023a):** Der Verlust der Internationalität – von der Monarchie zur Ersten Republik. Die österreichische Urgeschichtsforschung am Beispiel der Prähistorischen Kommission. V: Zavadil, Michaela (ur.): Archäologie und Republik. Reflektionen zur Archäologie in Österreich in der Ersten und Zweiten Republik. Wien, OREA.
- Mader, Brigitta (2023b):** „Verteneglio am 2. November 90“. Moriz Hoernes und die Ausgrabungen auf dem „Castellier von Villanova bei Verteneglio (Gerichts-Bezirk Buje) in Istrien“. V: Saccara, Maša (ur.): Arheološka topografija Istre – Topografia archeologica dell'Istria. Koper, Liber amicorum Matej Župančič, 259–276.
- Mader, Brigitta & Salvator Žitko (2010):** Prva istrska pokrajinska razstava. V: Krmac, Dean (ur.): Prva istrska pokrajinska razstava, 100 let / Prima esposizione provinciale Istriana, 100 anni / Prva istarska pokrajinska izložba, 100 godina / Erste istrische Landesausstellung, 100 Jahre. Koper, Histria editiones, 15–40.
- Magani, Fabrizio (2000):** Sulle tracce del Carpaccio. Vicende della pala di Pirano (e alcune note sulla storia della protezione delle opere d'arte in Istria). „Il Santo“, 40, 321–335.
- Magris, Claudio (2001):** Habsburški mit v moderni avstrijski književnosti. Trst, ZTT EST.
- MAGW (1878):** Protokoll der Jahresversammlung der anthropologischen Gesellschaft am 13. Februar 1878. Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien, VII, 50.
- Malfèr, Stefan (1978):** Wien und Rom nach dem Ersten Weltkrieg. Österreichisch-italienische Beziehungen 1919–1923. Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs Band 66. Wien – Köln – Graz, Böhlau, 135–141.
- Maračič, Ljudevit Anton (1992):** Franjevci konventualci u Istri. Pazin, Istarsko književno društvo Juraj Dobrila.
- Marchesetti, Carlo (1883):** La necropoli di Vermo presso Pisino nell'Istria. Bolletino della Società adriatica di scienze naturali in Trieste, VIII, 1, 1–30.
- Marchesetti, Carlo (1903):** I Castellieri preistorici di Trieste e della Regione Giulia. Trieste, Museo Civico di Storia Naturale.
- Marušič, Branko (1996):** Zahodno sosedstvo. Slovenski zgodovinarji o slovensko-italijanskih razmerjih do konca prve svetovne vojne. Ljubljana, ZRC SAZU.
- Marvin, Nives & Mario Steffè (ur.) (2004):** Artisti di due minoranze / Umetniki dveh manjšin. Koper, Unione italiana.
- Masau Dan, Maria (2005):** Uvod. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo. Trieste, Civico Museo Revoltella, 23.
- Matijašič, Robert (2005):** Amoroso, Andrea. V: Istarska Enciklopedija, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 11–12.
- Menaše, Luc (1971):** Evropski umetnostno-zgodovinski leksikon. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Menato, Sara (ur.) (2019):** Carpaccio. Sacra conversatio: kontekst, ikonografija, raziskave / contesto, iconografia, indagini / kontekst, ikonografija, istraživanja. Koper, Histria editiones.
- Mesesnel, France (1953):** Umetnost in kritika. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Mesesnel, Janez (1987):** Soška fronta. Ljubljana, Prešernova družba v Ljubljani.
- Miglia, Guido (1990):** Istria. I sentieri della memoria. Trieste, Unione degli Istriani.
- Mihelič, Darja (1985):** Neagrarno gospodarstvo Pirana od 1280 do 1340. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti.
- Mihelič, Darja (1991):** Mestni vsakdan v obdobju baroka v luči različnih pisnih virov (Piran, 1600–1602). Annales, Analiza Koprškega primorja in bližnjih pokrajin, 1, 91–102.
- Mihelič, Darja (1992):** Piranska razglednica iz prvih desetletij 17. stoletja. Annales, Analiza Koprškega primorja in bližnjih pokrajin, 2, 257–265.
- Mihelič, Darja (1995):** Kompleks piranske župne cerkve Sv. Jurija: korak k odkrivanju novih umetnostnozgodovinskih dejstev? Annales, Series Historia et Sociologia, 5, 6, 7–14.
- Mihelič, Darja (2023):** Obzorje duha Istranov zgodnjega novega veka: popis zapuščine premožnega Pirančana (1599). Koper, Založba Annales.
- Mihelič, Darja, France & Jasna Pocajt (1996):** Piran. Mesto in ljudje pred sto leti. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.
- Mihovilič, Kristina (2005):** Alberto Puschi. V: Istarska Enciklopedija, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 663f.
- Mihovilič, Kristina (2012):** Risultati Moserovih iskopavanja u Bermu – Risultati degli scavi del Moser a Beram-Vermo. V: Flego, Stanko & Lidia Rupel (ur.): Ludwig Karl Moser (1845–1918) med Dunajem in Trstom–Ludwig Karl Moser (1845–1918) tra Vienna e Trieste. Zbornik Mednarodnega študijskega dne–Atti della Giornata internazionale di Studi. Trst – Trieste, Narodna in študijska knjižnica Trst, Založba ZRC, 101–109.

