

UDK: 172.15:27-9(450.367)
1.01 izvirni znanstveni članek

Matic Batič

doktor zgodovinskih znanosti, znanstveni sodelavec
(Študijski center za narodno spravo) (Ljubljana)

Italijanizacija sakralne arhitekture na Goriškem v času med svetovnima vojnama¹

Izvleček: Po koncu prve svetovne vojne je Kraljevina Italija najprej okupirala in po sklenitvi rapalske pogodbe leta 1920 tudi anektirala ozemlje nekdanje habsburške dežele Goriško-Gradiške. V prihodnjih letih so italijanske oblasti izvedle vrsto italijanizacijskih ukrepov, ki naj bi preobrazili jezikovno in narodnostno podobo te zgodovinsko večetnične pokrajine. Italijanizacijski ukrepi so se v tem času odražali tudi pri posegih v kulturno krajino. Podoba pokrajine naj bi izražala njen »italijanski« značaj, skladno s kulturno-zgodovinskimi koncepti tedanjih nacionalističnih intelektualcev. Članek pokriva del tega procesa, to je italijanizacijo sakralne arhitekture na Goriškem. Tudi pri posegih v lokalno sakralno arhitekturo lahko najdemo izrazit ideološki naboj,

- 1 Članek je nastal v okviru raziskovalnega programa P6-0272 (B), financiranega s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS). Nekatere ugotovitve so že bile predstavljene v doktorski disertaciji z naslovom *Italijanizacija kulturne krajine v Goriški pokrajini od konca prve svetovne vojne do kapitulacije Italije*, ki jo je avtor članka leta 2020 pod mentorstvom dr. Boruta Klabjana in dr. Petre Kavrečič zagovarjal na Fakulteti za humanistične študije Univerze na Primorskem.

saj so italijanski odločevalci v procesu povojne obnove, ki je zahtevala popravilo ali novogradnjo številnih lokalnih cerkva, načrtno odstranjevali arhitekturne vplive iz srednje Evrope in jih nadomeščali z neoromanskim stilom. Na ta način so želeli vzpostaviti predvsem arhitekturno povezavo s starokrščansko umetnostjo in posledično rimsko antiko, ki je predstavljala temeljno referenčno točko nacionalistične zgodovinske naracije.

Ključne besede: Goriška, nacionalizem, italijanizacija, sakralna arhitektura, obdobje med svetovnima vojnama

Italianization of Sacral Architecture in the Land of Gorizia (Goriška) between the First and Second World War

Abstract: After the end of the First World War, the Kingdom of Italy first occupied and then, following the Treaty of Rapallo in 1920, annexed the territory of the former Habsburg land of Gorizia-Gradisca (Goriško-Gradiška). In the following years, the Italian authorities implemented a series of Italianization measures aimed at changing the linguistic and ethnic character of this historically multi-ethnic area. Italianization measures were also reflected in the interventions in the local cultural landscape carried out during this time. The landscape was also supposed to express its "Italian" character, in accordance with the cultural and historical concepts of the nationalist intellectuals. This paper addresses a part of this process, namely the Italianization of sacral architecture. Interventions in the local sacral architecture express a distinct ideological charge, as Italian decision-makers deliberately sought to remove architectural influences from Central Europe and replace them with the Neo-Romanesque

style. These changes were mostly confined to the process of post-war reconstruction, which required the repair of many local churches. In this way, the decision-makers primarily aimed to establish an architectural connection with the early Christian art and consequently with Roman antiquity, which represented the fundamental point of reference of the nationalist historical narrative.

Key words: Gorizia (Goriška) land, nationalism, Italianization, sacral architecture, interwar period

Uvod

S pogodbo, sklenjeno 12. novembra 1920 v majhnem turističnem mestu Rapallo v Liguriji, sta podpisnici, Kraljevina Italija in Kraljevina Srbov, Hrvatov in Slovencev, načrtali novo mejo med državama po koncu prve svetovne vojne oz. razpadu Avstro-Ogrske. Sklenitev pogodbe je upravičeno pogosto opredeljena kot mojstrovina italijanske zunanje politike, saj je Italija z bilateralnimi pogajanjmi uresničila večino ozemeljskih zahtev, ki jih je pred tem neuspešno zahtevala na pariški mirovni konferenci. Jugoslovanska diplomacija je pristala na dejstvo, da se je z rapalsko pogodbo približno pol milijona Slovencev in Hrvatov znašlo znotraj meja italijanske države.² Slednja je po nastopu fašističnega režima začela s sistematično politiko italijanizacije, katere končni cilj je bil izbris tu živečega ne-italijanskega prebivalstva. Travmatična izkušnja italijanske oblasti je pustila močan pečat v lokalnem zgodovinskem spominu in še danes predstavlja temeljni

- 2 Podrobno o poteku rapalske meje in sestavi prebivalstva nove italijanske province: Kacinz-Wohinz 1972, 373–379; strnjeno o ozadju in poteku pogajanj: Cattaruzza 2007, 113–164.

razločevalni element primorskih Slovencev znotraj širše slovenske nacionalne skupnosti.³

Omenjeno dejstvo se odraža v kolektivnem spominu, kjer razmere v času italijanske oblasti pogosto nastopajo v izrazito črno-belih barvah, isto velja tudi za razumevanje odnosa slovenskega prebivalstva do Italije in fašističnega režima. Obenem se je to stanje dolgo odražalo tudi v zgodovinopisnih obravnavah, kjer so vse do nedavnega večinoma prevladovala študije, posvečene razčlenjevanju različnih vidikov fašističnega raznarodovalnega nasilja v t. i. Julijski krajini, pa tudi odporiških dejavnosti, ki jih je to nasilje generiralo.⁴ Šele v zadnjih letih se izrisuje celovitejša podoba, ki sicer večinoma ne zanika ugotovitev starejšega zgodovinopisja, a jih presega z apliciranjem novih raziskovalnih perspektiv ter vključitvijo novih raziskovalnih problematik. Ne glede na to številni zgodovinski vidiki ostajajo slabo poznani, predvsem tisti, ki zadevajo vsakdanje življenje (slovenskega) prebivalstva v okviru fašističnega režima ter večplastne interakcije med režimskimi institucijami in lokalnimi Slovenci.

Med raziskovalne tematike, ki so šele v zadnjih letih prišle v središče zgodovinopisnih raziskav, spada tudi problematika ideološke dimenzije posegov v prostor oz. preobrazbe lokalne kulturne krajine. Pri tem je potrebno izpostaviti omejitve dosedanjih raziskav, ki so večinoma ostale omejene tako geografsko kot tudi tematsko. Geografsko se namreč velika večina raziskav posveča predvsem območju Trsta kot najpo-

3 Več o tem: Klavara 2016, 153–154.

4 Med najpomembnejše sintetično zasnovane študije sodijo: Čermelj 1965; Cataruzza 2007; Kacin-Wohinz in Pirjevec 2000; Kacinz Wohinz in Verginella 2008; Pelikan 2002; Wörsdörfer 2004.

membnejšega lokalnega urbanega središča,⁵ tematsko pa najizrazitejšim primerom ideološke zaznambe prostora, kot so npr. spomeniki ali monumentalne kostnice, zgrajene v zadnjem obdobju fašističnega režima.⁶ Mnogo manj pozornosti so se zgodovinarji in umetnostni zgodovinarji doslej posvečali drugim območjem Julijske krajine in bolj subtilnim procesom ideološke markacije prostora.

Pričujoča razprava tako geografsko in tematsko dopolnjuje ter nadgrajuje obstoječe raziskave, saj obravnava ideološko oz. italijanizacijsko dimenzijo (katoliške)⁷ sakralne arhitekture, nastale v obdobju med svetovnima vojnama na Goriškem. Prav območje tedanje Goriške pokrajine je namreč pogosto ostalo zapostavljeno v dosedanjih študijah, kar velja tudi za problemski sklop vpliva procesov italijanizacije na področju sakralne arhitekture iz časa med svetovnima vojnama.⁸

5 Med slovenskimi zgodovinarji je potrebno izpostaviti predvsem prispevek Boruta Klabjana: Klabjan 2014; Klabjan 2018.

6 Več o tem: Fabi 1999, 53–78; Dogliani 2010; Dato 2014a; Dato 2014b; Fiore 2015.

7 Glede na izrazito katoliški značaj pokrajine smo pri proučevanju tega procesa soočeni predvsem z vprašanjem katoliških bogoslužnih prostorov. Na Goriškem sta v tem času poleg številnih katoliških cerkva in kapel namreč obstajali le dve bogoslužni stavbi drugih verskih skupnosti, in sicer luteranska cerkev in judovska sinagoga v Gorici. Obe stavbi stojita še danes in nista bili deležni večjih sprememb. Med prvo svetovno vojno je bila v Logu pod Mangartom postavljena tudi lesena mošeja z minaretom, ki so jo zgradili muslimanski vojaki 4. bosansko-hercegovskega polka avstro-ogrske vojske, a so jo po vojni odstranili domačini.

