

received: 2023-05-28

DOI 10.19233/ASHS.2023.11

PROBLEMATIKA ODTUJEVANJA PREMIČNE KULTURNE DEDIŠČINE ISTRSKEGA PROSTORA S POUDARKOM NA PIRANU V LETIH 1940–1954

Salvator ŽITKO

Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Garibaldijeva ulica 18, 6000 Koper, Slovenija
e-mail: salvator.zitko@gmail.com

IZVLEČEK

Avtor v prispevku razgrinja problematiko in usodo premične kulturne dediščine na območju današnje slovenske Istre, zlasti Pirana z vrsto umetnin, ki so nekdaj krasile piransko stolnico oziroma župno cerkev sv. Jurija, krstilnico, samostan sv. Frančiška, kot nekatere cerkve, bolnišnico ter mestno hišo. V širšem kontekstu upravnno-političnih sistemov Avstrijskega Primorja, kasneje pa Julijske krajine ter njune spomeniško-varstvene zakonodaje, na podlagi nekaterih še neobjavljenih arhivskih virov in literature, spremlja problematiko, zlasti pa razloge in posledice odtujevanja premične kulturne dediščine s tega območja. Hkrati s tem sta v prispevku razvidna »odisejada« in današnje nahajališče posameznih umetnin, prizadevanja oziroma zahteve povojnih oblasti za njihovo vrnitev ter nekatera razhajanja italijanske in slovenske stroke ob ocenah in aktualnih pogledih na navedeno problematiko.

Ključne besede: kulturna dediščina, spomeniško-varstveni sistemi, evakuacija umetnin, Mestni muzej Piran

LA PROBLEMATICA DELL'ALIENAZIONE DEL PATRIMONIO CULTURALE MOBILE DELLA REGIONE ISTRIANA, CON PARTICOLARE RIGUARDO A PIRANO NEGLI ANNI TRA IL 1940 E 1954

SINTESI

Il contributo espone le problematiche e il destino dei beni culturali mobili originari dell'area dell'odierna Istria slovena, in modo specifico Pirano, sull'esempio di una serie di opere d'arte che un tempo ornavano il complesso della cattedrale di Pirano, ossia la chiesa parrocchiale di San Giorgio, il Battistero e il Monastero di San Francesco, oltre ad alcune altre chiese della città, all'Ospedale e al Municipio. Attraverso la consultazione della letteratura esistente e l'esame di alcune fonti archivistiche inedite, l'articolo 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 hanno portato all'alienazione del patrimonio culturale mobile da quest'area e sulle sue conseguenze. Allo stesso tempo il contributo 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.

Parole chiave: patrimonio culturale, sistemi di protezione dei monumenti, evacuazione delle opere d'arte, Museo di Pirano

UVOD

Med strokovnjaki, zlasti pa med umetnostnimi zgodovinarji širšega obmejnega območja, je vedno znova posebno vlogo igral proces simboličnega opredeljevanja oziroma prilaščanja tukajšnje kulturne dediščine s ciljem, da bi z njo na določen način določili in zaokrožili tudi njen nacionalni okvir in značaj oziroma sledili njenemu prenašanju ter odtujevanju izven območja njenega nastanka, kakor tudi zahtevam po njeni vrnitvi.

Simboličnim prilaščanjem kulturne dediščine, njeni instrumentalizaciji in posledicam, sledimo na območju Istre in Dalmacije že tja od preloma 19. in 20. stoletja, zlasti pa od izbruha prve svetovne vojne in vzpostavitve rapalske meje leta 1920, ko so se italijanske meje na vzhodu razširile na znaten del nekdanjega Avstrijskega Primorja s pretežno slovenskim in hrvaškim prebivalstvom. Do vidnejših in masovnejših evakuacij premične kulturne dediščine v globlji italijanski prostor (Vila Manin pri Passarianu) je prišlo zlasti ob vstopu Italije v drugo svetovno vojno leta 1940, njeni kapitulaciji 8. septembra 1943 ter postopnemu vračanju umetnin na izvorna mesta, zlasti po vzpostavitvi Okupacijske cone Jadranskega primorja. Hkrati v tem obdobju sledimo še evakuaciji arhivov in dragocenejših knjižnih zbirk (1944), do povsem obratnih teženj pa je prihajalo z vzpostavitvijo novih političnih meja leta 1945 oziroma nove »ljudske oblasti« v času diplomatske borbe za pripadnost tega ozemlja od Pariške mirovne pogodbe leta 1947 do Londonškega memoranduma leta 1954. V prvem povojnem obdobju oziroma po letu 1954, ko se je zaključila diplomatska borba za določitev nove razmejitve med Italijo in Jugoslavijo in je v njen okvir prišlo območje nekdanje cone B Svobodnega tržaškega ozemlja (STO), sledimo obratnim prizadevanjem in procesom, ki so bila v skladu s principom provenience usmerjena v restitucijo oziroma vračanje umetnin in arhivov v kraje njihovega nastanka, bodisi v okviru meddržavnih pogodb in sporazumov, kot tudi ob angažiranju stroke pri pripravi prvih preglednih razstav beneške umetnosti oziroma strokovnih srečanj pri obravnavi umetnostnih tokov tukajšnjega prostora v beneškem obdobju.¹

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, saj italijanska narodnostna skupnost uživa pri nas vse tiste pravice kot večinska skupnost. (Mikuž, 1972b, 4)

Udeleženci srečanja, med katerimi so bili s slovenske strani dr. Emilijan in Anica Cevc, dr. 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 Krno 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 so nadaljevali v dvorani tedanje občinske skupščine s koreferatom Michelangela Murara o Carpaccievem delovanju v Kopru in Piranu. Ob tej priložnosti je ugledni italijanski strokovnjak predlagal, da se slike, ki so bile med vojno odnešene v Italijo, zlasti Carpaccieva dela, vrnejo v slovenska obalna mesta, predstavnik Avstrije, dr. Walter Frodl, pa je ob zaključku spregovoril o potrebi takih srečanj in izmenjavi delovnih izkušenj. Ob tem je naglasil, da je nad številnimi umetninami tega širšega območja nemogoča podrobnejša kontrola, zato je predlagal osnove 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 dr. Alda Rizzija, je sporočil, da je avtonomna pokrajina Furlanija – Julijska 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

¹ Do prvega, dokaj obetavnega in plodnega mednarodnega srečanja umetnostnih zgodovinarjev obmejnega prostora je prišlo v Kopru 14. in 15. aprila 1971. V koprskem Pokrajinskem muzeju so se zbrali umetnostni zgodovinarji Slovenije, Furlanije–Julijske krajine in Koroške, leto kasneje pa je izšel tudi zbornik razprav 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 (prim. Mikuž, 1972b).

»Mednarodnega centra za umetnostno-zgodovinske študije«, s čimer bi nastali pogoji, da bi se razvilo skupno delo, ki bi se lahko odvijalo v Vili Manin v Passarianu, kar je pozdravila tudi slovenska delegacija pod vodstvom dr. E. Cevca (Mikuž, 1972b, 7). 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 – Julijske krajine.

V letih 2000–2006 je bil v okviru Evropskega sklada za regionalni razvoj izdelan projekt, katerega izsledki so zajeti v publikaciji z naslovom *Mem Art/Memorie d'Arte tra Venezia e Istria/Umetnostna pričevanja med Benetkami in Istro. Muzeji na beneškem območju in vzdolž slovenske obale*, v kateri je vrsta avtorjev pripravila pregled umetnostnih muzejev Benečije in Slovenske Istre, v uvodnem tekstu pa je F. Gava, deželni odbornik za Furlanijo – Julijsko krajino, naglasil, da »pregled galerij, pinakotek, muzejev sakralne umetnosti in ostalih podobnih ustanov, nedvomno predstavlja dokaj koristen element za shematski prikaz in kataloški pregled teh ustanov na obeh območjih, ne glede na njihovo ozemeljsko oziroma administrativno pripadnost« (Gava, 2008, 7).²

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 predvsem v delih uglednega umetnostnega zgodovinarja Adolfa Venturija, ki so nastajala 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 del 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* (Semi, 2020). Ob delu Giuseppeja Caprina, *L'Istria Nobilissima*, ki je izšlo v Trstu leta 1905 in doživelo ponatis leta 1968 (Caprin, 1968), je leta 1997 v Trstu pod uredništvom

Marie Walcher izšel ponatis pomembnega dela Antonia Alisija *Istria. Città minori* (Alisi, 1997), 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. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal Medioevo all'Ottocento* (Pavanello & Walcher Casotti, 2001). V letu 2020 je prišlo tudi do ponatisa Semijevega dela, ki pa ga lahko že umestimo v kontekst prizadavanja tedanjega italijanskega Ministrstva za kulturno dediščino 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 2004/2005 so jih končno 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 večinoma razstavljena v Museo Sartorio v Trstu.