- Mikoletzky, Lorenz (2008):** Saint-Germain und Karl Renner. Eine Republik wird „diktirt“. V: Konrad, Helmut & Wolfgang Maderthaner (ur.): Das Werden der Ersten Republik ... der Rest ist Österreich. Bd. 1. Wien, Carl Gerold's Sohn Verlagsbuchhandlung, 179–186.
- Mikuž, Janez (1967):** Slikarstvo XVIII. stoletja na slovenski obali. Koper, Pokrajinski muzej Koper (razstavni katalog).
- Mikuž, Janez (1972):** Domnevni Domenico Tintoretto v piranskem Pomorskem muzeju. Obala, 13, 21–25.
- Mikuž, Janez (1973):** Pokrajinski muzej Koper. Koper, Pokrajinski muzej.
- Mikuž, Metod (1960):** Pregled zgodovine narodnoosvobodilne borbe v Sloveniji. I. knjiga. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Mikuž, Metod (1961):** Druga svetovna vojna. Kratek oris. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Mitis, Silvio (1921):** Il quadro piranese del Tintoretto rappresentante la battaglia di Salvore. "Venezia", Rassegna d'arte e storia, vol. I.
- Mlacovič, Dušan (2020):** Frederic C. Lane, Benečani in slovenska zgodovina. V: Lane, Frederic Chapin: Benetke. Pomorska republika. Ljubljana, Slovenska matica, 448–459.
- Modigliani, Ettore (1923):** Catalogo degli oggetti d'arte e di storia resituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma. Roma, Editori Alfieri.
- Modigliani, Ettore (2019):** Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera. Milano, Skira Editore.
- Morassi, Antonio (2022):** Il Tiepolo di Pirano. V: Agazzi, Michela & Enrico Lucchese (ur.): Istria e Zara. Le immagini dell'Archivio Fototeca Antonio Morassi all'Università Ca' Foscari di Venezia. Venezia, ZeL Edizioni.
- Morath, Inge (2003):** Venezia. Mit Texten von Karl-Markus Gau', Peter Weiermair, Kurt Kaindl, Brigitte Blüml. Salzburg, Edition Fotohof im Otto Müller Verlag.
- Morgan, Claudia (1994):** La revisione della bibliografia delle opere di Carlo Marchesetti. V: Montagnari Kokelj, Emanuela (ur.): Atti della Giornata Internazionale di Studio su Carlo Marchesetti. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte, 279–369.
- Mortillet, Gabriel de (1867):** Promenades préhistoriques a l'Exposition universelle. Paris, C. Reinwald.
- Mortillet, Gabriel de & Adrien Mortillet (1900):** Le Préhistorique. Origine et antiquité de l'homme. Paris, Schleicher Frères.
- MPK (1887):** Mittheilungen der Prähistorischen Kommission (MPK), Vorwort, MPK, I/1, 3.
- Murko, Ivo (2004):** Meje in odnosi s sosedomi. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- Muženič, Matej & Uroš Zagradnik (2023):** Vile kot arhitekturna dediščina turističnega razcveta Portoroža z okolico na prelomu 19. in 20. stoletja. Koper, Pokrajinski arhiv.
- Naldini, Paolo (2001):** Cerkveni krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis, ljudsko Koper. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Znanstveno-raziskovalno središče Republike Slovenije, Škofija Koper.
- Nezzo, Marta (2016):** Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande guerra. Padova, Il Poligrafo.
- NHWM PA FAA – Natural History Museum Vienna (NHMW), Prähistorische Abteilung (PA), Fundaktenarchiv (FAA).**
- NHWM PA FAA AN – NHMW, PA, FAA, Ansprüche der Nationalstaaten (AN).**
- NHWM PA FAA FA – NHMW, PA, FAA, Fundakt (FA).**
- NHWM PA FAA KORR SZ – NHMW, PA, FAA, Korrespondenz Szombathy (KORR SZ).**
- NHWM PA FAA PK – NHMW, PA, FAA, Prähistorische Kommission (PK).**
- NHWM PA FAA TB SZ – NHMW, PA, FAA, Tagebuch Szombathy (TB SZ).**
- NHWM PA Fotoarchiv – NHMW, PA, Fotoarchiv.**
- NHWM ZA – NHMW, Zentralarchiv (ZA).**
- Novak Klemenčič, Renata (ur.) (2018):** Umetnost istrskih obalnih mest. Zbornik povzetkov. Simpozij Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva, Koper-Capodistria, 23.–25. november 2018. Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo.
- Novák, Milan (ur.) (2005):** Ludvík Salvátor: vědec a cestovatel. Brandýs nad Labem, Město Brandýs nad Labem.
- Nowotny, Eduard & Pietro Sticotti (1896):** Aus Liburnien und Istrien. Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich-Ungarn, 19, 159–180.
- ÖBL (1815–1950):** Österreichische Akademie der Wissenschaften (ur.): Österreichisch Biografisches Lexikon, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Ojetti, Ugo (1917a):** I monumenti italiani e la guerra. Manuale tecnico descrittivo, corredato di fotografie dettagliate, sui provvedimenti tecnici e architettonici messi in opera per la difesa dei monumenti italiani durante la Prima Guerra Mondiale. Milano, Editori Alfieri e Lacroix.
- Ojetti, Ugo (1917b):** Il martirio dei monumenti con incisioni fuori testo. Milano, Fratelli Treves Editori.
- ÖStA AdR – Österreichisches Staatsarchiv (ÖStA), Archiv der Republik (AdR).**

- ÖStA AdR DÖFD** – ÖStA, AdR, Deutschösterreichische Friedensdelegation St. Germain (DÖFD).
- ÖStA AdR NPA** – ÖStA, AdR, Neues politisches Archiv (NPA).
- ÖStA AVA** – ÖStA, Allgemeines Verwaltungsarchiv (AVA).
- ÖStA AVA DMA KÜ** – ÖStA, AVA, Denkmalamt Küstenland (DMA KÜ).
- ÖStA HHStA OMeA** – ÖStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv (HHStA), Obersthofmeisteramt (OMeA).
- Oter Gorenčič, Mija (2013):** Srednjeveška stavbna dediščina avguštink, observantov, tretjerednikov in servitov v Slovenski Istri. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 23, 1, 31–54.
- Pacella, Annalisa (2004):** L'Istria nell'opinione pubblica italiana dal 1914 al 1919. Bologna, Editrice Lo Scarabeo.
- Pahor, Milan (2004):** Slavjanska sloga. Slovenci in Hrvati v Trstu. Od avstroogrške monarhije do italijanske republike. 1848–1954. Trst, Založništvo tržaškega tiska.
- Pahor, Milan (2020):** Tajna organizacija Borba 1927–1930. Spominske poti Slovencev v Trstu ob 90- letnici ustralitve junakov v Bazovici. Trst, Založništvo tržaškega tiska, Narodna in študijska knjižnica.
- Pahor, Miroslav (1972):** Socialni boji v občini Piran od XV. do XVIII. stoletja, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Pahor, Miroslav (1979):** Mestna knjižnica v Kopru. Njen nastanek in razvoj do leta 1954. V: *Osrednja knjižnica Srečka Vilharja Koper*. Koper, Osrednja knjižnica, 53–75.
- Pahor, Miroslav (1981):** Gabrijel Gruber ali ladjedelstvo – navtika – navigacija. Slovensko morje in zaledje, 4/5, 11–40.
- Pahor, Miroslav (2023):** Vse poti vodijo na morje. Zbrani prispevki k slovenski pomorski zgodovini, 1, 2. Koper, Slovenska znanstvena zbirka za humanistiko / Slovenian Scientific Series in Humanities.
- Pahor, Miroslav & Tatjana Poberaj (1962–1964):** Stare piranske soline. Ljubljana, Založba Mladinska knjiga.
- Pahor, Miroslav & Anton Mikeln (1972):** Piran. Portorož, Zavod za turizem.
- Paliaga Janković, Daniela & Alberto Manzin (2024):** Raccontare Pirano: contributi per far conoscere meglio la nostra città / Pripovedovati o Piranu: prispevki za boljše poznavanje našega mesta. Piran, Samoupravna skupnost italijanske narodnosti.
- Panelli, Rosanna (2010) (ur.):** Diego de Castro. Torino, D. Piazza.
- Pappucia, Fulvio & Franco Ceccotti (ur.) (2011):** Un'epoca senza rispetto. Antologia sulla questione adriatica tra '800 e primo '900. Trieste, Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia.
- Parca, Sara (2007):** Achille Bertini Calosso. V: *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte 1904–1974*. Bologna, Bologna University Press, 85–103.
- Pavanello, Giuseppe & Maria Walcher Casotti (1999) (ur.):** Istria. Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento. Trieste – Mariano del Friuli, Università degli Studi, Edizioni della Laguna.
- Pelikan, Egon (2003):** Slovenci v Julijski krajini in cerkvena oblast v času med obema vojnama. *Acta Histriae*, 11, 2, 41–56.
- Peroni, Renato (2006):** Die Anfänge der ur- und frühgeschichtlichen Archäologie als akademisches Fach in Italien. V: Callmer, Johan, Meyer, Michael, Struwe, Ruth & Claudia Theune (ur.): *Die Anfänge der ur- und frühgeschichtlichen Archäologie als akademisches Fach (1890–1930) im europäischen Vergleich*. Berliner Archäologische Forschungen 2, Rahden/Westf., 275–284.
- Pesendorfer, Franz (1987a):** Zwischen Tricolore und Doppeladler. Leopold II. Großherzog von Toskana 1824–1859. Wien, Österreichischer Bundesverlag.
- Pesendorfer, Franz (1987b):** Il Governo di Famiglia in Toscana. Le memorie del granduca Leopoldo II di Lorena (1824–1859). Firenze, Sansoni.
- Petronio, Amalia & Peter Štoka (2011):** La persona di Diego de Castro scoperta nella sua raccolta libraria. V: Knez, Kristjan (ur.): *Diego de Castro 1907–2007*. Pirano, Comunità degli Italiani »Giuseppe Tartini«, Edizioni il Trillo, 265–274.
- Piekalkiewicz, Janusz (1996):** Druga svetovna vojna. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Pilleri, Gèorgio (1980):** Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Triest. Waldau – Bern, Verlag Hirnanatomisches Institut.
- Pirano (1987):** Pirano. Le nostre radici. Trieste, Edizioni »La Voce di San Giorgio«.
- Pirjevec, Jože (1995):** Jugoslavija. Nastanek, razvoj ter razpad Karadjordjičeve in Titove Jugoslavije. Koper, Založba Lipa.
- Pischel, Gina (1966):** Storia universale dell'arte 2. Pittura, scultura, architettura, arti decorative. Milano, Mondadori.
- Planiscig, Leo (1915):** Denkmale der Kunst in den südlichen Kriegsgebieten: Isonzo-Ebene, Istrien, Dalmatien, Südtirol. Wien, Kunstverlag A. Schroll.