8 V Sloveniji je ideološko dimenzijo sakralne arhitekture, zgrajene v času med obema svetovnima vojnama, doslej obširneje obravnavala zgolj Monika Osvald, a njen prispevek je ostal omejen na nekaj izbranih cerkva: Osvald 2002; Osvald 2010.

Spričo obsežnosti te tematike razprava ne predstavlja poskusa rekonstrukcije vseh najpomembnejših intervencij iz tega obdobja, temveč se osredotoča na predstavitev značilnosti procesa kot celote. Pri tem je problematika italijanizacijske sporočilnosti sakralne arhitekture na Goriškem najprej teoretsko konceptualizirana, nato pa umeščena v ustrezen zgodovinski kontekst. Šele na tej podlagi je mogoče celostno razumeti njen nastanek in sporočilnost. V zadnjem delu razprave so značilnosti procesa predstavljene na podlagi izbranih študij primera.

Semiotika arhitekture

Zamisel o ideološki zaznamovanosti arhitekture ali kulturne krajine kot celote predpostavlja njeno sporočilno funkcijo. Arhitekturna dela namreč niso zgolj funkcionalna, temveč, enako kot druge oblike kulturnega izražanja, vsebujejo tudi sporočilni pomen. Zazo lahko arhitekturo razumemo kot posebno obliko znakovnih sistemov in jo na tak način podvržemo semiotični analizi. Pod pojmom »znakovni sistem« sicer običajno razumemo predvsem različne verbalne jezike, a pojem je širši. Znakovni sistemi namreč niso omejeni zgolj na jezik, tako da moramo semiotiko ločevati od lingvistike. (Horlacher 2013) Bistvo vsakega znaka je v njegovi referenčni funkciji; znak ne glede na obliko vedno nekaj predstavlja. Klasična teorija znakov se je oblikovala v antiki, ko so že jasno ločevali med naravnimi in konvencionalnimi znaki. Primer naravnega znaka predstavlja npr. odtis človeške noge v pesku. Konvencionalni znaki so kompleksnejši, saj niso nujno neposredno povezani s svojim referentom, svojo pomenkost pridobijo le v določenem družbenem kontekstu. (Kuester 2013)

Tudi arhitektura oz. človekovo preoblikovanje prostora v tem pomenu predstavlja obliko konvencionalnih znakov ali označevalcev, ki se nanašajo (referirajo) na določen pojem iz materialnega ali nematerialnega sveta (označencev). (Norberg-Schulz 1974, 428) Omenjena funkcija arhitekturnih del je najbolj očitna pri različnih oblikah spomenikov, ki se običajno nanašajo na konkretno osebo ali dogodek in s tem povezane vrednote. Na ta način ohranjajo oz. vzpostavljajo zavedanje o njih v kolektivnem spominu. (Stachel 2007, 18–19) Čeprav je komunikacijska funkcija spomenikov očitna, je mnogo manj samoumevna pri drugih arhitekturnih oblikah (stavbah). Kot ugotavlja italijanski semiotik Umberto Eco, ki se je podrobneje posvetil področju arhitekturne semiotike, predstavlja arhitektura tisti del človekove kulturne dejavnosti, ki vsaj na prvi pogled ruši tezo, da lahko vse kulturne fenomene razumemo kot obliko komunikacije oz. opomenjanja. Zgradbe in druge oblike človekovega poseganja v prostor so namreč primarno funkcionalne, ne pa komunikativne. Ta ugotovitev se kaže skorajda kot aksiomska. Hiše si npr. ne moremo zamisliti brez njene bivalne funkcije, streha, ki ne bi pokrivala oz. ščitila določenega objekta, preprosto ne bi bila streha. (Eco 2005, 174) Kako lahko torej arhitektura deluje tudi kot znakovni sistem in posledično kot oblika komunikacije?

Za razumevanje tega vidika arhitekture je potrebno razlikovati med primarno in sekundarno funkcijo⁹ arhitekturnih elementov. Prvi vidik je denotativen – izhaja iz uporabne

9 Pri tem je potrebno izpostaviti, da Eco ne razlikuje med primarnostjo in sekundarnostjo na podlagi njune pomembnosti v smislu, da bi bila primarna funkcionalnost pomembnejša od sekundarne. Denotativna funkcionalnost je primarna kot semiotični mehanizem, saj konotativni vidik določenega fenomena temelji na denotativnem. (Eco 2005, 179)

funkcionalnosti določenih objektov. Okna npr. ne moremo razumeti izven njegove uporabne funkcije, tj. zagotavljanja svetlobe in/ali dovoda zraka v stavbo. A hkrati lahko okno prevzame tudi konotativno funkcijo; njegova primarna uporabnost se izgubi oz. stopi v ozadje, če na okna v določeni stavbi gledamo npr. predvsem z estetskega vidika. V tem primeru nas zanima predvsem to, kako okna delujejo v estetski celoti zgradbe. Različne oblike okenskih okvirov vse izpolnjujejo isto uporabno funkcijo, a hkrati izkazujejo tudi določen širši koncept bivanja. Na ta način izkazujejo (konotirajo) estetsko (ideološko) ozadje, ki je vodilo arhitekta pri pripravi stavbe. Okrogli loki, šilasti loki in zaobljeni loki vsi služijo kot nosilci teže (denotativni vidik), a hkrati izražajo tudi različne načine razumevanja izpolnjevanja te funkcije – na tak način izražajo (konotirajo) simboličen pomen, ki presega zgolj neposredno uporabnost. (Eco 2005, 177–179)

Omenjeno razlikovanje je mogoče pojasniti na primeru oblikovanja gotških katedral. Različni gradbeni elementi, značilni za gotške katedrale, npr. šilasti loki, visoki in vitki stebri ter velika okna, opravljajo določeno uporabno funkcijo v gradbeni celoti. Hkrati pa že dolgo potekajo razprave o dodatnem simboličnem pomenu, ki se izraža skozi posamezne gradbene elemente in njihovo prepletanje. Različni avtorji so na to vprašanje podali različne teze in teorije, ki se močno razlikujejo tudi glede na čas, v katerem so nastale. Očitno je, da se v njih ne zrcali le poskus odkritja prvotnih kulturnih form in intelektualnega življenja časa, v katerem so nastale katedrale, temveč se v njih izražajo tudi idejna prepričanja iz časa, ko so takšne teorije nastale. V času romantike so tako številni avtorji menili, da struktura v višino kipečih gotških katedral nakazuje »streho« germanskih gozdov,

zato jo lahko razumemo kot izraz predrimске religioznosti.¹⁰ Nasprotno je francoski opat Suger (1081(?)-1151), eden od utemeljiteljev gotskega sloga, v delu *De rebus in administratione sua gestis* svetlobo, ki skozi velika okna gotških katedral prodira v notranjost cerkva, primerjal s prekipevanjem božanske ustvarjalne moči. Za človeka 12. stoletja je torej struktura gotške katedrale spominjala na obliko sodelovanja oz. udeležbe pri božjem delu, pozneje pa nekaj popolnoma drugega. (Eco 2005, 180–181)

Sekundarni pomen, ki ga dosejajo določeni elementi, se tako vzpostavlja skozi prisotne kulturne kode, kar pomeni, da ta ni nekaj stalnega in nespremenljivega, temveč je kontinuiran proces opomenjanja. Smiselnost ali pomenskost izhaja iz dialektičnega odnosa med arhitekturnimi oblikami in »bralci«, ki jih opomenjajo preko kulturno prenesenega koda. Aktivna vloga »bralcev« je osrednjega pomena pri preučevanju arhitekturne sporočilnosti. Čeprav je predvsem državno in ideološko reprezentativne gradnje mogoče razumeti kot obliko komunikacije »od zgoraj«, ki naj bi posredovala ideološko konformna sporočila z namenom preoblikovanja kolektivne zavesti oz. kolektivnega spomina v skladu z želenimi ideološkimi predpostavkami, način opomenjanja, ki poteka v interaktivnem odnosu z javnostjo, pomeni, da je ta proces vse prej kot enostranski. Nasprotno, »arhitekturna komunikacija« je pluralen in pogosto sporen interaktivni proces, s katerim se družba nenehno (re)producira. (Siebeck 2010, 179) Ker je arhitektura tako vedno znova podvržena »branju« skozi spreminjajoče se družbe-

10 Razumevanje gozda v religioznem smislu kot oblike naravne sakralne arhitekture ima dolgo tradicijo tudi v okviru krščanstva, predvsem od poznega srednjega veka naprej. (Schama 1996, 226–239)

no-kulturne kode, njen pomen ni stalen, temveč podvržen nenehnim spremembam. (Širok 2012, 634) Da bi torej lahko razumeli (spreminjajočo se) sporočilnost določene stavbe, v našem primeru sakralnih objektov na Goriškem, moramo torej preučiti ne le uporabljene arhitekturne oblike, temveč tudi zgodovinski kontekst njenega nastanka.