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 (Stelè, 1960). 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 vojnama. 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

² Predstavitev primorskih muzejev in galerij sta pripravila M. Guštin in V. Kamin Kajfež (2008, 162–183). Ob tem naglašata, da se je v obalnih mestih, čvrsto povezanih s Serenissimo, skozi stoletja zlasti v sakralnih objektih, nabralo veliko število slikarskih in kiparskih del, ki so jih italijanske oblasti leta 1940 zaradi vojne nevarnosti preventivno evakuirale, sprva v Vilo Manin v Passarianu, kasneje pa v Rim. Zaradi vzpostavitve nove meddržavne meje umetnine niso bile nikoli vrnjene na svoja izvorna mesta, poskusi vrnitve ali vsaj predstavitve teh del pa so bili neuspešni vse do leta 2005, ko so jih predstavili na razstavi *Histria. Opere d'arte restaurate da Paolo Veneziano a Tiepolo*, v Museo Revoltella v Trstu. Kljub temu je v likovni opremi stolnice v Kopru in cerkve sv. Jurija v Piranu potrebno opozoriti na tri pomembne likovne zbirke z deli 16., 17. in 18. stoletja: pinakoteko v sklopu minoritskega samostana sv. Frančiška v Piranu, zbirko v Pokrajinskem muzeju v Kopru ter zbirko Pomorskega muzeja v Piranu. Le-ta skupaj z ostalo zbirko hrani tudi nekaj kvalitetnih del z motiviko tihožitja ter nedvomno delo najvišje kvalitete *Marija z otrokom in piranskimi mestnimi očeti* Domenica Tintoretta (Guštin & Kamin Kajfež, 2008, 32–34).

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 hrvaškim kulturnim prostorom tolikšna, da bi bila brez upoštevanja teh razlik njena umetnostno-zgodovinska podoba okrnjena.

Od teh, nekoliko splošnih opredelitev, je v kasnejših študijah prvo temeljno raziskavo slikarskega gradiva 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 (Brejc, 1983). Ob tem uvodoma naglašja, 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. Klub temu za obalna mesta in njihovo umetnostno bogastvo ostaja optimističen, saj je tudi umetninam, ki so ostale, pripisal dovolj visoko raven, kljub temu, da 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 koprškega 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, ki so bila odpeljana v Italijo in za katera »vprašanje resitucije 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 iz 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).

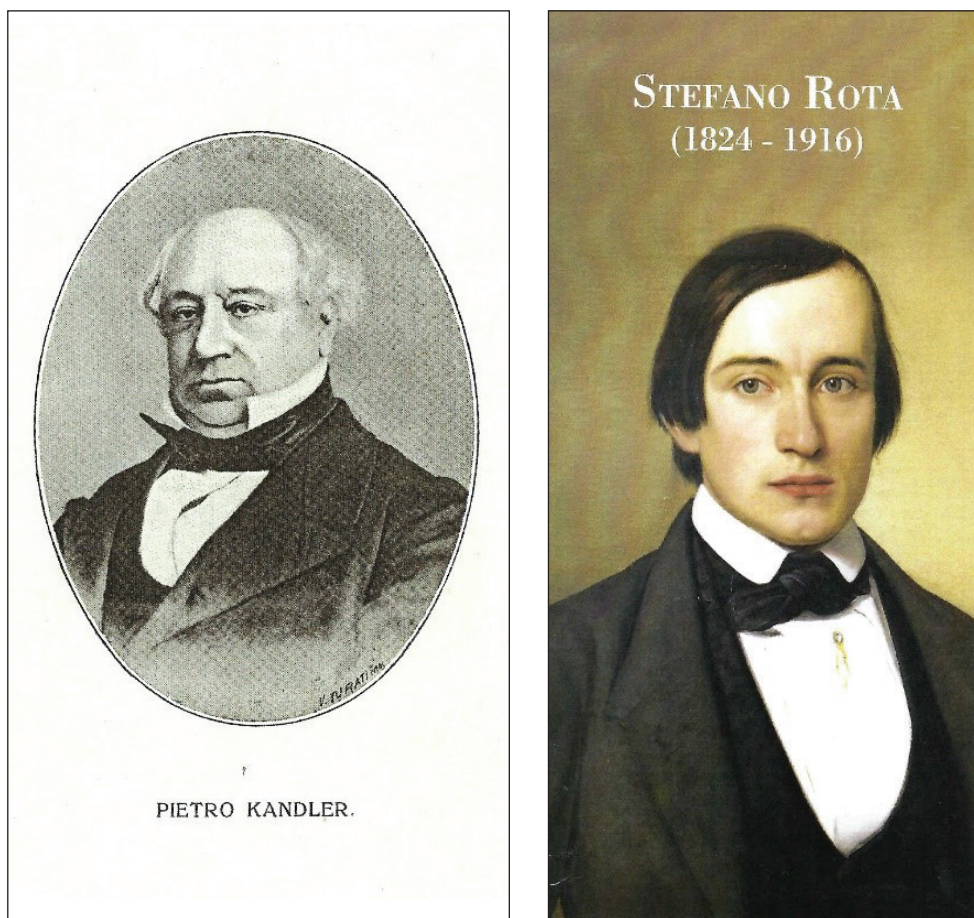
V tem okviru so bile pomembne tudi razstave, ki so se v osemdesetih in devetdesetih letih zvrstile v Narodni galeriji v Ljubljani ob sodelovanju prof. Federica Zerija, umetnostnega zgodovinarja in enega največjih poznavalcev italijanskega slikarstva, ter Ksenije Rozman, soavtorice katalogov in organizatorke razstav o evropskem slikarstvu iz slovenskih zbirk, postavljenih v letih 1983, 1989 in 1993 v Narodni galeriji v Ljubljani. V predgovoru

h katalogu je pripomnila, da bi bila razstava *Evropskih slikarjev iz slovenskih zbirk* še obširnejša in bogatejša, če bi bila vanjo vključena še dela s Primorske, zlasti iz Kopra in Pirana, kot npr. poliptih Cima da Conegliana, poliptih Paola Veneziana, tabele Alvisa Vivarinija, oljnih del Gerolama da Santa Croceja, Vittoreja in Benedetta Carpaccia in drugih. Zanj sledi za temi umetninami, vsaj za nekaterimi, je možno razbrati iz »*verbale del ritiro*«, za mnogimi pa ni ostalo ničesar. Ta dela so bila namreč po vojni zapisana na seznamih umetnin, arhivskega gradiva in arheoloških predmetov, ki naj bi bili vrnjeni na izvorna mesta po končanih pogajanjih o restituciji med Italijo in Jugoslavijo. Pogajanja so bila, kot pravi:

v petdesetih letih uspešna vsaj za nas študente – namreč predavanja prof. Stelèta so zaradi njegove prisotnosti na pogajanjih v Rimu, nešteto-krat odpadla. O teh dragocenih umetninah se širi glas, da so še pri dobrem zdravju, ene tičijo v zabojih, druge v restavratorskih delavnicah, tretje, kdo ve kje, kot se spodobi za govorice. Medtem, ko je povojna tuja umetnostnozgodovinska literatura vztrajno navajala podatke originalnih nahajališč, je John Steer zapisal: »Zdi se, da je sedanje nahajališče teh del italijanska državna skrivnost.

»Le ena želja je«, zaključuje K. Rozman: »da bi ljubitelji umetnosti in strokovnjaki končno mogli videti te umetnine – zaenkrat kjerkoli, vendar pa tudi za nas velja: Naj prvi vrže kamen ..., ki je brez greha« (Zeri & Rozman, 1993, 9).

K novim spoznanjem o likovnih delih na današnjem območju slovenske Istre pa 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. Med posameznimi strokovnjaki, poznavalci piranske kulturne dediščine, se je na to temo sicer šele leta 1990 odzval zgodovinar Alberto Pucer in v kratkem prispevku (Pucer, 1990) podal oris nekaterih umetnin, ki so nekdanje krasile piranske cerkve, samostane in nekatere posvetne stavbe ter so na različne načine zapuščale Piran, ni pa ne pri njem, ne pri drugih strokovnjakih s tega področja, zaslediti kakšne kritične ocene ali komentarjev o navedeni problematiki. Tega vprašanja so se sicer v okviru svojih ustanov dotaknili strokovni delavci piranskega Pomorskega muzeja »Sergej Mašera«, zlasti D. Žitko, z Zavoda za varstvo kulturne dediščine, Območne enote Piran, v prvi vrsti S. Hoyer, M.