- Planisciga, Leo & Hans Folnesics (1916):** Bau – und Kunstendenkmale des Küstenlandes. Aquileja, Görz, Grado, Triest, Capo d'Istria, Muggia, Pirano, Parenzo, Rovigno, Pola, Veglia. Wien, Kunstverlag A. Schroll.
- PMK Izveštaj – Pokrajinski muzej Koper (PMK).** Izveštaj komisije stručnjaka Ministarstva za nauku i kulturu FNRJ za pregled istorijskih arhiva i biblioteka u zoni Vojne uprave za STT, 1949 (Izveštaj).
- Pobežin, Gregor (2012):** Napis na piranski sliki »Čudež sv. Jurija« – poskus jezikovne, vsebinska in stilistične interpretacije. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 22, 1, 85–92.
- Pogatschnig, Antonio (1913):** Il quadro di Alvise Vivarini alla pinacoteca di corte di Vienna. *AMSI*, XXIX, 213–229.
- Pokrajinski muzej Koper (2002):** 90 let Pokrajinskega muzeja Koper / 90 anni del Museo regionale di Capodistria: 1911–2001. Koper, Pokrajinski muzej.
- Pollak, Marianne (2019):** Forderungen Italiens und Übergabe archäologischer Funde aus dem Kronland Tirol (1918 bis 1921). V: Kaufmann, Günther & Andreas Putzer (ur.): *Lost & Found Archäologie in Südtirol vor 1919 – Archeologia in Alto Adige prima del 1919*. Südtiroler Archäologiemuseum, 6, Bozen, Athesia Verlag, 455–469.
- Pommereul, François René de (1797):** Campagne du general Buonaparte en Italie pendant les années IV^e et V^e de la République Française; par un officier general, a Paris, l'an V. – 1797.
- Predonzani Izzo, Lidia (2008):** Ricordi Piranesi. Trieste, Famea Piranesa.
- Preložnik, Andrej (2016):** Piran za radovednega pohajkovalca: vodnik po kulturni dediščini. Piran – Koper, Univerzitetna založba Annales.
- Pucer, Alberto (1990):** Patrimonio artistico e monumentale a Pirano dopo la caduta dell'Austria. Lasa pur dir, *Periodico della comunità degli Italiani di Pirano*, 7, 79–83.
- Quarantotti, Giovanni (1923):** Le carte di Tomaso Luciani. V: Luciani, Tomaso (ur.): *Nella traslazione in patria delle ossa di Tomaso Luciani*. Capodistria, Comitato regionale per la Venezia Giulia della Società nazionale per la Storia del Risorgimento italiano.
- Quatremère de Quincy, Antoine (1796):** Lettres sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie, Paris. V: *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* (1815). Paris, Fayard.
- Rainer, Johann (1973):** Die italienische Militärmission in Wien 1918–1920. V: Nowotny, Alexander & Othmar Pickl (ur.): *Festschrift Herman Wiesflecker zum sechzigsten Geburtstag*. Graz, 267–289.
- Rainer, Johann (1976):** Die Rückführung italienischer Kulturgüter aus Österreich nach dem Ersten Weltkrieg. V: Widmoser, Eduard & Helmut Reinalter (ur.): *Alpenregion und Österreich*. Innsbruck, 105–116.
- Rainer, Johann (1988):** Il ricupero dei beni culturali italiani dall'Austria dopo la Prima Guerra mondiale. *Studi Trentini di Scienze Storiche*, LXVII, 1-2, 237–250.
- Rathmanner, Laura (2016):** Die Reparationskommission nach dem Staatsvertrag von St. Germain. Beiträge zur Rechtsgeschichte Österreichs, 74–98. <https://austriaca.at/0xc1aa55760x0033efdf.pdf> (zadnji pristop: 17. 10. 2024).
- Ravalico, Mario (2011):** Pirano 1941–1954: una vita, tante storie. Trieste, s. n.
- Rocchi, Ilaria (2024):** L'IRCI ha inaugurato la pinacoteca istriana, fiumana e dalmata. Centro di Documentazione Multimediale della Cultura Giuliana Istriana Fiumana Dalmata, 14. 6. 2024. <https://www.arcipelagoadriatico.it/lirci-ha-inaugurato-la-pinacoteca-istriana-fiumana-e-dalmata/> (zadnji pristop: 2024-10-23).
- Rogoznica, Deborah (2014):** Nastanek in razvoj Mestne knjižnice v Kopru. V: *Osrednja knjižnica Srečka Vilharja Koper*. Koper, Osrednja knjižnica, 1–62.
- Rojc, A. (2005):** Trst-Dunaj: nalomljena koordinata / Trieste-Vienna, una coordinata incrinata. V: Rojc, Tatjana (ur.): *Trst: umetnost in glasba ob meji v dvajsetih in tridesetih letih XX. stoletja / Trieste: arte e musica di frontiera negli anni venti e trenta del XX secolo*. Trst – Ljubljana, Glasbena matica, Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 215–237.
- Romanelli, Giandomenico (2015):** Carpaccio: Vittore e Benedetto da Venezia all'Istria. Padova, Marsilio Editori.
- Romanelli, Giandomenico & Filippo Pedrocco (1988):** Ca' Rezzonico. Milano, Mondadori Electa.
- Roselli, Giulio (2002):** Draga Parenzana! Spomini, slike in dokumenti o železniški progi Trst–Poreč. Trst, Bruno Fachin Editore.
- Rota, Stefano (2017):** Stefano Rota: erudito, latinista, curatore dell'Archivio municipale di Pirano: convegno internazionale di studi / Stefano Rota: učenjak, latinist, kustos piranskega občinskega arhiva: mednarodni znanstveni sestanek. Piran, Tartinijeva hiša, 10. novembra 2017.