Italijanizacijska dimenzija sakralne arhitekture na Goriškem je bila omejena predvsem na stavbe, zgrajene ali obnovljene v okviru povojne obnove dežele, ki je sledila po koncu prve svetovne vojne, saj je prav tedaj prišlo do gradenj in obnov številnih cerkva.¹¹ V številnih vaseh, ki so med vojno postale kraji vojaških spopadov oz. bile podvržene topniškemu obstreljevanju, so bile namreč uničene ali vsaj poškodovane tudi lokalne cerkve. Po zbranih podatkih je bilo na ozemlju goriške nadškofije popolnoma uničenih 43 cerkva, 18 jih je bilo težje poškodovanih, 23 pa lažje. (Ricostruzione 1927, 12)¹² Njihova povojna obnova se je financirala iz naslova vojne odškodnine, kar je državnim organom omogočilo veliko vpliva na izbiro arhitekturnih modelov novih cerkva. Kot so že opozorili (sicer redki) raziskovalci te tematike, lahko pri izbiri arhitekturnih slogov novih cerkva prepoznamo tudi ideološko dimenzijo: »Il grandioso lavoro di ricostruzione postbellico fu anche attento a eliminare o a ridurre quanto si riferisse a una cultura architettonica transalpina, come i

11 Poleg tega lahko vpliv italijanizacijske politike zaznamo tudi pri nekatereh cerkvah, zgrajenih ali deloma prezidanih v tridesetih letih, a te cerkve so maloštevilne.

12 Podatki o tem, katere cerkve so bile obnovljene iz naslova vojne odškodnine, so razvidni iz seznama map v arhivskem fondu Urada za obnovo; ASGO, Ufficio del Genio civile di Gorizia, Atti dell'Ufficio tecnico speciale riparazioni danni di guerra di Gorizia.

coronamenti a bulbo (Farra)¹³ / ... / e a inserire forme venetizzanti (Lucinico, S. Andrea).« (Tavano 1992, 215) Italijanizacijski element sakralne arhitekture na Goriškem moramo torej preučevati znotraj dveh prevladujočih strukturnih dejavnikov – konteksta povojne obnove ter ideoloških opredelitev italijanskih akterjev, predvsem njihovih konceptov kulturne zgodovine tega prostora. V nadaljevanju razprave sta zato pred predstavitev izbranih primerov predstavljena oba strukturna dejavnika v povezavi z relevantnim institucionalnim okvirom.

Zgodovinski, institucionalni in ideološki kontekst

Pri preučevanju posegov v podobo kulturne krajine na Goriškem moramo najprej upoštevati stanje, v katerem se je dežela znašla po koncu prve svetovne vojne. Z drugimi besedami, soška fronta je eden najpomembnejših strukturnih dejavnikov, ki so zaznamovali posege v prostor na Goriškem, tudi na področju sakralne arhitekture. O popolni opustošenosti pokrajine po koncu vojaških spopadov jeseni 1917 zgovorno pričajo spomini vračajočih se beguncev: »Koncem oktobra 1917 se je premaknila dveinpolletna soška fronta na Piavo. Sredina slovenske Goriške, od Devina na morju do Predela, je bila opustošena, vasi in trgi razrušeni in požgani, polja in nasadi podobni razriti puščavi, prepleteni z bodečo žico in posuti z izstrelki.« (Brecelj 2002, 461) Intenzivno topniško obstreljevanje je dele ob nekdanji frontni črti marsikje spremenilo v nerazpoznaven kup kamenja, od številnih vasi so ostale le še ruševine, tako da jih je bilo treba zgraditi ex

13 Mišljen je zvonik obnovljene cerkve Marijinega vnebovzeta v vasi Farra d'Isonzo v bližini Gorice.

novo. Povojna obnova Goriške je od italijanskih oblasti po eni strani zahtevala precejšnje finančne izdatke,¹⁴ po drugi pa jim je ponujala tudi priložnost preoblikovanja podobe tega ozemlja. Glede na poudarjen značaj lokalnih cerkva kot simbolnih središč urbanih in ruralnih naselij v pokrajini je logično, da se je ideološka dimenzija obnove še posebno jasno izrazila v podobi obnovljenih cerkva. A kateri elementi naj bi zagotavljali želeno ideološko sporočilnost?

Redki dosedANJI raziskovalci te tematike običajno omenjajo »načela Uga Ojettija« kot nekakšno vodilo povojne obnove sakralne arhitekture na Goriškem.¹⁵ Trditev je nekoliko zavajajoča, če jo razumemo v smislu jasnega estetsko-političnega programa, ki bi neposredno usmerjal obnovo na Goriškem. Ugo Ojetti (1871–1946)¹⁶ namreč ni nikoli objavil sistematičnega programa za obnovo. Njegov vpliv je zato potrebno razumeti kot vpliv vodilnega nacionalističnega intelektualca, čigar estetske preference in razumevanje lokalne kulturne dediščine so pomembno sooblikovale delovanje relevantnih

14 Glede na podatke ministrstva za javna dela je bilo v popravilo vojne škode na območju Julijske krajine vloženo 3.100.000.000 lir. (Le opere 1938, 1)

15 Tako npr. Osvald 2002, 124; tudi Castellan 2000, 45.

16 Ugo Ojetti se je rodil v Rimu. Študiral je sicer pravo, deloval pa predvsem kot pisec v številnih nacionalističnih publikacijah in umetnostni kritik. V tem okviru je gojil tesne stike s številnimi vodilnimi umetniki svojega časa. Po začetku vojne je kot prostovoljec vstopil v vojsko, kjer mu je bila zaupana skrb za kulturno dediščino na vojaško ogroženih območjih, leta 1918 je prevzel vodstvo propagandnega oddelka italijanske vojske. Po vojni je ustanovil več revij, posvečenih umetnosti, leta 1930 je postal član Italijanske akademije (*Accademia d'Italia*). Med letoma 1926 in 1927 je deloval tudi kot direktor časopisa *Corriere della Sera*. Politično je podpiral fašistični režim, med drugim je leta 1925 podpisal Manifest fašističnih intelektualcev. (Cerasi 2013)

italijanskih akterjev. Na ozemlju Julijske krajine nasploh ni bil nikoli izdan arhitekturni program z jasnimi estetskimi smernicami, ki bi ga pripravile osrednje pokrajinske ali državne oblasti ter nato dosledno udejanjile v praksi. Italijanizacijski element sakralne arhitekture je zato izhajal iz prevladujočih estetskih prepričanj in specifičnega razumevanja kulturne dediščine na Goriškem, kot so ga koncipirali italijanski nacionalistični intelektualci in ga nato uveljavljale različne pristojne institucije.

Na prvem mestu je potrebno izpostaviti vlogo pokrajinske službe za obnovo, *Ufficio provinciale ricostruzioni* (pozneje preimenovana v *Ufficio provinciale regolazioni e architetture danneggiate*), v okviru katere je odločilno vlogo odigral arhitekt Maks Fabiani. Služba je nastala kot pokrajinski urad, ki naj bi občinam pomagal pri pripravi regulacijskih načrtov za obnovo, k čemur je v vojni prizadete občine obvezoval kraljevi dekret št. 1907, sprejet 27. novembra 1921. Načrte je nato morala potrditi pokrajinska uprava (*Giunta provinciale*).¹⁷ Na Goriškem nobena občina razen Gorice in Tržiča (it. Monfalcone) ni imela tehničnega osebja, ki bi lahko pripravilo regulacijske načrte in drugo strokovno dokumentacijo, potrebno za obnovo. Fabiani je v okviru urada deloval do leta 1922 in v tem času s sodelavci izdelal več kot 90 regulacijskih načrtov za obnovo poškodovanih in uničenih mest in vasi na Goriškem. Poleg regulacijskih načrtov poročilo o delovanju urada navaja tudi oddajo 70 načrtov za obnovo poškodovanih ali uničenih javnih stavb (šole, cerkve, upravne stavbe ipd.). (Kolenc 2016, 110)¹⁸ V okviru odprave vojne škode je

17 Celoten dekret je bil leta 1922 ponatisnjen v *Relazione* 1922, 96–98.

18 Poročilo Komisariata za samoupravne zadeve prav tako vsebuje popis izdelanih in začelih načrtov do decembra 1921. V tem času je urad

stroške obnove javnih zgradb prevzela država, kot je poudarjeno tudi v poročilu Komisariata za samoupravne zadeve: »Legittimo è pure l'intervento del R. Governo nell'opera di ricostruzione, dacchè l'art. 36 della legge sul risarcimento dei danni di guerra sancisce la massima della ricostruzione dei beni d'uso pubblico e dei beni patrimoniali dei Comuni, delle Provincie e degli Istituti di pubblica beneficenza a carico dello Stato.« (*Relazione* 1922, 92)

Z vidika oblikovanja relevantnih kulturno-zgodovinskih konceptov, ki so vplivali na obnovo, je bila še pomembnejša vloga Urada za lepe umetnosti in spomenike (*Ufficio Belle Arti e Monumenti*), ki bi ga danes opredelili kot obliko zavoda za spomeniško varstvo. Vodenje urada, ki je bil ustanovljen novembra 1918 v Trstu, so oblasti zaupale arhitektu Guidu Cirilliju (1871–1954). Pristojnosti urada so zajemala vsa področja varovanja kulturne dediščine.¹⁹ Zato je delovanje in izražanje vodilnih italijanskih strokovnjakov na tem področju bistveno za razumevanje posegov v kulturno krajino na Goriškem med svetovnima vojnama, še posebej na področju sakralne arhitekture, ki je kot celota predstavljala enega najpomembnejših delov lokalne kulturne dediščine.