Slika 1 in 2: Pietro Kandler (1804–1872), zgodovinar in arheolog, za svoje zasluge proglašen za častnega meščana Pirana, leta 1851 (levo); Stefano Rota (1824–1916), učenjak, latinist, skladatelj, zaslužen za razvoj piranske mestne knjižnice in arhiva (desno).

Kovač in D. Milotti-Bertoni, v novejšem 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 zaslužen zlasti 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. Po njem so bili pri vodenju knjižnice zaslužni Domenico Vatta, Pietro de Castro in do leta 1952 Antonio Petronio (Mestna knjižnica Piran, 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.

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

V pričujočem prispevku, v katerem odmerjamo precejšnjo pozornost zlasti Carpaccievemu delu, ki je nekdanj krasilo cerkev sv. Frančiška Asiškega v Piranu,³ je seveda zajet mnogo širši seznam umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine, ki so nastajala skozi stoletja, a so bila odtujena 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 1801/1802 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 tudi prikazuje veduto tedanjega Pirana, ter je bila že v preteklosti predmet nekaterih podrobnejših predstavitev.⁴

Šele 700-letnica ustanovitve Minoritskega samostana v Piranu (1301–2001) je nudila tudi priložnost, da je bil zbran, pregledan, ovrednoten in objavljen celoten slikarski fond, ki je nekdanj 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 (prim. Žitko, 2001). Trojica del, 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*. Poleg navedenih je bilo iz občinske palače v Piranu odtujeno še delo Benedetta Carpaccia, *Marija na prestolu z otrokom med sv. Jurijem in sv. Lucijo* (1541), ki je nekdanj krasilo cerkev sv. Lucije pri



Slika 3: Domenico Tintoretto, detajl s podobo Pirana na sliki *Madona z otrokom in piranski mestni očetje*, 1578, občinska palača (Foto: J. Jeraša).

Portorožu, iz Mestne knjižnice inkunabula *Dunus Scotus, Quaestiones Quolibetales* (1477). Iz piranske župnijske cerkve sv. Jurija sta izvirali deli Paola Veneziana, *Marija s svetniki* (1355) in *Križanje* (14. stol.), delo Giuseppeja Angelija *Rožnovenska Marija* iz stranskega oltarja in lesena gotška poslikana omara s podobami svetnikov (15. stol.). Iz podružnične cerkve sv. Štefana je bilo odpeljeno delo bolonjske šole *Križanje* in Mattea Ponzonija ali Jacopa Palme ml., *Oznanjenje*, iz podružnične cerkve Marije Tolažnice delo Giambattiste Tiepola, *Marija s pasom*, iz prostorov bolnišnice (*Pia casa di ricovero*) lesen doprski kip z naslovom *Ecce homo* (1411) in bronasti kip Melchiorja Caffaja, 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, do znanstvenega srečanja na to temo pa je prišlo šele v Piranu, in sicer v dneh 3. in 4. decembra 2018

3 Gre za znano Carpaccievo 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 Carpaccie oltarne pale in 700-letnici posvetitve cerkve sv. Frančiška. Prispevki so zbrani in objavljeni v zborniku *Carpaccio a Pirano/Carpaccio in Pirano, Convegno internazionale di studi/Mednarodni znanstveni simpozij* (Baldissin Molli & Caburlotto, 2021).

4 O navedenem delu je objavljena vrsta člankov in razprav, v slovenskem jeziku posebej zanimiv prispevek J. Mikuža, *Domenico Tintoretto v piranskem Pomorskem muzeju* (Mikuž, 1972a, 21–25); tudi *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).

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 Carpaccio*, v okviru katere je sodelovalo 48 umetnikov in je bil celoten izkupiček namenjen obnovi renesančne edikule v cerkvi sv. Frančiška, kjer je nekdaj viselo znamenito Carpacciovo delo. Kot je možno razbrati iz samostanske kronike z naslovom *Novi prispevki za kroniko samostana sv. Frančiška v Piranu*, Piran-Pirano, 1998, so piranski minoriti že tedaj trdno verjeli in se veselili vrnitve znamenitega Carpacciovega 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 renesančno 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.⁵ 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 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 naglašja Andrea Bartole,



Slika 4: Vittore Carpaccio, *Madona na prestolu in svetniki*, 1518, Padova, Museo Antoniano (Baldissin Molli & Caburlotto, 2021, 137).

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 združenji Evropi, včasih ne sega prek nacionalnih meja, temveč pogosto ostaja ujet v razpravnih ali muzejskih dvorinah. (Dell'Acqua et al., 2021, 5; prim. Dell'Acqua, 2021)

Seveda pa so bile in ostajajo najbolj odmevne okrogle obletnice rojstva oziroma smrti ter odkritja spomenika velikega piranskega violinskega virtuoza

⁵ 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 (prim. Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo, 2018).



Slika 5 in 6: Del pohištvene opreme Tartinijeve sobe in njegove zapuščine v prostorih nekdanjega Mestnega muzeja, danes Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« v Piranu (Pahor & Mikeln, 1972, 58).

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.

Ob 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. Sprva je bila v eni od sob predstavljena Tartinijeva zbirka z baročno spalnico, rokopisi, tiski, 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* (Hoyer, 1992), ki je poleg *Inventarja zbirke/Inventario della collezione Giuseppe Tartini 1654–1951*, sicer delo A. Pucerja (1993), predstavljalo osrednji slovenski prispevek ob

300-letnici velikega piranskega virtuoza in skladatelja. Leta 2020 pa je bilo ob slovenskem kulturnem prazniku skupaj z ogledom nove muzejske zbirke v Tartinijevi rojstni hiši predstavljeno tudi delo D. Žitko z naslovom *El Tartini in piassa*. Zgodba o spomeniku/*Storia del monumento* (Žitko, 2019), ki je dopolnila in obogatila delo S. Simiča-Sime in D. 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 330-letnici 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 je ponovno v dvorani mestne hiše. Med velike dragocenosti muzeja sodi tudi zbirka *ex voto* – votivne podobe



Slika 7: Vhodno stopnišče nekdanje palače Gabrielli de Castro, po letu 1954 sedeža Mestnega muzeja, z letom 1967 pa Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« v Piranu (Petek & Žitko, 1986, 79).



Slika 8 in 9: Gruberjev model avstrijske bojne ladje »Cesar Karel VI.« (1770–1785) in ena od ladijskih polen iz 19. stoletja, v zbirkah Pomorskega muzeja v Piranu (Limoncin-Toth, Milotti-Bertoni & Vorano, 2015, 47).

pomorcev, zbirka marinističnega slikarstva druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja (prim. Žitko, 1992; 1999), ladijski modeli G. Gruberja iz 18. stoletja (Pahor, 1981, 11–40), ter nenazadnje, znameniti pomorski kodeks izolskega kartografa Pietra Coppa, ki predstavlja neke vrste svetovni unikat in največjo dragocenost celotnega kodeksa z naslovom *De summa totius orbis* (1524–1526) (Bonin et al., 2006).

Nekaj dragocenih umetnin krasi tudi župno cerkev sv. Jurija, z doslej najstarejšo poznano veduto Pirana iz druge polovice 15. stoletja, ki jo je zaznati v delu *Sv. Trojica* neznane beneškega mojstra. V prezbiteriju stolne cerkve pa se nahaja tudi delo Čudež sv. Jurija, Angela de Costerja iz leta 1706, ki so jo naročili člani Bratovščine sv. Jurija.⁶

Posebno področje piranske kulturne dediščine predstavlja heraldično in epigrafsko gradivo, se pravi grbi, pripisani 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 (prim. 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 Umetnostnozgodovinski 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).

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 lesen model izredno pomemben podatek oziroma materialni dokaz za študij tedanjega stanja pred baročno prenovo (Guček, 2000, 109–111).

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 ravske 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 svetinjic, 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. Svetinjice so ostale v Narodnem

⁶ 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, 2012a, 77–84; Kamin Kajfež, 2012b, 63–80; Pobežin, 2012, 85–92).



Slika 10: Angelo de Coster, *Čudež sv. Jurija*, 1706, Piran, župna cerkev sv. Jurija (Kovač, 2005, 37).

muzeju v Ljubljani, kjer so jih očistili, konzervirali in dokumentirali ter so bile predmet nadaljnje strokovne obdelave (Knez, 1994, 65–72).

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. Topografsko gradivo* (Brejc, 1983).

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. Opere d'arte dal*

Medioevo all'Ottocento (Pavanello & Walcher Cassetto, 2001, 187–268). 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* (Caprin, 1968), kasneje pa v delih Antonia Alisija, Attilia Tamara, Francesca Semija, zlasti v njegovem delu *L'arte in Istria* (ponatis iz leta 1937, 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, 1929). 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 koprške škofije*



Slika 11: Slonokoščena skrinjica s piranske župne cerkve sv. Jurija (10./11. stol.), danes v Arheološkem muzeju v Pulju (Limoncin-Toth, Milotti-Bertoni & Vorano, 2015, 50).