- Rupel, Lidia (2012):** L. K. Moser: „Aus meinem Leben“ – „Iz mojega življenja“ – L. K. Moser: „Aus meinem Leben“ – „Dalla mia vita“. V: Flego, Stanko & Lidia Rupel (ur.): Ludwig Karl Moser (1845–1918) med Dunajem in Trstom – Ludwig Karl Moser (1845–1918) tra Vienna e Trieste. Zbornik Mednarodnega študijskega dne – Atti della Giornata internazionale di Studi. Trst – Trieste, Narodna in študijska knjižnica Trst, Založba ZRC, 31–62.
- Rupnow, Dirk (2010):** Brüche und Kontinuitäten–Von der NS-Judenforschung zur Nachkriegsjudaistik. V: Ash, Mitchell G., Niess, Wolfram & Ramon Pils (ur.): Geisteswissenschaften im Nationalsozialismus. Das Beispiel der Universität Wien. Göttingen, Vienna University Press, 86–89.
- Rusinow, Dennison Ivan (2010):** L'Italia e l'eredità austriaca 1919–1946, Venezia, La Musa Talia.
- Russo, Valentina (2018):** Restauri tra identità e italianità in Istria e Dalmazia all'indomani della Grande Guerra. V: Cimbolli Spagnesi, Piero (ur.): Al di là delle trincee. Territori e architetture del Regno d'Italia al tempo della Prima Guerra mondiale. Atti del congresso internazionale, Roma 3–5 dicembre 2015. Roma, Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., 339–354.
- Rutar, Simon (1896):** Samosvoje mesto Trst in mejna grofija Istra: prirodnoznanski, statistični, kulturni in zgodovinski opis. Ljubljana, Matica Slovenska.
- Santangelo, Antonio (1935):** Un capolavoro del Tiepolo e altri inediti del Fontebasso. Firenze, Sansoni.
- Santoro, Raffaele (2019):** L'Archivio antico municipale di Capodistria all'Archivio di Stato di Venezia. V: Capuzzo, Ester & Bruno Crevato-Selvaggi (ur.): Venezia e il suo Stato da Mar. Atti del 6° convegno internazionale, Venezia, 22–24 febbraio 2018. Roma, Società dalmata di Storia patria, 145–155.
- Sauro, Romano & Francesco Sauro (2017):** Nazario Sauro. Storia di un marinaio. Venezia, La Musa Talia.
- Savini, Pietro (1913):** Lettera aperta al Consigliere di Governo, Giuseppe Szombathy, Conservatore della sezione antropologica e preistorica dell'i.t. Museo di Corte di Storia Naturale in Vienna. La Coda del Diavolo, VI, 61, 17.–18. 06. 1913.
- Schiffner, Carlo (1946):** Sguardo storico sui rapporti fra Italiani e Slavi nella Venezia Giulia. Trieste, Istituto di Storia moderna dell'Università di Trieste, Stabilimento tipografico nazionale.
- Segre, Roberto (1928):** La missione militare italiana per l'armistizio (dicembre 1918–gennaio 1920). Bologna, Zanichelli.
- Segre, Roberto (2024):** [https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-segre_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-segre_(Dizionario-Biografico)/) (zadnji pristop: 2024-09-25).
- Semetkowski, Walter (1959):** Vergangenheit und Gegenwart der österreichischen Denkmalpflege. Zbornik za umetnostno zgodovino (Lavrae F. Stelè), V, VI, 543–552.
- Semi, Francesco (2020):** L'arte in Istria. Ristampa anastatica dell'edizione 1937. Trieste, Segretariato regionale del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo per il Friuli Venezia Giulia.
- Senardi, Fabio (ur.) (2010):** Silvio Benco »nocchiero spirituale« di Trieste. Gorizia, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione.
- Senardi, Fabio (2014):** La dissoluzione dell'Austria-Ungheria nell'interpretazione di Leo Valiani. V: Serra, Edda (ur.): Leo Valiani: Atti del convegno. Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 11–57.
- Sgarbi, Vittorio (2005):** Arte d'Istria, arte degli Istriani. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): Histria. Opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo. Trieste, Civico Museo Revoltella, 40–42.
- SI PAK 23** – Pokrajinski arhiv Koper (SI PAK), Istrski okrožni ljudski odbor Koper (fond 23).
- SI PAK 24** – SI PAK, Okrajni ljudski odbor Koper, 1942–1967 (fond 24).
- SI PAK 36** – SI PAK, Skupščina občine Piran s predhodniki, 1945–1994 (fond 36).
- SI PAK 225** – SI PAK, Solni konzorcij Piran s predhodniki / Consorzio delle saline di Pirano, 1274–1914 (fond 225).
- SI PAK 294** – SI PAK, Rodbina Favento, 1600–1826 (fond 294).
- SI PAK 758** – SI PAK, Občina Piran / Comune di Pirano – 2. avstrijsko obdobje (fond 758).
- SI PAK 759** – SI PAK, Občina Piran / Comune di Pirano – obdobje Kraljevine Italije, 1918–1945 (fond 759).
- Simič Sime, Slobodan (2000):** Piran na robovih stoletij. Piran, Institut za komunikacije in informatiko.
- Simić, Bojan (1938):** Izložba „Italijanski portret kroz vekove“ u Beogradu 28. mart – 9. maj 1938. History, Art History, Propaganda.
- Simmel, Georg (1995):** Die Gro'st'dte und das Geistleben. V: Simmel, Georg: Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt. Aufs'tze und Abhandlungen, 1901–1908. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 116–131.
- Slovenec.** Političen list za slovenski narod. Ljubljana, Ljudska tiskarna, 1873–1945.
- Slovenski Jadran.** Glasilo Socialistične zveze delovnega ljudstva. Koper, Primorski tisk, 1952–1963.