Za celovito razumevanje pogledov italijanskih odločevalcev je vredno pogledati še nekoliko globlje v preteklost; za varovanje predmetov in stavb z umetniško vrednostjo je bila namreč že poleti 1915 ustanovljena Služba za varovanje kulturne dediščine na zasedenih ozemljih. Vodenje urada je bilo zaupano že omenjenemu novinarju in umetnostnemu

pripravil ali začel delati na 63 regulacijskih načrtih, omenjenih pa je tudi 17 načrtov javnih stavb. (*Relazione* 1922, 106–107)

19 Podrobno o delovanju urada: Spada 2015.

kritiku Ugu Ojettiju. Služba je poskrbela za sistematično umikanje premične dediščine s krajev ob frontni črti, s posebno uredbo je bila, kolikor je bilo to glede na vojne razmere mogoče, zavarovana tudi nepremična kulturna dediščina. (Svoljšak 2003, 69–70) Vzpostavitev posebnega urada, zadolženega za zaščito lokalne kulturne dediščine že med vojno, kaže na pomen, ki so ga italijanske oblasti pripisovale lokalni umetniški zapuščini, kar si lahko vsaj deloma razložimo z ideologiziranim razumevanjem kulturne dediščine. Vrednotenje te je bilo namreč podvrženo ideološkim merilom, ki so izhajala iz širšega dojemanja zgodovinsko-kulturnega značaja obmejnega območja, kar dokazujejo zapisi italijanskih strokovnjakov. Tu je poveden že začetek poročila o razvoju in delovanju Službe za varovanje kulturne dediščine: »Procedendo la nostra conquista in terre politicamente straniere ma storicamente nostre, tutto quello che vi s'incontra di pregevole per l'arte e per la storia, è italiano, salvo qualche infiltrazione d'arte tedesca e tirolese nella conca di Primiero e nell'alta valle del Judrio. Conservare questo patrimonio artistico mobile e immobile e questi documenti d'italianità, era un dovere verso la civiltà e, prima di tutto, verso la patria.« (*La gestione* 1916, 103) Na Goriškem prisotna umetniška dela z večjo vrednostjo so torej od začetka bila razumljena kot dokaz za italijanski značaj tega ozemlja.

Podobno razumevanje umetnosti na Goriškem je jasno razvidno tudi iz zasebnih opažanj Uga Ojettija, kjer je očiten vzvišen in deloma celo prezirljiv odnos do umetniških del, prisotnih na ozemljih, poseljenih s Slovenci. V pismu ženi 21. julija 1915 je zapisal: »Umetnosti od Čedadu naprej, nič. Potrebno se je spustiti do proti morju in do obale, kjer so Italijani, in ne ti ubogi Slovenci, kmetje in omejeni. Vseeno krožim, iščem, nadzorujem.« (Svoljšak 2003, 70) Očitno se to

mnenje kaže tudi v poročilu Generalnega sekretariata za civilne zadeve, v katerem je umetnost na zasedenem ozemlju med Tržičem in Gorico opredeljena kot večinoma nepomembna in okužena s tujim slogom: »Anche in questa parte del Friuli Orientale come nelle altre terre italiane soggette all'Austria, il settecento segnando l'apice della potenza, del fasto, della ricchezza dell'Impero, trasforma purtroppo ed uguaglia tutte le chiese e i palazzi sotto un medesimo stile straniero.« (*La gestione* 1916, 110) Prisotnost redkih pomembnejših umetniških del je bila pripisana vplivu bližnjih Benetk: »Certo il vicino splendore di Venezia settecentesca dette qualche riflesso anche nelle terre del Friuli Orientale che le rimasero fino a Campoformio e nei villaggi più vicini ai suoi confini.« (*La gestione* 1916, 110) V tem pogledu je še posebej izpostavljen značaj lokalne sakralne arhitekture: »Le chiese sono fatte pel gusto slavo, acceso e contadinesco, e solo vi si incontra di notevole qualche buon intaglio in legno d'arte tirolese.« (*La gestione* 1916, 112) Iz zapisov je očiten vzvišen odnos, ki so ga italijanski intelektualci, zadolženi za varstvo lokalne kulturne dediščine, gojili do tistih umetniških del, ki niso ustrezala njihovim estetsko-političnim prepričanjem. Vsa dragocena umetniška dela na območju naj bi bila italijanska, ostala pa niso bila le označena kot umetniško nepomembna, temveč tudi potencialno nevarna, saj so izražala tujo vladavino (»stile straniero«) v tem zgodovinsko italijanskem prostoru.

Ni presenetljivo, da je bila pozornost Cirillija in sodelavcev na področju sakralne arhitekture primarno usmerjena v nadaljevanje raziskav in zaščito antičnih ostalin, predvsem v Ogleju in Gradežu. Najpomembnejša dela so bila izvedena v Ogleju, kjer so nadaljevali z izkopavanji Teodorjeve bazilike iz 4. stoletja, po Cirillijevih načrtih pa je bil urejen tudi trg

pred baziliko in Pokopališče junakov. (Santoboni 2015, 102) Veliko pozornosti je bilo posvečeno tudi Gradežu, kjer se je začela obsežna obnova dveh poznoantičnih cerkva, in sicer bazilike *Santa Maria delle Grazie* in bazilike sv. Evfemije, nekdanje mestne stolnice. V okviru te obnove je bila temeljito preoblikovana oz. nasilno romanizirana predvsem prva cerkev. Restavratorska dela, ki so potekala med letoma 1924 in 1927, so namreč vključevala odstranitev vseh poznejših baročnih dodatkov in celo fresk iz 16. stoletja. (Osvald 2002, 125)²⁰

Kot tretjo merodajno institucijo je potrebno izpostaviti še organizacijo *Opera di soccorso per le Chiese rovinare dalla guerra*. Ta je bila ustanovljena že avgusta 1918 s podporo najvišjih cerkvenih oblasti, njeno delovanje pa so podpirale tudi civilne oblasti ter številni umetniki in drugi donatorji. Namen organizacije je bila pomoč pri čimprejšnji obnovi tvi bogoslužja na od vojne uničenih območjih ter pomoč pri obnovi uničenih ali poškodovanih cerkva. V ta namen je organizacija vodila mnogostransko delovanje, kot npr. pomoč pri nabavi nove liturgične opreme. Zavzemala se je tudi za pridobitev novih cerkvenih zvonov, ki so jih avstro-ogrske oblasti med vojno zaradi splošnega pomanjkanja kovin zaplenile in pretopile. Za obnovo sakralne arhitekture je bilo pomembno dejstvo, da je bila v okviru *Opera di soccorso* ustanovljena strokovna komisija, ki naj bi skrbela za ustrezne umetniške norme pri obnovi sakralne arhitekture. Seznam članov komisije zaenkrat ni bilo mogoče ugotoviti, znano pa je, da je z njo sodeloval tudi Ugo Ojetti, ki je predlagal objavo razpisa za izdelavo križevega pota

20 Podrobneje o restavratorskem procesu v Gradežu in Ogleju: Castellan 1988.

»disegnata ed incisa da un artista italiano e degna di essere esposta nelle Chiese Italiane«. Komisija je poleg tega že leta 1919 razpisala natečaj za gradnjo novih cerkva in pripravo liturgičnih pripomočkov, na katerem so sodelovali številni italijanski arhitekti in drugi umetniki, predvsem pa je pregledovala načrte nastale v okviru lokalnih prizadevanj za obnovo. (*Ricostruzione* 1927, 13–14)