(Štefanac et al, 2000).

ODTUJEVANJE UMETNIŠKIH DEL IN PREDMETOV KULTURNE DEDIŠČINE S PIRANSKEGA OBMOČJA

Če se vrnemo k premični kulturni dediščini in umetniškem 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 začelo 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 njihovim mediteranskim značajem, 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.

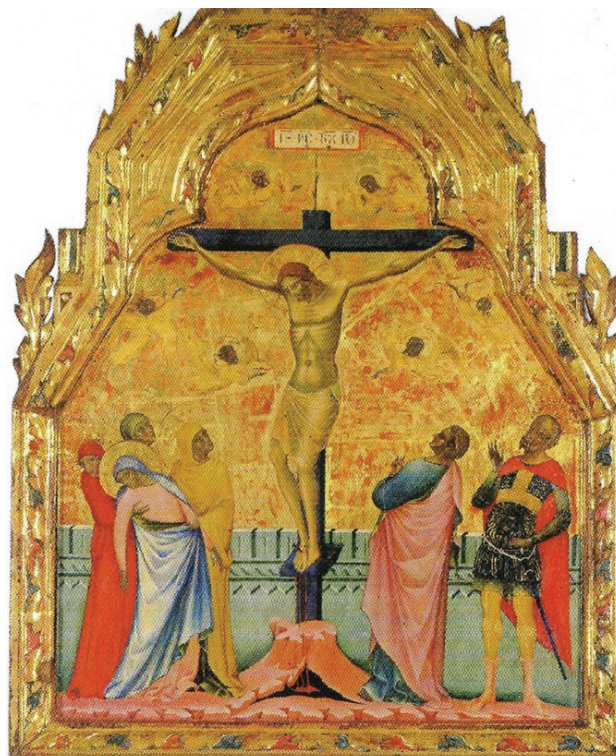
O slikarstvu v današnjih obalnih mestih v obdobju srednjega in začetku novega veka ni veliko podatkov in tudi samega spomeniškega gradiva je

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 vzpodbujale 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 vdelano v vratna 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 Tamara 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.⁷

Od sredine 15. stoletja lahko sicer kontinuirano sledimo nakupom takih del, predvsem večdelnih oltarjih 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 tistih v Zadru in je bila zato usmerjenost severno jadranskih naročnikov na območje beneške lagune povsem razumljiva. Tudi najstarejše slike na teh otokih, ki izhajajo

⁷ 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 (Höfler, 2000, 216–221; Casadio, 2005, 110).



Slika 12 in 13: Paolo Veneziano, *Madona na prestolu z otrokom in angeloma*, 1355; *Križanje, Piran, detajl poliptiha* (Luparia & Savio, 2005, 105).

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 pa 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 modificiranje 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).

Izčrpnjša 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* (Luparia & Savio, 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. Katarini in sv. Antonu.⁸ Noben od navedenih svetnikov, upodobljenih na poliptihu, nima dominantnega položaja, saj se ne nahaja neposredno ob Materi Božji.

⁸ O župni cerkvi sv. Jurija in njenih oltarjih, podrobneje Kovač (2010, 385–408).

Po temeljiti prenovi piranske stolnice in njeni posvetitvi leta 1637 so med štirinajstimi oltarji osrednje mesto namenili oltarju sv. Jurija, noben 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 (prim. Mihelič, 1992, 257–265; Kovač, 2007, 47–64; Brglez, 2005, 77–86). Ob apostolski vizitaciji Agostina Valierja, 5. in 6. februarja 1580, namreč ni nikjer posebej omenjeno 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.⁹ 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 dragocenega dela (Someda De Marco, 2021, 164–169). Med drugim E. Gardina ugotavlja, da mu ni uspelo ugotoviti, zakaj so se z otoka Krk, 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 pri 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, 2005b, 17).

Najnovejšo študijo o poliptihu Paola Veneziana je pripravila Enrica Cozzi (2020, 207–221), kjer avtorica naglaša, da gre za emblematičen primer ter se posveča zlasti njegovi usodi v času med obema vojnoma 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, obstaja dokaj zajetna dokumentacija, zlasti za leta 1930–1936. V pismu z dne 28. avgusta 1930, ki ga je Roberto Paribeni z Ministrstva za nacionalno vzgojo (*Ministero dell'Educazione Nazionale*) poslal na Generalno direkcijo za starožitnosti 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 nekdanj pripadale Trstu in niso bile nikoli vrnjene, predmet njenih zahtev po vrnitvi.¹⁰ V pismu z dne 27. septembra 1935, ki ga je ing. arh. F. Forlati s Tržaškega nadzorništva poslal koprskemu podestatu Ninu Derinu, pa je navedeno, da me 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 muzej prenese celotno srednjeveško gradivo in arheološki material iz Pulja. Kar zadeva našo ustanovo, opravičuje tudi moje mnenje ing. Madonizze in nimam nič proti vašim načrtom, s pomočjo katerih bi dejansko dokaj ustrezno rešili nekoliko kaotično stanje istrske umetnosti. Upam, da bo vaša ideja zmagala in da boste uspešno zaključili zadane naloge. (Cozzi, 2020, 213)

9 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 & Darovec, 2001, 200).

10 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 vlado, da bi se pri italijanskih oblasteh zavzela za njegovo vrnitev. Med italijansko in jugoslovansko vlado 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, 221, op. 30).

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 nacionalno vzgojo 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 Nadzorništvo 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.¹¹

Drugo delo, po mnenju I. Domina, naj bi bil fragment poliptiha s podobami štirih svetnikov. Iz novejšega obdobja je v kapitelski biblioteki zaslediti podobo Križanega iz 15. stoletja, ki naj bi nekaj pripadal bratovščini sv. Štefana in naj bi imela sedež v istoimenski cerkvi. Gre za delo s podobo Marije z detetom, ki ga pripisujejo Padovaninu.¹² 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 trdnejšo 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 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«¹³ eshatoloških vizij, ki so se v beneškem prostoru po pustošenju kuge v letih 1347–1348 pojavile v beneški umetnosti in sicer v strogem, brezosebnem, ponižnem in poenostavljenem slogu, v katerem ravno piranski poliptih predstavlja pomembno umetnostno prelomino (Brejc, 1983, 13).

Dve pomembnejši deli, ki sta bili tudi odtujeni 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 določilih saintgermainске 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*,¹³ 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:

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 Steffaneo ecc. Commissarium Aulium

11 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 Krku (Someda De Marco, 2021, 222–223).

12 Alessandro Varotari, imenovan Padovanino, 1580–1650, ki mu, kot je razvidno iz teh letnic, nikakor ne moremo pripisati omenjenega dela (Domino, 1929, 96; Semi, 2020, 210).

13 SI-PAK-294, I tesori d'arte in Capo d'Istria. Memorie storiche di Gedeone Pusterla (prepis rokopisa A. Cernaz).



Slika 14: Zgornje nadstropje samostana sv. Klare z vrsto dragocenih slikarskih del iz XV. in XVI. stoletja v času Prve istrske pokrajinske razstave v Kopru leta 1910 (Krmac, 2010, 15).

*Plenipotentiarium Histriae Dalmatie et Epiri Ab Ecclesia II. Franciscanarum quae Pirano in Portu Rosae est Imp. Caesari en 1802 dono datam clementissime acceptam, ejusque iustem in Pinacotheca Caes. Quae Vindobonae in suburbano palatio Eugenii est posita.*¹⁴

Po prvi svetovni vojni oziroma razpadu Avstro-Ogrske so italijanske oblasti v skladu s saintgermainsko pogodbo zahtevale vrnitev umetnin in predmetov kulturne dediščine z območja nekdanjega Avstrijskega Primorja. 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 vojnoma 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, 47–74; Gardina, 2010). Tedanja koprski 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.¹⁵ 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 prepeljano 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

¹⁴ 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 s. Ane, ni razvidno, da bi šlo za navedeno delo G. Bellinija, pač pa za delo A. Vivarinija (prim. L'Occaso, 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. Hoyer, 2005a, 125).

¹⁵ Na omenjenem zapisniku, ki nosi datum 20. junij 1940, se Vivarinijevo delo nahaja pod zaporedno št. 11 (arhiv Pokrajinskega muzeja Koper, objava v Pokrajinski muzej Koper, 2002, 75).



Slika 15: Bitka pri Savudriji 1177, D. Tintoretto, okoli 1605 (Bojić, Crnobori & Apollonio, 2018, 21).

restavrirano in predstavljeno v katalogu z naslovom: *Histria, opere d'arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo* (Castellani & Casadio, 2005, 120–122).