- Slovenski veliki leksikon (2003/2004).** Ljubljana, Založba Mladinska knjiga.
- Snoj, Damijan (1993):** De pavone. Ob najdbi fibule iz Pirana. *Annales, Analisi Koprškega primorja in bližnjih pokrajin*, 5, 67–72.
- Someda De Marco, Carlo (2020):** Dnevnik o umiku umetnin iz Kopra, Izole, Pirana leta 1940. Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Območna enota Piran.
- Spada, Irene (2017):** L'Italia in Istria. Tutela, conservazione e restauro dei beni culturali tra le due guerre mondiali. Venezia, Marsilio.
- Speck, Josef (1981):** Pfahlbauten: Dichtung oder Wahrheit? Ein Querschnitt durch 125 Jahre Forschungsgeschichte. *Helvetica archaeologica*, 12, 45–48, 98–138.
- Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel (1972):** Srečanje umetnostnih zgodovinarjev treh dežel na temo Slikarstvo, kiparstvo in urbanizem ter arhitektura v Slovenski Istri, v Kopru, 14. in 15. aprila 1971. Koper, Kulturna skupnost in svet za kulturo občine.
- St. Germain (1919):** <https://www.ris.bka.gv.at> (Gesamte Rechtsvorschrift für Staatsvertrag St. Germain 1919) (zadnji pristop: 2024-09-25).
- Staël, Madame de (2003):** O Nemčiji. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- StBB-PKB HSChS – Staatsbibliothek Berlin –Preußischer Kulturbesitz (StBB-PKB), Handschriftensammlung (HSChS).**
- Steffè, Bruno (1978):** Antifašistično gibanje od leta 1919 do 1940. V: Benedetič, Filibert (ur.): Od fašističnega škvadrizma do pokolov v Rižarni (s poročilom o procesu). Trst, ANED, 9–38.
- Stelè, France (1960):** Umetnost v Primorju. Ljubljana, Slovenska matica.
- Sticotti, Piero (1911):** Recenti scoperte di antichità a Trieste e territorio. *Atti del Museo Civico di Storia ed Arte in Trieste*, 4, 79–89.
- Suppan, Arnold (1989):** Sosedstvo med sodelovanjem in konfrontacijo Jugoslavija – Avstrija (1918–1938). *Zgodovinski časopis*, 43, 4, 589–600.
- Suppan, Arnold (2007):** Von Saint-Germain zum Belvedere. Österreich und Europa 1919–1955. V: Koch, Klaus, Rauscher, Walter, Suppan, Arnold & Elisabeth Vyslonzil (ur.): Von Saint-Germain zum Belvedere. Österreich und Europa 1919–1955, Außenpolitische Dokumente der Republik Österreich 1918–1938. Sonderband, Wien, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 25–43.
- Szombathy, Josef (1917):** Moritz Hoernes (Nachruf). *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft Wien*, XXXVII, 144–151.
- Šabec, Ksenija (2005):** Nacionalne države pred izzivi evropske kulturne identitete: Evropski državljani in državljanke o pripadnosti nacionalni in evropski kulturni identiteti. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 15, 1, 69–82.
- Šamperl, Janez (1998):** Novi prispevki za kroniko samostana sv. Frančiška. Piran, Minoritski samostan sv. Frančiška.
- Šamperl, Janez, Baldassin Molli, Giovanna & Fabrizio Magani (2001):** La pala di Carpaccio del convento di S. Francesco di Pirano custodita presso il Convento del Santo di Padova. Padova, Centro studi Antoniani.
- Šepić, Dragovan (1970):** Italija, saveznici i jugoslavensko pitanje 1914–1918. Zagreb, Školska knjiga.
- Škorjanec, Viljenka (2007):** Osimska pogajanja. Koper, Založba Annales.
- Šlajnsa, Jiří (2009):** Anton a Anna Gnirsovi – otec a dcera ve službách vědy. *Památky, příroda, život. Vlastivědný čtvrtletník Chomutovska a Kadaňska*, 41, 1, 1–16.
- Štefanac, Samo (2013):** Začetki arhitekture »all'antica« na obalah Jadrana v 15. stoletju. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 23, 1, 55–70.
- Štefanac, Samo (2018):** Meje območja delavnice Pietra Lombarda na vzhodni jadranski obali. V: Baldassin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.): Carpaccio a Pirano: convegno internazionale di studi dedicato al 500° anniversario della pala d'altare di Carpaccio e al 700° anniversario della consacrazione della Chiesa di San Francesco / Carpaccio v Piranu: mednarodni znanstveni simpozij ob 500-letnici Carpaccieve oltarne slike in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Padova, Centro Studi Antoniani, 13–14.
- Tafari, Manfredo (1992):** Benetke in renesansa. Religija, znanost, arhitektura. Ljubljana, knjižna zbirka Krt.
- Talamini, Stefano (2017/2018):** Le vicende del patrimonio storico-artistico italiano durante e dopo la Prima Guerra Mondiale: protezione, ricollocamenti, restituzioni. Trento, Università degli studi di Trento.
- Tavan, Sergio (1988):** I monumenti fra Aquileia e Gorizia (1856–1918). Udine – Gorizia, Ricerche per la storia della chiesa in Friuli.
- Tavano, Sergio (2016):** Antonio Morassi. <https://www.dizionario biografico friulani.it/morassi-antonio/> (zadnji pristop: 2024-09-25).
- Terčon, Nadja (2023):** Življenje in ustvarjalno delo dr. Miroslava Pahorja (5. 11. 1922–25. 4. 1981). V: Pahor, Miroslav: Vse poti vodijo na morje. Zbrani prispevki k slovenski pomorski zgodovini. Koper, Slovenska znanstvena zbirka za humanistiko / Slovenian Scientific Series in Humanities, 11–38.