Italijanizacijski elementi

Na podlagi ugotovitev iz prejšnjega poglavja so že razvidni nekateri arhitekturni elementi, ki so v tedanjem zgodovinskem kontekstu imeli ideološko oz. italijanizacijsko sporočilnost. Slogovno gledano so bili nezaželeni predvsem tisti arhitekturni elementi oz. slogi, ki naj bi izhajali iz čez-alpskega germanskega kulturnega prostora. Glede na izrazito politizirano razumevanje tu prisotne umetniške dediščine ni presenetljivo, da se je negativno vrednotenje »nemških« arhitekturnih elementov odrazilo tudi konkretno. Te so namreč italijanski odločevalci nadomeščali s tipičnim »italijanskim« slogom, kot so ga seveda sami razumeli. Omenjena težnja je denimo jasno razvidna iz načrta obnove med vojno poškodovane goriške stolnice sv. Hilarija in Tacijana, ki ga je 10. maja 1921 predložila arhitekturna pisarna *Fratelli de Min*: »I concetti che ispirarono la ricostruzione del campanile furono di due ordini; estetico e statico. Esteticamente si ebbe di mira di ridare al campanile la leggerezza elegante che aveva in origine, liberandolo dalle posteriori pesanti strutture che gli erano state sovrapposte, e che imponevano un carattere nordico alla originaria sveltezza italica.« (ASSABPFVG, b. 185, Progetto di restauro e trasformazione del Duomo di Gorizia, 10. 5. 1921)

Kot del »nordijskega karakterja« sakralne arhitekture so tedanji italijanski umetnostni zgodovinarji in arhitekti razumeli gotško arhitekturo, pa tudi barok in rokoko. Ožje gledano so bili problematični predvsem »čebulasto« zaključeni zvoniki, značilni za številne cerkve v alpskem prostoru. Ker zvoniki poleg tega predstavljajo reprezentativno najizrazitejši del cerkve, ni presenetljivo, da se novozgrajene cerkve od svojih predhodnic pogosto najbolj izrazito ločujejo prav na tem področju. Kot v svoji monografiji *Umetnost v Primorju* ugotavlja France Stele, se zidani zvoniki na Primorskem v večji meri pojavljajo od 16. stoletja dalje. Ločujemo lahko med dvema osnovnima modeloma: zvonike, ki sledijo obliki zvonika beneške cerkve sv. Marka (beneški tip) ali oglejske stolnice (oglejski tip) ter zvonike alpskega tipa, ki so razširjeni predvsem v vzhodnejšem delu dežele, ki meji na Kranjsko oz. ji je dolgo tudi pripadala (idrijska, postojnska in slavonska dekanija). Za »kranjski« tip zvonika je značilna baročna zvončasto-čebulasta streha iz pobarvanih deščic. Poleg tega so se uveljavili tudi hibridni tipi zvonikov. Posebnosti se nanašajo predvsem na streho, kjer je pod vplivom baročnih zgledov tipično zaključno piramido beneškega in oglejskega tipa izpodrinila baročna kovinska »čelada«. (Stele 1960, 58–59)

Beneški zvonik je starejši kot oglejski, saj se je njegova gradnja začela že leta 1329, leta 1417 je bil dozidan vrh v obliki marmornate piramide, na vrhu katere je bil nato leta 1517 postavljen še kip angela. Zvonik je sestavljen iz treh osnovnih delov: spodnji del je vodoravno nerazčlenjen s plitvimi lizenami, ki so zgoraj zvezane z loki. Na vrhu je štirioglat prostor za zvonove, na njem pa štiristrana piramida z angelom. Beneški tip zvonika je značilen predvsem za tista območja, ki so zgodovinsko pripadala Beneški republiki, na ozemlju današnje Slovenije izstopa predvsem Piran, bolj pogost pa

je v hrvaški Istri. Na ozemlju Goriške je prevladoval oglejski zvonik, ki je na prvi pogled precej podoben beneškemu. Po času nastanka je starejši, saj je bil dokončan leta 1549, deloma tudi po vzoru zvonika cerkve sv. Marka v Benetkah. Njegov spodnji pravokotni del je vodoravno razčlenjen, ob prostoru za zvonove pa so značilne dvojne line. Nad prostorom za zvonove se nahaja osmerokoten nastavek s stožčasto streho iz opeke, kar ga tudi razločuje od beneškega tipa zvonika. Kot izpostavlja Stele v posnetkih oglejskega tipa zvonika, tak zaključek pogosto nadomešča osemstrana kamnita piramida. (1960, 58–59)

Zaradi vpliva Ogleja in beneškega kulturnega prostora so na območjih, kjer je potekala povojna obnova, že pred vojno prevladovali zvoniki oglejskega tipa, obstajali pa so tudi primeri alpskih zvonikov. Kot dokazuje prej citirani izsek iz načrta za obnovo goriške stolnice, je bila oblika cerkvenih zvonikov podvržena eksplicitni ideološki presoji. Neustrezni zvoniki so bili v okviru obnove praviloma zamenjani z novimi, pri čemer so se večinoma posluževali prostostojećih zvonikov oglejskega tipa, ki so sorodni beneškemu. Sporočilnost te spremembe je jasna: lokalna sakralna arhitektura naj bi na tak način bila osvobojena okupacije »tujega stila«, hkrati pa je bila s tem poudarjena povezava obravnavanega ozemlja z bližnjim Oglejem kot središče rimske kulture v regiji, posledično pa tudi z Benetkami, od koder je izvirал model zvonika oglejske stolnice. Do očitnih sprememb je prihajalo tudi na področju arhitekturnega sloga novih ali obnovljenih cerkva, ki se v številnih primerih radikalno razlikujejo od starejših objektov. Namesto gotskih in (prevladujočih) baročnih cerkva so se arhitekti v okviru povojne obnove posluževali predvsem slogov, povezanih s severno-jadransko beneško

tradicijo, ki naj bi bili tipično italijanski. V praksi je to pomenilo prevlado akademskega historizma v neoromanski izvedbi s posameznimi neobizantinskimi značilnostmi. Za številne cerkve zgrajene v tem kontekstu so značilne tudi opečnate fasade. Na tak način je bil po eni strani odstranjen vpliv osovraženih »stili stranieri«, po drugi pa vzpostavljena povezava s prakrščanskimi bogoslužnimi prostori in rimsko antiko, ki je predstavljala temeljno zgodovinsko referenco vsega nacionalističnega imaginarija. (Castellan 2000, 47; Osvald 2002, 126–127) Glede na navezavo na beneško arhitekturno tradicijo so nove cerkve izražale tudi povezavo z beneškim kulturnim prostorom, kar je tudi sicer bil eden od ciljev italijanskih prostorskih intervencij na Goriškem.

Na tem mestu se postavlja vprašanje, kako je ta proces potekal konkretno. Kot je bilo že nakazano, se je pri postavitvi posameznih cerkva prepletala množica institucionalnih in osebnih dejavnikov. Konkreten potek italijanizacije sakralne arhitekture je zato v nadaljevanju ponazorjen s pomočjo študij izbranih primerov, to je novih cerkva v Ločniku, Vrtojbi in Šempetru pri Gorici, ki so bile obnovljene v okviru ponovne obnove. Končno je analizirana še gradnja cerkve Srca Jezusovega v Gorici, ki je potekala v tridesetih letih in predstavlja primer razvoja oz. modernizacijo prevladujoče neoromanske sakralne arhitekture v nekoliko poznejšem času, ki se je pomikal proti drugi svetovni vojni.

Študije izbranih primerov

Župnijska cerkev sv. Jurija v Ločniku

Ločnik (it. *Lucinico*) je vas, ki leži zahodno od Gorice, na desnem bregu reke Soče. Pred prvo svetovno vojno je bil Ločnik rastoče naselje, ki je štelo 2760 prebivalcev. Prebivalstvo je bilo večinsko italijansko, saj se je po ljudskem štetju leta 1910 kar 2353 opredelilo za uporabnike italijanskega pogovornega jezika. Ne glede na to je v vasi živela tudi slovenska manjšina, ki je štela 229 pripadnikov. (*Spezialortsreportorium* 1918, 9) Vas je med vojno utrpela zelo hudo škodo. Kot je v svojem pregledu vojne škode kulturne dediščine ob nekdanjih bojiščih koncizno zapisal Andrea Moschetti, je bil Ločnik »antico paese che fu raso al suolo«. Ločniška cerkev, posvečena sv. Juriju, je bila popolnoma uničena, z njo pa tudi dragoceni arhiv starodavnega ločniškega dekanata. Arhiv je med drugim hranil darovnico cesarja Henrika IV. (1050–1106), s katero je leta 1077 vas podelil v posest oglejskemu patriarhu. (Moschetti 1931, 50)

Med vojno uničena ločniška cerkev je bila večinoma baročna. Točnega časa gradnje sicer ni mogoče natančno datirati, vemo pa, da je krstilnica izvirala iz 16. stoletja, saj je o tem pričal ohranjen napis,²¹ verjetno se je v tem času začela tudi gradnja cerkve, ki je bila nato dokončana v prvi polovici 17. stoletja. O umetniških zakladih stare ločniške cerkve žal ni mnogo znanega. Vemo, da je dalmatinski slikar Sebastiano De Vita naslikal veliko fresko, ki je zavzemala ves strop glavne ladje, in sicer leta 1771. Prav tako je bila poslikana tudi kupola nad glavnim oltarjem, a tako avtor kot motiv