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 cerkev 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 Brescii 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. F. 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 pri Passarianu, danes pa se nahaja v samostanu sv. Antona v Huminu (Gemona) v sosednji Furlaniji.

Tudi delo *Bitka pri Savudriji*, Domenica Tintoretta (1518–1594), je nekdaj pripadalo piranskemu Solnemu uradu, 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 A. 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.¹⁶

Kratek komentar v zvezi s to problematiko zasledimo v delu *Pirano un'immagine* pod uredništvom S. Luse (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 & Apollonio, 1994, 65).

V svojem delu *Srečanja z morjem/Incontri con il mare* D. 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 (Žitko, 1999).

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 L. De Luca in E. 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 miniatur, 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* (Padoan Urban, 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 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 freskantskih upodobitev, s katerimi naj bi obeležili

¹⁶ Repertorium Rerum Notabilium Communitatis Pirani, zapisnik navedene seje Mestnega sveta v listinah 256/v in 257/r (Apollonio, 1993, 9–121).



Slika 16: Piranski mandrač iz leta 1894 (Humar, 2021, 55).

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 Fabriano 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 dožvo 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 odtujitvi 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.¹⁷

Do odtujitve njegovega monumentalnega dela 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 province, 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

¹⁷ L. Menaše v obsežnem *Evropskem umetnostno-zgodovinskem leksikonu*, 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, 1972a, 21–25), s tam navedeno literaturo.



Slika 17: August Tischbein, Pogled na Piran s trgom ob mandraču leta 1842 (Tischbein & Selb, 1842).

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 F. von Rothu¹⁸, 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. (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 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 Tintorettovega 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 omejeno 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 nekdanj krasilo cerkvico na Bernardinu pri Piranu, naj ne bi nikoli prišlo na dunajski dvor (sic!). V nadaljevanju je 22. avgusta

¹⁸ Podrobneje v poglavju Filippo von Roth, responsabile del Governo provvisorio, un funzionario riformatore di impronta »Giuseppina« (Apollonio, 1998, 143).

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 (Apollonio, 1998, 141, op. 15).

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 doseg 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:

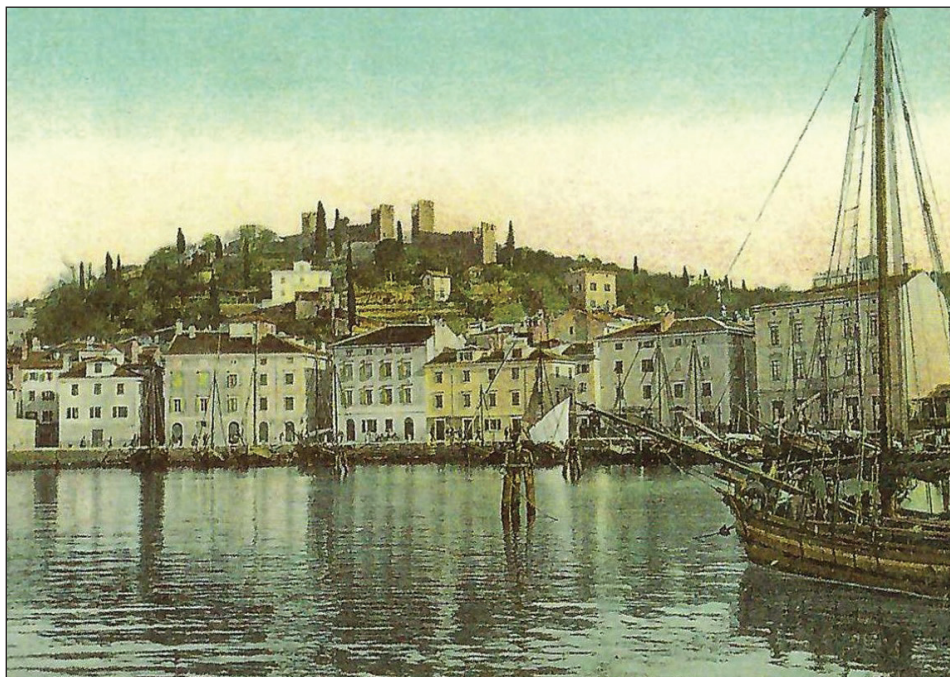
bi bilo navedeno platno prav gotovo bolj primerno za okras cesarske galerije na Dunaju in ga člani starega piranskega sveta s posredovanjem barona Steffanea – v vlogi »angela miru« [Angelo di Pace], končno poklanjajo avstrijskemu cesarju, potem ko so ga toliko časa skrbno čuvali. Omenjeno je tudi, da bo Tintorettovo delo 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 F. 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 zanj, po Gnirsovem 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).

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 za 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



Slika 18: Piran na začetku 20. stoletja (zasebna zbirka).

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 (Ginnasio Antonio Sema, 2015, 111).

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 Prosvednega 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, umetnoobratni izdelki, filatelistične zbirke, zbirke starega denarja itd.),
- knjige, časopisi, arhivi in fotografije,
- znanstveni pripomočki,
- različni predmeti, ki so spadali k opremljenosti 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 sezname 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 izobraževanje – *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,
- 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.¹⁹

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 Socialistične federativne Republike Jugoslavije do Italije, vendar sta jih obe državi začeli resneje reševati šele po sklenitvi Osimskih sporazumov (prim. Škorjanec, 2007).

USTANOVITEV KOMISIJE ZA SPOMENIŠKO VARSTVO IN MESTNEGA MUZEJA V PIRANU

Posebno za Piran je v tistih letih predstavljala veliko pridobitev ustanovitev tedanjega Mestnega muzeja, ki je šele kasneje 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). 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, 2022).

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 Hrvaško.

Seznami odtujenih oziroma odpeljenih umetnin so za piransko območje, ki je delovalo v okviru Okraja Koper, nastajali sprva v okviru slovenske spomeniškovarstvene službe na osnovi poročil, ki jih je po letu 1954, ko je prevzel vodenje tedanjega Mestnega muzeja v Piranu, kot omenjeno, zbiral Miroslav Pahor na osnovi poročil piranskega župnika Egidija Malusaja in Giorgia Lugnanija iz minoritskega samostana.

V arhivu nekdanjega Zavoda za varstvo in znanstveno preučevanje kulturnih spomenikov in naravnih 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 (prim. Hoyer, 2005b, 14–30; Žitko, 2005, 30–35).

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

¹⁹ SI-PAK-24, Okrajni ljudski odbor Koper, 1945, 3.



Slika 19 in 20: G. Tiepolo, *Madona s pasom in svetniki*, 1730 (levo); G. Angeli, *Rožnovenska Marija med sv. Dominikom in sv. Rozo* (desno). Deli sta krasili cerkev Marije Tolažnice in župno cerkev sv. Jurija (Luparia & Savio, 2005, 177 in 183).

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, 2005b, 19).

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. Melchiorre 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.²⁰

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.*²¹

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 naravoslovnih 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.²²

Kmalu po sklenitvi Londonskega sporazuma (5. oktobra 1954) je Okrajni muzej Koper takratnemu

20 SI-PAK-36, kat. V, Mestni ljudski odbor Piran.

21 SI-PAK-36, n. 952, 29. april 1947, informativno poročilo.

22 SI-PAK-36, n. 1348/14, Svet za prosveto in kulturo.

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 potreben 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. Prosimo, da nemudoma pričnete z delom!*²³

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 Quolibetales*, 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.²⁴

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 inicialkami, 1294.

Cerkev Marije tolažnice (*Chiesa della Consolazione*)

1. Madona s pasom, G. B. Tiepolo.

Cerkev sv. Štefana (*Chiesa di 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 Sassoferratu, 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

23 SI-PAK-36, zap. št. 92/54, Okrajni muzej Koper.

24 SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 1939/54. 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 kroga, 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, Občinski ljudski odbor Piran, št. 138/55, Piran 25. I. 1955).

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.²⁵

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 vse dokumente, ki se nanašajo na odpeljano gradivo, če teh ni pa naj se zasljišjo 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.*²⁶

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 koprškega 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.²⁷

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.²⁸

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

25 SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 1939/54, Predsedstvo, 13. X. 1954

26 SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 213/8 – 54, Ljudski odbor mestne občine Piran, restitucija kulturnih spomenikov iz Italije.

27 SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 4432/5, Koper, 4. XII. 1954

28 SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 2350/54, palača Trevisini, 17. XII. 1954.



Slika 21 in 22: Notranjost cerkve Marije Snežne, 1404 in cerkve sv. Frančiška v baročni preobleki (Foto: S. Simič).