- Thomsen, Christian J. (1836):** Ledetraat til Nordisk Oldkyndighed. Kopenhagen, S. L. Møllers bogtr.
- Tiepolo, Giambattista (1988):** Disegni dai Civici Musei di Storia e Arte di Trieste. Milano, Mondadori Electa.
- Tietze, Hans (1919):** Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien: eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes. Mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Max Dvořák. Wien, Kunstverlag Anton Schroll & Co. G.M.B.H.
- Toderò, Fabio (2017):** Piccole e grandi patrie. V: Manenti, Luca G. & Deborah Paci (ur.): Irredentismi. Politica, cultura e propaganda nell'Europa dei nazionalismi. Milano, Edizioni Unicopli, 157–159.
- Tomadin, Vinicio (2015) (ur.):** Dall'Isonzo all'Adige. Dal Trentino ai Carpazi. Diario di guerra di un gradiscano in divisa austriaca (1915–1918). Gorizia.
- Tomić, Radoslav (2019):** Stilske, tipološke i ikonografske karakteristike oltarnih oslikanih poliptiha 15. i 16. stoljeća u Istri i Dalmaciji. V: Menato, Sara (ur.): Carpaccio. Sacra conversatio: kontekst, ikonografija, raziskave / contesto, iconografia, indagini / kontekst, ikonografija, istraživanja. Koper, Histria editiones, 55–78.
- Tomšič, Daniela (2021):** La valorizzazione olistica della pala piranese di Vittore Carpaccio (1518). V: Baldissin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.): Carpaccio a Pirano: convegno internazionale di studi dedicato al 500° anniversario della pala d'altare di Carpaccio e al 700° anniversario della consacrazione della Chiesa di San Francesco / Carpaccio v Piranu: mednarodni znanstveni simpozij ob 500-letnici Carpaccieve oltarne slike in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Padova, Centro Studi Antoniani, 71–96.
- Torretta, Tomasi P. (2024):** <https://www.encyclopediia/tomasi-pietro-marchese-della-torretta-/Dizionario-Biografico/> (zadnji pristop: 2024-09-25).
- Tossi, Flavio (ur.) (2021):** Cesare dell'Acqua 1821–1905. Catalogo generale. Pirano, Mosetti.
- Trachsel, Martin (2008):** Ur- und Frühgeschichte. Quellen, Methoden, Ziele. Zürich, Orell Füssli.
- Tremul, Maurizio (2004):** Artisti di due minoranze / Umetniki dveh manjšin. Koper, Edizioni Unione italiana.
- Udovič, Boštjan & Lara Sorgo (2023):** Giuseppe Tartini: soltanto un'attrazione culturale locale o un ponte diplomatico verso gli altri paesi? Acta Histriae, 31, 2, 183–210.
- V Italiji zadržane umetnine (2005):** V Italiji zadržane umetnine iz Kopa, Izole, Pirana = Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia = Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy. Piran – Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije.
- Va Pirano (1975):** Va Pirano in mezzo all'onde...: immagini della città di S. Giorgio e di Tartini. Opicina, Villaggio del fanciullo.
- Valcanover, Francesco (1983):** Jacopo Tintoretto e la Scuola Grande di San Rocco. Venezia, Edizioni Storti.
- Vidulli Torlo, Marzia (2002) (ur.):** La necropoli di San Servolo. Veneti, Istri, Celti e Romani nel territorio di Trieste. Trieste, Civici Musei di Storia ed Arte.
- Viezzoli, Franco (2008):** Uvod. V: Predonzani Izzo, Lidia: Ricordi Piranesi. Trieste, Famea Piranesa, 6.
- Vigni, Giorgio (1942):** Disegni del Tiepolo. Padova, Le Tre Venezie.
- Vinci, Annamaria (2002):** Il fascismo al confine orientale. V: Finzi, Roberto, Magris, Claudio & Giovanni Miccoli (ur.): Storia d'Italia. Le ragioni dall'Unità ad oggi. Il Friuli-Venezia Giulia. Torino, Einaudi.
- Visentin, Martina (2020):** L'attività delle Commissioni di tutela degli eserciti occupanti per la protezione delle collezioni private. Esempi nel distretto di Cividale dopo Caporetto. V: Caburlotto, Luca, Fabiani, Rossella & Giuseppina Perusini (ur.): La conservazione dei monumenti a Trieste, in Istria e in Dalmazia (1850–1950). Udine, Forum, 77–94.
- Vocelka, Karl (2002):** Geschichte Österreichs. Politik – Gesellschaft – Kultur. 3. Auflage, Graz-Wien-Köln, Heyne.
- Vodopivec, Barbara (2021):** Med vojno in mirom: vračanje umetnin po drugi svetovni vojni. Alternator, Misliti znanost.
- Vodopivec, Peter (1996):** O odmevu karbonarskih vstaj v Italiji in zaprtih Italijanih na ljubljanskem gradu (1820–1825). V: Marušič, Branko (ur.): Zahodno sosedstvo. Slovenski zgodovinarji o slovensko-italijanskih razmerjih do konca prve svetovne vojne. Ljubljana, Zgodovinski inštitut Milka Kosa Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU, 21–36.
- Volk, Sandi (2003):** Zavezniška zakonodaja in vprašanje naselitve istrskih beguncev na ozemlju tržaških Slovencev, Acta Histriae, 11, 2, 129–150.
- Volpe, Gioacchino (1933):** Storia del movimento fascista. Milano – Roma, Treves – Treccani – Tumminelli.

- Vrtovec, Leon (2024):** Oblikovanje kraja kolektivnega spomina na primeru postavitve spomenika Nazariu Sauru v Kopru. Doktorska disertacija. Koper, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper.
- Walcher Casotti, Maria (1999):** Chiesa e convento di San Francesco. V: Pavanello, Giuseppe & Maria Walcher Casotti (ur.): Istria. Città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento. Trieste – Mariano del Friuli, Università degli Studi, Edizioni della Laguna, 214–215.
- Wandruszka, Adam (1965):** Leopold II. Bd. II. Wien – München, Verlag Herold.
- Wilson, Theodor W. (1918):** The Text of the Fourteen Points (President Wilson's Fourteen Points, as set forth in an address made before the joint session of Congress, on January 8, 1918). Originaltext (The National WWI Museum and Memorial in Kansas City, Missouri, USA). <https://www.theworldwar.org/sites/default/files/2022-01/1982.18-fourteen-points-excerpt.jpg> (zadnji pristop: 2024-09-30).
- Wlach, Gudrun (1998):** Die Akteure. Die Direktoren und wissenschaftlichen Bediensteten des Österreichischen Archäologischen Institutes. V: 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898–1998. ÖAI Sonderschriften Bd. 31. Wien, Österreichisches Archäologisches Institut, 99–132.
- Zgodovina (2003):** Leksikon. Tržič, Učila International.
- Ziliotto, Baccio (1913):** La cultura letteraria di Trieste e dell'Istria. Trieste, E. Vram.
- Zlobec, Ciril (1992):** Giuseppe Tartini 1692–1992. Piran, s. n.
- Zocchi, Paola (2010):** Con lo sguardo rivolto alla nazione: I Congressi postunitari della Società Italiana di Scienze naturali. V: Milano città delle scienze. Istituzioni, attori e ideali di un secolo di cultura scientifica a milano 1863–1963, 1–29. <http://www.milanocittadellescienze.it> (zadnji pristop: 2024-01-15).
- Zollinger, Manfred (2008):** "L'Autriche, c'est moi"? Georges Clemenceau, das neue Österreich und das Werden eines Mythos. V: Karner, Stefan & Lorenz Mikoletzky (ur.): Österreich 1918/2008. 90 Jahre Republik. Innsbruck – Wien, Studien-Verlag, 621–632.
- Zöllner, Erich (1985):** Geschichte Österreichs. Wien – München, Österreichischer Bundesverlag.
- Zorzi, Alvise (1984):** Venezia scomparsa. Milano, Electa Editrice.
- Zwitter, Fran (1948/49):** Naše kulturne revindikacije v novih mirovnih pogodbah. Zgodovinski časopis, 49, 2-3, 165–175.
- Žitko Durjava, Sonja (1996):** Po sledih časa: spomeniki v Sloveniji: 1800–1914. Ljubljana, Debora.
- Žitko, Duška & Slobodan Simič (2000):** Giuseppe Tartini: 1692–1770. Ljubljana, Institut za komunikacije in informatiko.
- Žitko, Duška (1992):** Ex voto, votivne podobe pomorcev / Immagini votive della gente di mare. Koper, Knjižnica Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.
- Žitko, Duška (1994):** Beneški kipar Antonio dal Zotto. Avtor Tarinijevega kipa v Piranu. Annales, Analiz Koprskega primorja in bližnjih pokrajin, Series Historia et Sociologia, 5, 1, 107–116.
- Žitko, Duška (1997):** La grande tela di Domenico Tintoretto, dedicata alla Vergine Maria con bambino ed i padri cittadini nuovamente esposta nel palazzo del Comune di Pirano. Edizione speciale dedicata ai 20 anni del LASA PUR DIR 1976–1997. Pirano, Edizioni il Trillo, 132–135.
- Žitko, Duška (2000):** Srečanja z morjem / Incontri con il mare. Marinistično slikarstvo druge polovice 19. stoletja in prve polovice 20. stoletja / La pittura marinista della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento. Piran, Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran.
- Žitko, Duška (2001):** »Pinacoteca Minorum« v Piranu. V: Sedem stoletij minoritskega samostana sv. Frančiška Asiškega v Piranu 1301–2001. Ljubljana, Slovenska minoritska provinca sv. Jožefa, 229–305.
- Žitko, Duška (2019):** El Tartini in piassa: zgodba o spomeniku / storia del monumento / a story about the monument. Piran, Pomorski muzej »Sergej Mašera«.
- Žitko, Salvator (1993):** Ricerche e studi pubblicati degli storici sloveni relative alla storia dell'Istria slovena. Acta Histriae, I., 81–85.
- Žitko, Salvator (1999):** Peter Pavel Vergerij in reformacija v Istria. Acta Histriae, VIII., 201–214.
- Žitko, Salvator (2002):** Začetki in razvoj muzejske misli v Kopru. V: Pokrajinski muzej Koper: 90 let Pokrajinskega muzeja Koper / 90 anni del Museo regionale di Capodistria: 1911–2001. Koper, Pokrajinski muzej, 77–103.
- Žitko, Salvator (2003):** Položaj in vloga zgodovinskega spomenika v nekdanji coni B Svobodnega tržaškega ozemlja. Ob 50-letnici izida Istrskega zgodovinskega zbornika. Annales, Series Historia et Sociologia 13, 2, 339–354.