21 »Hoc opus fieri iussit r. d. Nicolaus Reija plebanus Lucinici MDLXXV.«
Napis je bil uničen med vojnim obstreljevanjem vasi.

poslikave nista znana. Najdragocenejšo umetnino je sicer predstavljala prav tako uničena podoba sv. Lucije, delo znane beneškega slikarja Palma Mlajšega (1548/1550–1628).²² (Moschetti 1931, 50–52)

Popolno uničenje stare cerkve je po koncu vojne sprožilo prizadevanja za izgradnjo novega bogoslužnega prostora. V ta namen so na začetku uporabljali pokopališko kapelo, avgusta 1920 pa so v vasi postavili začasno leseno cerkev. Cerkvene oblasti so si že od leta 1919 aktivno prizadevale za izgradnjo nove cerkve, pri čemer so se obrnile na državo, ki naj bi gradnjo nove cerkve pokrila iz sredstev za povračilo vojne škode. Glede na ogromne potrebe po obnovitvenih delih, ki so se po vojni pojavile na Goriškem, prve prošnje, poslane že konec leta 1919, niso bile uspešne. Leta 1921 je Maks Fabiani v okviru svojega delovanja v Uradu za obnovo izdelal načrt za novo cerkev, ki je kot eden od dosežkov naveden v poročilu o delovanju Komisariata za samoupravne zadeve Goriške. (*Relazione* 1922, 107) Fabiani si je novo cerkev zamislil v slogu beneške renesanse, cerkev je zasnoval po navdihu beneške *Santa Maria dei Miracoli*.²³ Fabiani ni le pripravil načrta za cerkev, temveč je novo zgradbo zasnoval v skladu s svojim regulacijskim načrtom za preureditev porušenega Ločnika. Cerkveni zvonik, ki ga je postavil nekoliko pred cerkveno ladjo, bi idealno zapiral glavni trg.²⁴

22 Palma Mlajši (s pravim imenom Iacopo Negretti) predstavlja pomembnega predstavnika beneške šole slikanja. Slogovno je izhajal iz Tintorettove šole. V času svojega delovanja je sodil med najpomembnejše beneške slikarje.

23 Cerkev se nahaja v *sestieru* Cannaregio in predstavlja enega najlepših primerov zgodnje beneške renesanse. Zgrajena je bila med letoma 1481 in 1489 po načrtih Pietra Lombarda.

24 Celoten regulacijski načrt s komentarjem: Pozzetto 1997, 249.

Fabianijev načrt ni bil izveden zaradi nasprotovanja Guida Cirillija, ki naj mu ne bi bil všeč predlagani slog načrtovane cerkve. Po Cirillijevem nasprotovanju je projekt zavrnila tudi komisija organizacije *Opera di soccorso*. (Kuzmin 2010, 6) Glede pravih razlogov, ki so vodili k zavrnitvi Fabianijevega projekta, lahko zgolj ugibamo. Morda se Fabianijeva beneška renesansa preprosto ni vklapljala v koncept navezave na starokrščansko umetnost, ki je prevladovala v povojnem obdobju, morda pa je glavni razlog preprosto v nasprotovanju Guida Cirillija, ki Fabianiju osebno ni bil naklonjen. Vsekakor je projekt propadel, v Ločniku pa se je pod vodstvom župnika Pietra Mossetiga nadaljevalo prizadevanje za gradnjo nove cerkve. Nov načrt je pripravil arhitekt Annibale Zucchini (1891–1970) iz Ferarre; komisija *Opera di soccorso* je načrt potrdila, a se je izvedba zataknila pri finančnih omejitvah. Predvidena cena gradnje je namreč precej presegala ocenjeno vrednost vojne škode, tako da je izvedbo načrta zavrnila finančna uprava prefekture v Trstu. Gradnja nove cerkve se je na ta način ponovno zavlekla, župnik se je konec novembra 1923 s prošnjo za pomoč obrnil na *Ufficio Consorzi fra danneggiati di Guerra*. Komisar omenjenega urada se je nato obrnil na goriško podprefekturo s prošnjo za pospešitev postopka, pri čemer je povedno, da se je skliceval na italijanski značaj Ločnika, ki naj bi bil »comune totalmente italiano«. (ASGO, CCGLIT, b. 45, f. 294, Pismo generala Maggiorottija goriški podprefekturi, 30. 11. 1923) Po tej intervenciji je zares prišlo do rešitve, saj je Urad za obnovo izdelavo načrta poveril Alfredu Silvestriju iz kraja Mariano del Friuli, ki je januarja 1924 že pripravil načrt. Na javnem razpisu za gradnjo cerkve je zmagalo tržaško podjetje Liebman & Mayer, ki se je dela zavezalo opraviti za 576300 lir v roku enega leta od podpisa pogodbe. Temeljni kamen je bil postavljen 10. avgusta 1924, cerkev pa je 30. maja 1926 blagoslovil goriški nadškof Frančišek Borgia Sedej (1854–1931).

Nova ločniška cerkev je neromanska triladijska bazilika s polkrožno apsidno in ravnim kasetiranim lesenim stropom. Pred ladijsko telo je postavljen portikat, ki se odpira le s tremi loki v osrednjem delu. Zvonik oglejskega tipa je prostostojec. Cerkev deluje monumentalno, k čemur prispeva tudi opečnata fasada s posameznimi kamnitimi vložki. Notranjost cerkve sta v enakem slogu opremila gradiški kipar Giovanni Battista Novelli (1879–1965) in domači slikar Leopoldo Perco (1884–1955). Kot celota nova ločniška cerkev sv. Jurija s svojo neoromansko arhitekturo predstavlja tipičen primer arhitekturnega historizma, značilnega za italijansko povojno obnovo goriške sakralne arhitekture. Avtorstvo ločniške cerkve je bilo predmet številnih razprav. Cerkev so zaradi njenega pojavljanja v okviru poročila o delovanju Komisariata za samoupravne zadeve in slogovnih podobnosti s cerkvijo v Šempetru pri Gorici večkrat pripisovali Maksu Fabianiju. Tako mnenje je zastopal Marco Pozzetto, ki je pri tem zapisal, da naj na Goriškem v tem času ne bi bilo nobenega drugega arhitekta, ki bi si drznil zamenjati baročni original s hibridnim historizmom. (1997, 265) Trditev je danes glede na boljše poznavanje favoriziranja neoromanskega sloga neprepričljiva. Sklicujoč se na sorodnosti s šempetrsko cerkvijo sv. Petra, je podobno domnevo podala tudi Monika Osvald, ki sicer omenja Silvestrijevo vlogo, a sklepa, da je slednji zgolj priredil že obstoječi Fabianijev načrt. (2002, 129) Glede na kasnejše raziskave o prvotnem Fabianijevem načrtu se danes zdijo te trditve presežene. Upoštevajoč standardne arhitekturne rešitve in ne najbolj posrečeno urbanistično umestitev nove cerkve, ki odstopa od Fabianijevega regulacijskega načrta, se zdi najbolj verjetno, da je avtor cerkve res Alfredo Silvestri.

Župnijska cerkev Srca Jezusovega v Vrtojbi

Slovenska vas Vrtojba je razvlečeno naselje, ki leži na ravnini med Šempetrom in Mirnom. Vas je bila pred prvo svetovno vojno sestavljena iz dveh zaselkov, v katerih sta stali dve baročni cerkvi: cerkev sv. Jožefa v Zgornji Vrtojbi in cerkev sv. Janeza Krstnika v Spodnji. Poleg tega sta v okvir vrtojbenske duhovnije²⁵ zgodovinsko sodili še cerkvena sv. Ota na istoimenskem hribu vzhodno od vasi in kapela sv. Pavla. Zadnja dva bogoslužna objekta sta propadla že dolgo pred prvo svetovno vojno. (Vetrik 1994, 7–9) Med vojno se je po padcu Gorice Vrtojba znašla na prvi frontni črti, tako da je bila skorajda zravnana z zemljo. Cerkvi sv. Jožefa in sv. Janeza Krstnika sta bili med vojno prav tako popolnoma uničeni. (Moschetti 1931, 60)²⁶

Za obnovo cerkve v Vrtojbi je bil velikega pomena Fabianijev regulacijski načrt, ki je bil pripravljen 30. junija 1920. Načrt je namreč predvideval gradnjo ene same cerkve, ki naj bi stala približno na sredini med obema zaselkoma ob glavni cesti. Očitno je, da je Fabiani tako hotel vas združiti okrog enega samega verskega središča. (Pozzetto 1997, 247) Za takšno rešitev se je zavzemal tudi vrtojbenski vikar Franc Švara, a so vaščani temu nasprotovali, saj so želeli obnovitve obeh cerkva na prvotnem kraju. Tem razpravam je naredil konec dopis goriškega vicekomisarja z dne 22. aprila 1922, s katerim je bila dokončno sprejeta odločitev o gradnji ene

25 Vrtojba je prvotno sodila pod župnijo Šempeter, v 19. stoletju je postala vikariat z lastnim duhovnikom v okviru šempetrške župnije. Samostojna župnija je bila v Vrtojbi ustanovljena leta 1935.