1955 in bi zaprosene prepise vzel s seboj. Hkrati Turnher tudi 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.²⁹

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 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.³⁰

V priloženem seznamu, ki vključuje 19 umetnin oziroma predmetov kulturne dediščine in arhivalij, so

se naslonili med drugim na Tamarovo delo o Piranu (Tamaro, 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 Zwittera obiskala vse knjižnice in arhive v coni B STO.³¹ 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 15.–16. 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 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),

²⁹ SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 43/55, 8. 1. 1955.

³⁰ SI-PAK-36, Občinski ljudski odbor Piran, št. 138/55, Piran, 25. 1. 1955.

³¹ Komisija strokovnjakov pri Ministrstvu za znanost in kulturo FLRJ za pregled zgodovinskih arhivov in knjižnic v coni B STO, ki so jo sestavljali dr. F. Zwitter, M. Rojnič, dr. V. Melik in M. Brant, sicer ni imela naloge, da bi iskala sledi za manjkajočimi umetniškimi predmeti, vendar je kljub temu ugotovila, da ima obalno območje bogato umetniško dediščino, a da je bilo veliko umetniških del odnešenih, tako iz javnih ustanov kot iz zasebnih zbirk. Ker je bilo gradivo koprškega arhiva odnešeno v Italijo, je komisija predlagala, da je potrebno postaviti vprašanje tako njegove restitucije kot tudi restitucije drugih odnešenih kulturnih dragocenosti, knjig in umetniških predmetov, s pripombo, da bi bilo za nekatere predmete potrebno še ugotoviti, kaj je bilo resnično odnešeno, sicer pa bi morali v cono B STO takoj poslati strokovnjaka za zgodovino umetnosti, ki bi lahko na podlagi strokovne literature in osebnih informacij sestavil zanesljiv seznam predmetov umetniške vrednosti na tem območju (PMK, Izveštaj komisije stročnjaka ministarstva za nauku i kulturo FNRJ za pregled istorijskih arhiva i biblioteka u zoni Vojne uprave JA za STT, 1949).



Slika 23: Hiša Tartini, soba z arhitekturnimi capricci (*Sala dei capricci architectonici*) po obnovi v letih 1988–1992 (Hoyer, 1992).

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 (Tamaro, 1910).

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 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 trdom 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 Sečovljah, 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 drugače kot v Piranu. Če bi to zabeležil, bi moral namreč priznati, da je v samem Piranu ravno tako živelo slovansko 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.³²

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 smotrni, 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 Sassoferratu, 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. Izpustil 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.³³

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 naj bi se 19. stoletje po Malusàjevi redakciji začelo s tem, da je zatrl cerkve, samostane, bratovščine in laične šole ter da je poddržavilo 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

32 Navedena dela z vsemi potrebnimi podatki in slikovnim gradivom se nahajajo v katalogu, ki ga je pripravila D. Žitko v prispevku »*Pinacotheca minorum*« v Piranu. Likovna dela minoritskega samostana sv. Frančiška v Piranu (Žitko, 2001, 229–306).

33 Navedeno problematiko je M. Pahor kasneje v obliki doktorske disertacije zagovarjal leta 1965 na Filozofski fakulteti v Ljubljani in jo objavil v delu *Socialni boji v občini Piran od XV. do XVIII. stoletja* (Pahor, 1972).

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 (Pahor, 1977, 205–215).

SKLEPNE MISLI

Morda ni naključje, da so tuji opazovalci, pa tudi domači izobraženci in razumniki, ki so se ob pomembnih manifestacijah 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, 2002, 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 osnovevanega 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 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 izvorna mesta. Odseljevanje pretežno italijanskega prebivalstva iz obalnih mest v letih 1945 do 1954/55, pritok slovenskega življa in strokovnih kadrov, 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 pokrajine. Zlasti za Piran je bila pomembna ustanovitev Pomorskega muzeja »Sergej Mašera« 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. Ko omenja 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 (Knez, 2011, 233–250).

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 odtujena iz Pirana in se vanj niso nikoli vrnila. Glede na to, da je bil



Slika 24: Pogled na piranski mandrač, Tartinijev trg in župno cerkev sv. Jurija (Foto: J. Jeraša).

po rodu Pirančan, ni znano, da bi se podobno kot Francesco Semi, po rodu Koprčan, zavzemal za vrnitev piranskih umetnin na svoja izvorna mesta. Vsekakor pa je hvalevredno njegovo volilo, s katerim je Skupnosti Italijanov »Giuseppe Tartini« iz Pirana zapustil svojo bogato osebno knjižnico, saj specifični knjižni fond velike bibliografske vrednosti odstira tudi njegovo osebnost, afinitete in interese, hkrati 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 L. Caburlotto v zaključnem delu zbornika *Carpaccio a Pirano/Carpaccio v Piranu*, Padova. Centro Studi Antoniani, 2021 (Caburlotto, 2021, 205–216). Avtor med drugim, ko omenja predavanje koprškega 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, po letu 1954 pa pod tedanjo Socialistično federativno Republiko Jugoslavijo 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 vrnilo 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. S tem želi omenjeni zbornik 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).

Problematika vračanja umetnin in arhivov iz Italije vsekakor, v nekoliko drugačnem kontekstu, ostaja sestavni del univerzalnih vrednot, a tudi del medsosedskih 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 živčih 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 zaživel *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, 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, tako 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 samo uravnoveščenost 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 Carpacciove 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, odtujena večinoma junija 1940, ki so do danes ostala na italijanskih tleh, a morda predvsem Carpacciovo 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 in 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 državnim institucijam onstran meje 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 skupnosti 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.

ZAHVALA

Ob snovanju in pripravi svojega dela se zahvaljujem tako ustanovam kot posameznikom, ki so mi 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, Vinku Oblaku, jadralcu, poznavalcu in raziskovalcu starih plovil, navtične preteklosti in piranske kulturne dediščine ter dr. Brigitti Mader, dobri poznavalki nekdanje c. k. spomeniško-varstvene službe na tleh Avstrijskega Primorja.

THE ISSUE OF ALIENATION OF THE MOVABLE CULTURAL HERITAGE OF THE ISTRIAN REGION, WITH AN EMPHASIS ON PIRAN IN THE YEARS 1940–1954

Salvator ŽITKO

The Historical Society of Southern Primorska of Koper, Garibaldijeva ulica 18, 6000 Koper, Slovenia
e-mail: salvator.zitko@gmail.com

SUMMARY

Given their incorporation into varying sociopolitical systems from the turn of the 20th century to 1954, as well as their varied ethnic composition, the regions of Istria and Dalmatia have experienced frequent instances of symbolic appropriation of movable culture and related subsequent demands for the restitution of the latter to the land of origin. In the paper, the author expounds upon the problem and fate of the movable cultural heritage of the area of today's Slovenian Istria, in particular Piran, through a series of works that once adorned the complex of Piran's cathedral, i.e., the Parish Church of St. George, the baptistery, the monastery of St. Francis, as well as a number of other churches in the town, the hospital and the town hall. Based on the existing literature and several unpublished archival sources, the paper explores the problem within the broader context of the administrative and political systems of the Austrian Littoral and, later, the Julian March, and within their respective heritage protection laws, examining in particular the reasons for the alienation of movable cultural heritage from this area and its consequences. It traces the fate of individual works of art removed from the churches, monastic buildings and secular institutions in the Piran area, some as early as the 19th century, but most of them in June 1940, when artworks were evacuated en masse from Koper, Izola, and Piran, and follows their transfer, first to Villa Manin in Passariano, then, in 1943, to San Daniele del Friuli and, after the war, to Rome. The author illustrates the "odysseys" of individual works of art, identifying their current locations, while also relating of the efforts or demands for their restitution on the part of the post-war authorities, and some of the divergences in the assessment and current views of this issue among Italian and Slovene scholars. Considerable attention is paid to the post-war situation, as well as to the establishment of the Museum of Piran (now called the Piran Maritime Museum) and the work of the Commission for the Protection of Monuments, which were both initially headed by Miroslav Pahor, who, at the time, was also in charge of the reorganisation and coordination of the old town library and archives.

Keywords: cultural heritage, cultural heritage protection systems, evacuation of artwork, Museum of Piran

VIRI IN LITERATURA

Alisi, Antonio (1997): Istria. Città minori. Trieste, Italo Svevo.

Apollonio, Almerigo (1993): Una cittadina istriana nell'età napoleonica: Pirano 1805–1815, Atti del CRS, vol. XXIII. Trieste – Rovigno, Università popolare Trieste – Centro di ricerche storiche.

Apollonio, Almerigo (1998): L'Istria Veneta dal 1797 al 1813. Gorizia, Istituto Regionale per la Cultura istriana, Libreria Editrice Goriziana.