- Žitko, Salvator (2005):** Prizadevanja oblasti za vrnitev v Italiji ostale kulturne dediščine, V: V Italiji zadržane umetnine: V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana = Le opere d'arte di Capodistria, Isola, Pirano trattenute in Italia = Art works from Koper, Izola, Piran retained in Italy. Piran – Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije, 30–35.
- Žitko, Salvator (2010):** Prizadevanja škoda Janeza Jenka za vrnitev kulturne dediščine. V: Valenčič, Rafko (ur.): Dr. Janez Jenko prvi škof obnovljene koprške škofije. Zbornik ob stoletnici rojstva (1910–2010). Koper, Ognjišče, 71–84.
- Žitko, Salvator (2015a):** Od iredentizma do intervencionizma: na prelomu 19. in 20. stoletja do vstopa Italije v prvo svetovno vojno. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 25, 4, 861–884.
- Žitko, Salvator (2015b):** Koprski izobraženci in njihov prispevek k delovanju Občinske arheološke komisije. V: Rogoznica, Deborah (ur.): Začetki spomeniške službe v Istri. Koper, Histria colloquium, IV, Histria Editiones, 169–180.
- Žitko, Salvator (2016):** Avstrijsko primorje v vrtincu nacionalnih, političnih in ideoloških nasprotij v času ustavne dobe (1861–1914). Koper, Založba Annales.
- Žitko, Salvator (2018):** Paul Valéry: njegov koprsko-tržaški rod in odnos do evropskega duha v času med svetovnima vojnoma. Koper, Založba Annales.
- Žitko, Salvator (2022):** Vrnitev v Italiji zadržanih umetnin in arhivov iz Kopra, Izole in Pirana: zgodovina neke problematike ali problematika neke zgodovine. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 32, 1, 1–38.
- Žitko, Salvator & Veselin Mišković (2017):** Knjige koprškega plemiča: knjižnica grofa Francesca Grisonija med razsvetljenstvom in risorgimentom. Ljubljana, Narodna univerzitetna knjižnica.

MED BENETKAMI IN DUNAJEM

KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA IN ISTRSE IDENTITETE

Salvator ŽITKO & Brigitta MADER

POVZETEK

Dragocena umetniška dela, stari koprski občinski arhiv in redke knjižne zbirke, ki jih je tržaško nadzorništvo odpeljalo iz muzejev, cerkva in samostanov v Kopru in Piranu pred drugo svetovno vojno ali takoj po njej z namenom zaščite pred morebitnim bombardiranjem, uničenjem in ropanjem, so bila v veliki meri shranjena v zbirnem centru v vili Manin v Passarianu. Med nemško okupacijo v letih 1943–1945 so jih prenesli v San Daniele del Friuli, Videm in Benetke. V povojnem obdobju, z vzpostavitvijo novih mednarodnih meja med Jugoslavijo in Italijo, so ti predmeti postali predmet diplomatskih pogajanj med obema državama.

Medtem ko si je jugoslovanska in pozneje slovenska stran prizadevala za njihovo vrnitev, jih je italijanska stran – zlasti po eksodusu istrskega prebivalstva med letoma 1945 in 1954/55 – vključila kot osrednji del stalne razstave v Muzeju Sartorio v Trstu (predvsem umetniška dela), za katero je trdila, da jo vzpostavlja z namenom ohranitve dragocenega jedra zgodovinskega spomina in kulturne dediščine istrske preteklosti. Tako si je prizadevala, da bi jih obdržala v Italiji.

Študija obravnava vprašanja in usodo premične kulturne dediščine, ki izvira iz današnje slovenske Istre, natančneje iz Pirana in Kopra, na primeru številnih umetnin, ki so v preteklosti krasile stolnice v Piranu in Kopru ter nekatere druge mestne cerkve. Študija prav tako obravnava kompleksno arheološko, politično in kulturno situacijo, ki se je odvijala med koncem 19. stoletja in prvimi desetletji 20. stoletja. Gre za odkritje, spor in vračilo prazgodovinskih arheoloških najdb, ki so bile odkrite v Mušji jami na Slovenskem Krasu, ter njihov pomen pri oblikovanju nacionalne identitete in kulturne politike med Avstrijo in Italijo v kontekstu nacionalnih napetosti in razpada Avstro-Ogrske.

S pregledom obstoječe obsežne literature in z analizo nekaterih doslej neobjavljenih arhivskih virov študija raziskuje to vprašanje v širšem kontekstu upravnih in političnih sistemov Avstrijskega Primorja in pozneje Julijske krajine ter pripadajoče zakonodaje za varstvo spomenikov.