26 Moschetti sicer napačno navaja lokaciji obeh cerkva, in sicer naj bi cerkev sv. Janeza Krstnika stala v Zgornji Vrtojbi (»Vertoiba superiore«), cerkev sv. Jožefa pa v Spodnji (»Vertoiba inferiore«).

same cerkve. Komisar se je pri tem skliceval na Fabianijev regulacijski načrt. Z gradnjo ene same cerkve za celotno vas naj bi se izognili sporom med prebivalci obeh zaselkov, poleg tega so k temu silili tudi ekonomski razlogi, saj bi bila gradnja dveh cerkva bistveno dražja. Dovolj velika cerkev naj bi tudi popolnoma odgovarjala vsem duhovnim potrebam lokalnih prebivalcev: »È quindi giusto che rimanga ferma ed irrevocabile la decisione presa, che nel Comune di Vertoiba sia costruita una chiesa sola, nel centro dei due paesi, adatta per i bisogni di tutta la popolazione.« (Osvald 2002, 131)

Čeprav je vicekomisarjeva odločitev temeljila na utilitarnih razlogih, je njegova intervencija vendarle pomembna za razumevanje povojne obnove sakralne arhitekture. Jasno namreč dokazuje, v kolikšni meri so lahko državne oblasti vplivale na potek obnove cerkva ob nekdanji soški fronti. Nova cerkev v Vrtojbi je bila zgrajena hitreje kot tista v Šempetru, čeprav so se dela tudi tu zavlekla. Že 17. marca 1923 je bila na prefekturo v Trstu namreč oddana vsa dokumentacija za začetek gradnje, a gradnja se je začela šele 8. septembra 1924. Cerkev je nadškof Sedej nato posvetil 13. decembra 1925, zvonik pa je bil dokončan naslednjega leta. Cerkev Srca Jezusovega je zgrajena v tipičnem neoromanskem slogu. Po svoji obliki je triladijska bazilika, ki jo zaključuje polkrožna apsida, v notranjosti pa ima odprto leseno ostrežje. Fasada je deloma opečnata s poudarjenimi lizenami. Zvonik je zelo podoben tistemu v Ločniku, saj je prav tako prostostoječ in oglejskega tipa, postavljen v ravni črti s fasado, le da na epistelski strani cerkve. (Osvald 2002, 131) Apsido bi glede na prvoten načrt moral krasiti mozaik, a do njegove izvedbe ni nikoli prišlo, saj je bila sprejeta odločitev za (cenejšo) poslikavo. Glede tega so potekali tudi pogovori s slikarjem Tonetom Kraljem, ki pa so propadli, saj je njegove predloge zavrnil

goriški škofijski ordinariat. Poslikava je bila zato zaupana italijanskemu slikarju Pinu Casariniju (1897–1972) iz Verone, ki je naslikal simbole štirih evangelistov, nad katerimi se dviguje podoba Srca Jezusovega. Stensko sliko so domačini zavračali, tako da je bila po drugi svetovni vojni prebeljena in nadomeščena s Kraljevo sliko. (Vetrich 1994, 26–28).

Avtorstvo cerkve v Vrtojbi ni sporno. Iz številnih ohranjenih dokumentov je namreč jasno, da je načrte pripravil arhitekt Radovič.²⁷ Slednji je v dopisu tudi utemeljil svojo odločitev: »Slog, ki ga je izbral projektant, je nekoliko modernizirana romanika, ki s svojo prostornino in obliko najbolj ustreza sakralni zgradbi. Razen tega ima ta slog to prednost, da za svojo izvedbo ne zahteva pretiran svot, kar je treba vsekakor upoštevati z ozirom na omejeno kritje, ki ga zagotavlja ocena škode, ki sta jo utrpeli porušeni cerkvi. Končno, odločitev za romaniko dopušča, da cerkev ohrani rustikalni značaj, kar zelo ustreza naselju. /... / Struktura je preprosta in resna, samo apsida bo kot prve krščanske cerkve dekorirana z mozaiki.« (Vetrich 1994, 23) V pravkar omenjenem sporočilu je vsekakor zanimivo izrecno sklicevanje na antično sakralno arhitekturo, kar je v skladu s siceršnjim poudarjanjem pomena antike v povojnem zgodovinskem kontekstu.

Župnijska cerkev sv. Petra v Šempetru pri Gorici

Podobno kot v Ločniku je tudi vprašanje avtorstva načrtov za novo cerkev sv. Petra v Šempetru pri Gorici doslej že sprožilo več razprav. Avtorstvo cerkve je v zadnjih letih s

²⁷ Radovičevo ime ni nikjer zabeleženo, tako da je njegova popolna identifikacija zaenkrat nemogoča.

čedalje večjo gotovostjo pripisano Maksu Fabianiju, čeprav je Pozzetto, doslej najtemeljitejši preučevalec Fabianijeva dela, opozoril le na Fabianijev regulacijski načrt za Šempeter. (1997, 246) Za njim se je za Fabianijevo avtorstvo nove šempetrske cerkve zavzela Liliana Mlakar (2000), za njo pa je to tezo zagovarjala Monika Osvald. (2002) V novejši raziskavi se temu mnenju pridružujeta tudi Hrausky in Koželj. (2010, 156–157) Ne glede na avtorstvo tudi šempetrska cerkev predstavlja tipičen primer poveljne neoromanike oz. načrtnega odstranjevanja originalne baročne arhitekture.

Prvotna cerkev, posvečena sv. Petru, je v Šempetru verjetno stala že v 12. stoletju, a o tej stavbi ni ohranjenih nobenih informacij. Okrog leta 1425 jo je nadomestila poznogotska cerkev, ki je bila kasneje temeljito barokizirana, precejšnje predelave pa so se odvijale tudi v 19. stoletju.²⁸ Cerkev je bila med vojno težko poškodovana, a je župniku pred začetkom obstreljevanja uspelo rešiti nekaj najdragocenejše opreme, predvsem dva marmornata angela adoranta iz glavnega oltarja, izdelana na začetku 18. stoletja. (Moschetti 1931, 60) Zaradi hude poškodovanosti je bilo potrebno cerkev zgraditi na novo. Podobno kot drugod je stroške krila italijanska država iz naslova vojne odškodnine. Zaradi velikih stroškov obnove po vojni se je gradnja nove cerkve precej zavlekla, kar morda lahko pripišemo tudi slovenskemu značaju Šempetra.²⁹ Postavitev nove cerkve je potrebno razumeti v širšem kontekstu preobrazbe središča naselja; regulacijski načrt za med vojno porušeni Šempeter je že na začetku dvajsetih let pripravil Maks Fabiani, ki je leta 1928 prejel tudi naročilo

28 Podrobno o značilnostih šempetrske cerkve pred prvo svetovno vojno: Osvald 2010.

29 Ne smemo pozabiti, da se je gradnja v italijanskem Ločniku začela že leta 1924, v Šempetru pa šele 1928.

za obnovo Coroninijevega dvorca v središču Šempetra. Fabiani je glavni trg načrtal v obliki pravilnega pravokotnika, nad katerim dominira mogočna nova cerkev, postavljena pravokotno na trg. Zvonik je ločen od cerkvene ladje, a je z njo povezan z vhodno lopo. Zvonik je postavljen proti osi, ki povezuje obnovljen dvorec Coronini z glavnim trgom. Na tej strani je Fabiani načrtoval tudi park, ki se nadaljuje proti parku pred vilo. Ta je bila med vojno skorajda popolnoma uničena. Družina Coronini je zato po vojni stavbo prodala državi, lokalne oblasti pa so obnovo zaupale Fabianiju. Ta je stavbi dodal prizidka in jo tako povezal s stranskima gospodarskima poslopijema. Poleg tega je na pročelni strani namesto zunanjega stopnišča postavil obokano loggio s teraso na strehi. Spremenil je tudi kompozicijo oken na glavni fasadi po Palladijevih proporcih. Na streho je postavil značilen renesančni nastavek, ki posnema tistega na vili Medici v kraju Poggio a Caiano v Toskani, delo renesančnega arhitekta Guiliana a Sangalla. (Pozzetto 1997, 246; Hrausky in Koželj 2010, 154) Dosedanje študije tega ne izpostavljajo, a očitno je, da je Coroninijev dvorec s tem dobil mnogo bolj »italijanski« videz.