Baldissin Molli, Giovanna & Luca Caburlotto (ur.) (2021): Carpaccio a Pirano/Carpaccio v Piranu. Convegno internazionale di studi/Mednarodni znanstveni simpozij. Padova, Centro Studi Antoniani.

Benussi, Bernardo (1921): Recensione a S. Mitis, Il quadro piranese del Tintoretto rappresentante la battaglia di Salvore. AMSI, XXXIII, n. s., 224.

Bojić, Biljana, Crnobori, Barbara & Marlene Apollonio (2018) (ur.): Vrata Jadrana: Savudrija i pripadajući teritorij u doba Mletačke Republike. Savudrija – Salvore, Zajednica Talijana – Comunità degli Italiani.

Bonin, Flavio, Čerče, Peter, Pešič, Janez, Vodopivec, Jedert & Nadja Terčon (2006): Petrus Coppo fecit »De Summa totius orbis«. Piran, Pomorski muzej »Sergej Mašera«.

Brejc, Tomaž (1983): Slikarstvo od 15. do 19. stoletja na Slovenski obali. Topografsko gradivo. Koper, Lipa.

Brglez, Alja (2005): Zrno soli za imperij. Piran 1579–1609. Materialna dediščina in kultura mesta. Koper, Založba Annales.

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/Carpaccio v Piranu. Convegno internazionale di studi. Mednarodni znanstveni simpozij. Padova, Centro Studi Antoniani, 205–216.

Caprin, Giuseppe (1968): L'Istria nobilissima, II. Trst, Libreria internazionale »Italo Svevo«.

Casadio, Paolo (2005): Pittore di formazione veneta. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): Histria: Opere d'arte restaurate. Milano, Mondadori Electa, 110–114.

Castellani, Francesca & Paolo Casadio (2005) (ur.): Histria: Opere d'arte restaurate. Milano, Mondadori Electa.

Cigui, Rino (2002): Corpo araldico Piranese. Pirano, Edizioni il Trillo, Lasa pur dir.

Cozzi, Enrica (2020): Ancora sul »caso di Veglia«: il polittico 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.

de Castro, Diego (1981): La questione di Trieste: l'azione politica e diplomatica italiana dal 1943 al 1954. Trst, Lint.

De Luca, Lia & Eliana Biasiolo (2018): La battaglia di Salvore tra storia e mito: ricognizione bibliografica degli studi, dai primi manoscritti al dibattito Seicentesco. V: Bojić, Biljana, Crnobori, Barbara & Marlene Apollonio (ur.): Vrata Jadrana: Savudrija i pripadajući teritorij u doba Mletačke Republike. Savudrija – Salvore, Zajednica Talijana – Comunità degli Italiani, 17–26.

Dell'Acqua, Cesare (2021): Cesare dell'Acqua 1821–1905. Catalogo generale, 2021. Trst, Edizioni Mosetti.

Dell'Acqua, Cesare, Knez, Kristjan, Tossi, Flavio & Roberta Vincoletto (2021): Cesare dell'Acqua da Pirano a Bruxelles in un mondo di pittura/Od Pirana do Bruslja v svetu slikarstva. Koper – Piran, Promocijsko, kulturno, izobraževalno in razvojno italijansko središče »Carlo Combi« – Samoupravna skupnost italijanske narodnosti.

Domino, Ignazio (1929): Vita istriana. Firenze, Pagine di storia e di arte.

Francescutti, Elisabetta (2005): Alvise Vivarini (Venezia 1442/3–1503/5, Madonna col Bambino e angeli musicanti, 1489. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): Histria: Opere d'arte restaurate. Milano, Mondadori Electa, 120–122.

Gallone, Antonietta (2005): La tavolozza ritrovata: Paolo Veneziano, il polittico di Pirano. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): Histria: Opere d'arte restaurate. Milano, Mondadori Electa, 191–196.

Gardina, Evilijo (2002): Mestni muzej za zgodovino in umetnost/Museo Civico di Storia e d'Arte (1911–1943). V: Pokrajinski muzej Koper (ur.): 90 let Pokrajinskega muzeja Koper/90 anni del Museo regionale di Capodistria, 1911–2001. Koper – Capodistria, Pokrajinski muzej, 47–74.

Gardina, Evilijo (2010): Museo giustinopolitano. Oris zgodovine muzeja v Kopru. Koper, Pokrajinski muzej Koper.

Gava, F. (2008): Presentazione. V: Calo, Sergio, Giommoni, Marco, Guštin, Mitja, Martignon, Diana & Endrio Niero (ur.): MemArt/Memorie d'Arte tra Venezia e Istria. I Musei nell'area veneziana e lungo la costa slovena. Umetnostni spomini med Benetkami in Istro. Muzeji na beneškem območju in vzdolž slovenske obale. Marghera, Logo Comunicazione, 2008, 7.

Ginnasio Antonio Sema (2015): 70° anniversario del Ginnasio Antonio Sema Pirano: 1945–2015. Piran, Gimnazija Antonio Sema.

Golob, Nataša (2005): Srednjobizantinski slonokoščeni skrinjici iz Pirana in Kopra. Acta Histriae, 13, 1, 205–224.

Guček, Mojca (2000): Piran, ž. c. sv. Jurija. V: Štefanac, Samo, Milotti-Bertoni, Daniela, Jereša, Jaka, Grobovšek, Jon & Irena Potočnik (ur.): Dioecesis Justinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije. Koper, Pokrajinski muzej, 409–411.

Guštin, Mitja & Vesna Kamin Kajfež (2008): Muzeji in galerije na Primorskem/I musei e le gallerie della regione Primorska. V: Calo, Sergio, Giommoni, Marco, Guštin, Mitja, Martignon, Diana & Endrio Niero (ur.): *MemArt/Memorie d'Arte tra Venezia e Istria. I Musei nell'area veneziana e lungo la costa slovena. Umetnostni spomini med Benetkami in Istro. Muzeji na beneškem območju in vzdolž slovenske obale*. Marghera, Logo Comunicazione, 2008, 32–34.

Höfler, Janez (2000): Slikarstvo. V: Štefanac, Samo, Milotti-Bertoni, Daniela, Jereša, Jaka, Grobovšek, Jon & Irena Potočnik (ur.): *Dioecesis Justinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije*. Koper, Pokrajinski muzej, 216–221.

Hoyer, Sonja Ana (1992): Hiša Tartini v Piranu. Piran – Portorož, Medobčinski zavod za varstvo naravne in kulturne dediščine – Avditorij.

Hoyer, Sonja Ana (2005a): Seznam iz Kopra, Izole in Pirana umaknjenih umetnin. V: Hočevar, Jože, Settomini, Sergio, Vianello, Tullio, Misja, Breda & Sonja Ana Hoyer (ur.): *V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana*. Piran, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 125.

Hoyer, Sonja Ana (2005b): V Italiji ostale umetnine iz Kopra, Izole in Pirana, v: Hočevar, Jože, Settomini, Sergio, Vianello, Tullio, Misja, Breda & Sonja Ana Hoyer (ur.): *V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana*. Piran, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 14–30.

Humar, Gorazd (2021): Nekoč je v Piranu stal dvizni most: Zgodba o dviznem mostu je tudi zgodba o Piranu. Šempeter pri Gorici, Mostovi.

Kamin Kajfež, Vesna (2009): Piranska bratovščina sv. Rešnjega telesa in njena umetnostna naročila v Benetkah: Matteo Ponzone. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 19, 1, 31–38.

Kamin Kajfež, Vesna (2012a): Piranska bratovščina Rožnovenske 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.

Knez, Darko (1994): Svetinjice iz cerkve sv. Jurija v Piranu. *Annales, Anali Koprškega primorja in bližnjih pokrajin*, 5, 4, 65–72.

Knez, Kristjan (2003): La pittura cinquecentesca di Pirano. Trst, n. s., 257–318.

Knez, Kristjan (2011): La storia e la cultura di Pirano. Studi, note, riflessioni e ricordi di Diego de Castro. V: Kristjan, Knez & Ondina Lusa (ur.): *Diego de Castro 1907–2007*. Piran, Comunità degli Italiani »Giuseppe Tartini«, Edizioni Trillo, 233–250.

Knez, Kristjan, Vincoletto, Roberta & Duška Žitko (2022): Giuseppe Tartini: med Piranom, Strunjanom in Kopro. Koper – Piran, Promocijsko, kulturno, izobraževalno in razvojno italijansko središče »Carlo Combi« – Pomorski muzej.

Kovač, Mojca M. (2005): Piran, Sv. Jurij. Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.

Kovač, Mojca M. (2007): Apostolski vizitator Agostino Valier – pobudnik obnove kompleksa cerkve sv. Jurija v Piranu. Interpretacija historičnih virov kot izhodišče konzervatorskih raziskav. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 17, 1, 47–64.