Posebej se posveti razlogom, ki so vodili k evakuaciji premične kulturne dediščine s tega območja, in posledicam tega dejanja. Hkrati knjiga opisuje »odisejado« in današnjo lokacijo posameznih umetnin, prizadevanja in zahteve za njihovo vrnitev, ki so jih vlagale povojne oblasti, ter nesoglasja med italijanskimi in slovenskimi strokovnjaki glede ocene in trenutnih pogledov na to vprašanje.

TRA VENEZIA E VIENNA

PATRIMONIO CULTURALE COME OGGETTO DEL PRESTIGIO NAZIONALE E DI IDENTITÀ ISTRIANA

Salvator ŽITKO & Brigitta MADER

RIASSUNTO

Le pregevoli opere d'arte, l'archivio antico municipale di Capodistria e le rarità librerie, che vennero rimossi dalla Soprintendenza di Trieste dai musei, chiese e monasteri di Capodistria e Pirano prima della Seconda guerra mondiale o subito dopo, allo scopo di proteggerli da eventuali bombardamenti, distruzioni e saccheggi, furono in gran parte depositati al Centro di raccolta nella Villa Manin a Passariano e trasferiti, durante l'occupazione tedesca negli anni 1943-1945, a San Daniele del Friuli, nonché a Udine e Venezia, e divennero nel periodo del dopoguerra, con lo stabilimento dei nuovi confini internazionali tra la Jugoslavia e l'Italia, oggetto di trattative diplomatiche tra i due Stati.

Mentre la parte jugoslava, e successivamente slovena, si impegnava per la loro restituzione, la parte italiana, soprattutto in seguito all'esodo della popolazione istriana negli anni 1945-1954/55, ne fece la componente essenziale di un'esposizione permanente nel Museo Sartorio a Trieste (comprendente soprattutto le opere d'arte), che si dichiarava intenzionata ad allestire con l'obiettivo di conservare un nucleo prezioso della propria memoria storica e del patrimonio culturale dell'Istria dei secoli passati, adoperandosi perciò a trattenerli in Italia.

Il volume espone le problematiche e il destino dei beni culturali mobili originari dell'odierna Istria, in modo specifico di Pirano e Capodistria, sull'esempio di una serie di opere d'arte che in passato ornavano il complesso delle cattedrali di Pirano e Capodistria, oltre ad alcune altre chiese della città.

Il testo tratta inoltre di una complessa vicenda archeologica, politica e culturale che si sviluppa tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX secolo, riguardante la scoperta, la contesa e il rimpatrio di reperti archeologici preistorici rinvenuti nella Grotta delle Mosche (Mušja jama) nel Carso sloveno, e il loro ruolo nella costruzione dell'identità nazionale e nella politica culturale tra Austria e Italia, nel contesto delle tensioni nazionali e del crollo dell'Impero austro-ungarico.

Attraverso la consultazione della numerosa letteratura esistente e l'esame di alcune fonti archivistiche inedite, il presente volume esplora questo problema nel contesto più ampio dei sistemi amministrativi e politici del Litorale Austriaco e, successivamente, della Venezia Giulia, e delle rispettive leggi di tutela dei monumenti.

In particolare, si indaga sulle ragioni che portarono all'evacuazione del patrimonio culturale mobile da quest'area e sulle sue conseguenze. Allo stesso tempo, il saggio descrive l'"odissea" e la collocazione odierna delle singole opere d'arte, gli sforzi e le richieste di restituzione avanzate dalle autorità del dopoguerra, nonché alcune delle divergenze tra gli studiosi italiani e sloveni in merito alla valutazione e alle opinioni attuali sulla questione.

BETWEEN VENICE AND VIENNA

CULTURAL HERITAGE AS AN OBJECT OF NATIONAL PRESTIGE AND ISTRIAN IDENTITY

Salvator ŽITKO & Brigitta MADER

ABSTRACT

Valuable works of art, the ancient municipal archive of Koper-Capodistria, and rare books that were removed by the Superintendence of Trieste from the museums, churches, and monasteries of Koper and Piran before or shortly after the Second World War – aiming to protect them from possible bombings, destruction, and looting – were mostly deposited at the Collection Centre in Villa Manin in Passariano and were during the German occupation in 1943–5 transferred to San Daniele del Friuli, as well as to Udine and Venice. In the post-war period, with the establishment of new national borders between Yugoslavia and Italy, these items became the subject of diplomatic negotiations between the two states.

While the Yugoslav – and later Slovenian – side worked for their restitution, the Italian side, especially following the exodus of the Istrian population between 1945 and 1954–5, made them a key part of a permanent exhibition at the Sartorio Museum in Trieste (mainly works of art), which it claimed was set up in order to preserve a valuable core of its historical memory and the cultural heritage of centuries of Istrian history, thus striving to keep them in Italy.

This study addresses the issues and the fate of the movable cultural heritage originating in present-day Slovenian Istria, specifically from Piran and Koper, using the example of a series of artworks that in the past adorned the cathedrals of Piran and Koper as well as several other urban churches in Slovenian Istria.

This study also discusses a complex archaeological, political, and cultural situation that unfolded between the end of the nineteenth and the first decades of the twentieth century. It concerns the discovery, dispute, and repatriation of prehistoric archaeological finds uncovered in the Mušja Jama cave in the Slovenian Karst, and their role in the construction of national identity and cultural politics between Austria and Italy, within the context of national tensions and the collapse of Austria-Hungary.

With a review of the abundant literature and the examination of some previously unpublished archival sources, this study explores the issue in the broader context of the administrative and political systems of the Austrian Littoral and, later, of Venezia Giulia, along with their respective laws on the protection of monuments.

In particular, it investigates the reasons that led to the evacuation of the movable cultural heritage from this area and its consequences. Concurrently, this book presents the 'odyssey' and current location of the individual works of art, the efforts and requests for restitution made by post-war authorities, and the disagreements between Italian and Slovenian scholars regarding the evaluation and current opinions on the matter.



Pomanjšana reprodukcija slike Vittoreja Carpaccia,
Marija z otrokom in svetniki (1518, olje, platno 210
x 280 cm), nad levim oltarjem v piranski cerkvi sv.
Frančiška, ...

The image shows the interior of a church, looking up towards the altar. The architecture is highly ornate, featuring a large dome with a fresco of four saints (S. Andreas, S. Petrus, S. Philippus, and another saint) in circular frames. The altar is framed by a large archway and contains a painting of the Virgin Mary with the Christ Child, surrounded by other figures. The altar is flanked by two large, carved columns. The overall style is Baroque or Rococo.

SALVATOR ŽITKO
&
BRIGITTA MADER

MED BENETKAMI
IN DUNAJEM

KULTURNA DEDIŠČINA KOT PREDMET NACIONALNEGA PRESTIŽA IN ISTRSKE IDENTITETE





... na mestu, kjer je pred 2. svetovno vojno stal
original (Foto: D. Darovec, 2025; fotomontaža:
M.Švara; Wikimedia Commons).



ISBN 978-961-6732-71-0



9 789616 732710