Kovač, Mojca M. (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.

Krmac, Dean (ur.) (2010): Prva istrska pokrajinska razstava – 100 let / Prima esposizione provinciale Istriana – 100 anni / Prva istarska pokrajinska izložba – 100 godina / Erste Istriatische landesausstellung – 100 Jahre. Histria Editiones, serie Histria Documentum II. Koper, Società umanistica Histria.

L'Osservatore Triestino. Trieste, s. n., 1784–1933.

Leiss, Antonio (1911): La fondazione di un Museo Civico di Storia e d'Arte a Capodistria. *Pagine Istriane*, 2–3, n. s., 43.

Limoncin-Toth, Lorella, Milotti-Bertoni, Daniela & Tullio Vorano (2015): Tesori dell'Istria. Trst, B. Fachin.

L'Occaso, Stefano (2005): Le opere d'arte della chiesa di Sant'Anna di Capodistria. V: Castellani, Francesca & Paolo Casadio (ur.): *Histria: Opere d'arte restaurate*. Milano, Mondadori Electa, 85.

Luparia, Maria Grazia & Rossella Savio (2005): Histria: Opere d'arte restaurate: Da Paolo Veneziano a Tiepolo. Milano, Electa.

Lusa, Ondina & Almerigo Apollonio (1994): Pirano un'immagine. Piran, Comunità degli Italiani »Giuseppe Tartini«.

Mader, Brigitta (2000): Sfinga z Belvedera, nadvojvoda Franc Ferdinand in spomeniško varstvo v Istri. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Znanstveno-raziskovalno središče Republike Slovenije.

Mader, Brigitta (2002): Prva istrska deželna razstava v očeh avstrijskih nadvojvod Ludwiga Salvatorja in Franca Ferdinanda. V: Pokrajinski muzej Koper (ur.): *90 let Pokrajinskega muzeja Koper/90 anni del Museo regionale di Capodistria 1911–2001*. Koper, Pokrajinski muzej Koper, 31–45.

Menaše, Luc (1971): Evropski umetnostno-zgodovinski leksikon. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Mestna knjižnica Piran (2006): V zavetju: 50 let Mestne knjižnice Piran. Piran, Mestna knjižnica.

Mihelič, Darja (1992): Piranska razglednica iz prvih desetletij 17. stoletja. *Annales, Anali Koprškega primorja in bližnjih pokrajin*, 2, 2, 257–265.

Mikuž, Janez (1967): Slikarstvo XVIII. stoletja na slovenski obali. Koper, Pokrajinski muzej Koper.

Mikuž, Janez (1972a): Domnevni Domenico Tintoretto v piranskem Pomorskem muzeju. Obala, 13, n. s., 21–25.

Mikuž, Janez (1972b): 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.

Naldini, Paolo & Darko Darovec (2001): Cerkev krajepis ali opis mesta in škofije Justinopolis ljudsko Koper. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, Znanstveno-raziskovalno središče Republike Slovenije.

Oter Gorenčič, Mija (2013): Srednjeveška stavbna dediščina avguštink, observantov, tretjerednikov in servitov v Slovenski Istri. *Annales, Series Historia et Sociologia*, 23, 1, 31–54.

Padoan Urban, Lina (1968): La festa della sensa nelle arti e nell'iconografia. Pisa, Giardini.

Pahor, Miroslav (1972): Socialni boji v občini Piran od XV. do XVIII. stoletja. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Pahor, Miroslav (1977): Leiss Antonio (Antonio Alisi): Pirano. La sua chiesa. La sua storia. Slovensko morje in zaledje, I., 1, 205–215.

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 lad-jedelstvo – navtika – navigacija. Slovensko morje in zaledje, n. s., 4–5, 11–40.

Pahor, Miroslav & Anton Mikeln (1972): Piran. Portorož, Zavod za turizem.

Pavanello, Giuseppe & Maria Walcher Casotti (2001): Istria città maggiori. Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola. Opere d'arte dal medioevo all'Ottocento. Gorica, Edizioni della Laguna.

Petek, Zvone & Salvator Žitko (1986): Od Kopra do Pirana. Ljubljana, Mladinska knjiga, Koper, Lipa.

Petronio, Antonio & Peter Štoka (2011): La persona di Diego de Castro scoperta nella sua raccolta libraria. V: Kristjan, Knez & Ondina Lusa (ur.): Diego de Castro 1907–2007. Piran, Comunità degli Italiani »Giuseppe Tartini«, 265–274.

PMK – Pokrajinski muzej Koper (PMK), Gradivo PMK.

Pobežin, Gregor (2012): Napis na piranski sliki »Čudež sv. Jurija« – poskus jezikovne, vsebinske 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, n. s., 213–229.

Pokrajinski muzej Koper (ur.) (2002): 90 let Pokrajinskega muzeja Koper/90 anni del Museo regionale di Capodistria, 1911–2001. Koper – Capodistria, Pokrajinski muzej.

Pucer, Alberto (1990): Patrimonio artistico e monumentale a Pirano dopo la caduta dell'Austria, Lasa pur dir. Periodico della comunità degli Italiani di Pirano, n. s., 7, 79–83.

Pucer, Alberto (1993): Giuseppe Tartini 1654–1951, Inventar zbirke. Koper, Pokrajinski arhiv Koper.

Santangelo, Antonino (1935): Inventario Degli Oggetti D'Arte D'Italia. V. Provincia Di Pola. Roma, La libreria dello Stato.

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.

SI-PAK-24 – Pokrajinski arhiv Koper (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-294 – SI-PAK, Rodbina Favento, 1600–1826 (fond 294).

Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo (2018): Umetnost istrskih obalnih mest: Zbornik povzetkov. Ljubljana, Slovensko umetnostnozgodovinsko društvo.

Snoj, Damijan (1993): De pavone. Ob najdbi fibule iz Pirana. *Annales, Anali Koprškega primorja in bližnjih pokrajin*, 3, 3, 67–72.

Someda De Marco, Carlo (2021): Dnevnik o umiku umetnin iz Kopra, Izole, Pirana leta 1940. Ljubljana, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije.

Stelè, France (1960): Umetnost v Primorju. Ljubljana, Slovenska matica.

Šamperl, Janez (1998) (ur.): Novi prispevki za kroniko samostana sv. Frančiška. Piran, Minoritski samostan sv. Frančiška.

Škorjanec, Viljenka (2007): Osimska pogajanja. Koper, Založba Annales.

Štefanac, Samo, Milotti-Bertoni, Daniela, Jereša, Jaka, Grobovšek, Jon & Irena Potočnik (ur.) (2000): Dioecesis Justinopolitana. Spomeniki gotske umetnosti na območju koprške škofije. Koper, Pokrajinski muzej.

Tamaro, Attilio (1910): Pirano. Trst, La libreria Giuseppe Mayländer.

Terčon, Nadja (2022): Pomorski muzej »Sergej Mašera« Piran, Miroslav Pahor, rokopis.

Tischbein, August & August Selb (1842): Memorie di un viaggio pittorico nel littorale austriaco. Trieste, H.F. Favarger.

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. Koper, Histria editiones, Histria colloquium, 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/Carpaccio v Piranu. Convegno internazionale di studi/Mednarodni znanstveni simpozij. Padova. Centro Studi Antoniani, 71–96.

Zeri, Federico & Ksenija Rozman (1993): Evropski slikarji iz slovenskih zbirk. Ljubljana, Narodna galerija.

Žitko, Duška & Slobodan Simič (2000): Giuseppe Tartini. Ljubljana, Institut za komunikacije in informatiko.

Žitko, Duška (1992): Ex voto, votivne podobe pomorcev/Immagini votive della gente di mare. Koper, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.

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. V: Lusa, Ondina (ur.): Dedicato ai 20 anni del Lasa pur dir: 1976–1997. Pirano, Trillo, 132–135.

Žitko, Duška (1999): Srečanja z morjem: marinistično slikarstvo druge polovice 19. stoletja in prve polovice 20. stoletja = Incontri con il mare: la pittura marinista della seconda metà dell'Ottocento e del primo Novecento. Piran, Pomorski muzej »Sergej Mašera«.

Žitko, Duška (2001): »Pinacoteca Minorum« v Piranu. V: Minoritski samostan sv. Frančiška Asiškega (ur.): 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. Piran, Pomorski muzej.

Žitko, Salvator (2005): Prizadevanja oblasti za vrnitev v Italijo ostale kulturne dediščine. V: Hočvar, Jože, Settomini, Sergio, Vianello, Tullio, Misja, Breda & Sonja Ana Hoyer (ur.): V Italiji zadržane umetnine iz Kopra, Izole, Pirana. Piran, Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 30–35.