Nova cerkvena stavba se lepo vklaplja v tako preoblikovano urbano jedro. Avtorstvo načrta lahko po vsej verjetnosti prav tako pripišemo Fabianiju. Poleg uspešne postavitve nove cerkve v preurejeno mestno središče na to kažejo tudi njegove inicialke na načrtu nove cerkve, ki ga je goriški Tehnični urad za obnovo priložil prošnji za gradbeno dovoljenje, vloženi 12. maja 1928 pri goriški mestni upravi. Pri prošnji je zanimiv predvsem pripis na hrbtne strani, ki je spremljal uradno odobritev gradnje: »Parere favorevole: 1) La trifora della facciata sarebbe da sostituirsi con un rosone più caratteristico; 2) Data l'esistenza del Palazzo Coronini

prospettante sulla piazza l'area attorno la chiesa sarebbe da adibirsi a piazza con piante basse.» (Osvald 2010, 130) Napis najprej dokazuje, da so se lokalne oblasti aktivno vključevale v obnovo sakralne arhitekture na Goriškem, saj se izdana navodila ne nanašajo zgolj na postavitev cerkve v prostoru, temveč predpisujejo tudi arhitekturne elemente. V skladu z navodili danes pročelje cerkve v Šempetru zares krasi tipična romanska rozeta namesto prvotno predvidene trifore. Z izjemo tega detajla ni presenetljivo, da je nova cerkev ustrezala zahtevam italijanskih oblasti. Fabiani je novo cerkev sv. Petra namreč zasnoval v tipičnem neoromanskem slogu, značilnem za italijansko povojno obnovo. Cerkev je enoladijska stavba s polkrožno apsido in ravnim lesenim stropom. Podobno kot številne ostale cerkve na Goriškem, zgrajene v času povojne obnove, tudi cerkev v Šempetru zaznamujejo opečnata fasada s kamnitimi vložki, ločna okna in uporaba oboka. Poleg cerkve je postavljen prostostoječi zvonik oglejskega tipa. Portal je zavarovan z vhodno lopo, nad katero je bila skladno z navodilom namesto prvotne trifore zgrajena »značilna rozeta«. Nad stranskim vhodom je pod triforo postavljen kamnit nadstrešek na kamnitih konzolah, pod njim pa se nahaja kip beneškega leva, ki ga je izdelal gradiški kipar Giovanni Battista Novelli, ki je izdelal tudi drugo kiparsko opremo. Likovno je tudi cerkev v Šempetru opremil slikar Leopoldo Perco. (Hrausky in Koželj 2010, 156–158) Gradnjo šempetrske cerkve je izvedlo podjetje Constantino Constantini iz Gorice, ki je pogodbo o gradnji podpisalo 10. maja 1928. Dela so bila nato končana približno v dobrem letu, tako da je novozgrajeno cerkev 17. novembra 1929 posvetil goriški nadškof Francišek Borgia Sedej, o čemer priča napis v cerkvi.

Cerkev Srca Jezusovega v Gorici

Po predstavitvi treh cerkva, obnovljenih v okviru povojne obnove, je podrobnejše analize vredna še ena od največjih cerkva na Goriškem, zgrajenih v tridesetih letih, in sicer cerkev Srca Jezusovega v Gorici. Gradnja te stavbe ni bila povezana s procesom odprave vojne škode, temveč je predstavljala dopolnitev prizadevanj za gradnjo nove goriške cerkve, ki izvirajo iz 19. stoletja. Gre za enega od osrednjih primerov sakralne arhitekture na Goriškem, zgrajene v času fašizma, hkrati pa je to tudi primer cerkve, ki ni bila zgrajena v okviru povojne obnove, kar je bistvenega pomena za ustvarjanje celovitejšega pregleda nad goriško sakralno arhitekturo v času italijanske oblasti.

Cerkev Srca Jezusovega stoji na *Via Brigata Casale* jugozahodno od mestnega središča. Njena gradbena zgodovina je zelo pestra. Načrti za gradnjo nove cerkve so se začeli že proti koncu 19. stoletja. Pogojeni so bili z rastjo mestnega prebivalstva v predelu ob železniški postaji jugozahodno od starega mestnega središča. Leta 1890 je bila podpisana peticija za gradnjo nove cerkve, naslednjega leta je bil ustanovljen gradbeni odbor, ki je izdelavo načrtov poveril Antoniu Lasciacu (1856–1946). Lasciac je cerkev zasnoval v kombinaciji romanskega in gotskega sloga, vendar njegov načrt zaradi finančnih in birokratskih težav ni bil izveden.³⁰ Z gradnjo so začeli šele decembra 1911 pod vodstvom arhitekta Alessandra Picha, vendar je dela prekinil začetek

30 Cerkev naj bi bila po prvotnem načrtu zgrajena do leta 1898, ko je cesar Franc Jožef praznoval petdeseti jubilej svojega vladanja. Zaradi številnih finančnih in birokratskih težav ter požara, ki je uničil večino že zbranega gradbenega materiala, pa tedaj niso še niti pričeli z gradnjo.

vojne. Načrti za dokončanje cerkve so ponoven zagon dobili po koncu vojaških spopadov, ko se je na pobudo nadškofa Sedeja oblikoval nov odbor, ki je ocenil, da je prvotni projekt preobsežen. Predelavo projekta so najprej zaupali arhitektu Emiliu Pelicanu, po 1928 pa je delo prevzel Maks Fabiani, ki se je različnim rešitvam nato posvečal dolga leta. Fabiani je v začetku najprej načrtoval, da bi cerkev Srca Jezusovega postala »cerkev-kostnica« (*tempio-ossario*), v kateri bi bili pokopani posmrtni ostanki padlih italijanskih vojakov iz okoliških vojaških pokopališč. V tem oziru je pripravil več arhitekturnih rešitev, ki nato niso bile realizirane zaradi nasprotovanja vodstva italijanskega urada za ureditev vojaških pokopališč in italijanskih nacionalistov.³¹ Do ponovnega zagona pri gradnji je prišlo šele leta 1934 po prihodu novega nadškofa Carla Margottija (1891–1951).³²

Realizirana cerkev predstavlja kronološko gledano že četrti Fabianijev načrt. Strokovnjaki poudarjajo, da je cerkev ena Fabianijevih najboljših arhitekturnih rešitev, saj je uspešno združil že zgrajene neogotske elemente in jih vključil v novo celoto. Cerkev je zasnovana kot triladijska romanska bazilika s prečno ladjo in dvema stranskima kapelama. Podobno kot številne ostale novogradnje iz dvajsetih let je večinoma opečnata, vendar je Fabiani zaradi varčevanja izkoristil že postavljene betonske zidove in stebre. Opečnata nadgradnja je jasno vidna na fasadi, še bolj pa v notranjosti, kjer je neogotske stebre nadzidal z opečnatimi loki in nadnje postavil lesen kasetiran strop. Na tak način je poudaril vtis

31 Podrobno o teh neuspešnih prizadevanjih: Pin 2015, 116–117.

32 Margotti je vodenje goriške nadškofije prejel 25. julija 1934; prejšnji goriški nadškof Frančišek Borgia Sedej je sicer odstopil že oktobra 1931, a je v vmesnem času nadškofijo vodil apostolski administrator Giovanni Sirotti.

starokrščanske bazilike, pri katerih so pogosto uporabljali starejše že rabljene stebre. Opečnato fasado je kombiniral s kamnitimi vložki, značilnost cerkve pa je tudi monumentalen balkon nad glavnim vhodom. (Pozzetto 1997, 326–327; Hrausky in Koželj 2010, 176–177)

Cerkev so posvetili 15. junija 1938, čeprav tedaj še ni bila popolnoma dokončana. Opremo so nato dodajali postopoma, zadnja večja dela so potekala po letu 1970, ko je bil položen marmornat tlak, uredili pa so tudi zimsko kapelo in krstilnico. Fabianijev načrt ni bil nikoli v celoti realiziran, saj je arhitekt predvidel tudi gradnjo zvonika v obliki nizke piramide. Slogovno gledano predstavlja cerkev Srca Jezusovega nadaljevanje neoromanske arhitekture, značilne za sakralno arhitekturo v okviru povojne obnove. S svojo končno obliko v marsičem predstavlja vrhunec Fabianijevega posvečanja temu slogu, ki mu je v primerjavi z akademskim historizmom cerkve sv. Petra v Šempetru tu dal modernejši izraz. Monika Osvald ugotavlja, da cerkev vsebuje nekatere znake sočasne arhitekture italijanskega racionalizma. (2002, 130–131) Cerkev tako predstavlja zanimiv primer nadaljnega razvoja povojne neoromanike, ki se je ohranila tudi v tridesetih letih, a v modernizirani obliki. Vprašanje, ali je to rezultat Fabianijevih osebnih estetskih preferenc ali nadaljevanje povojnega boja proti »tujci« sakralni arhitekturi, zaenkrat ostaja odprto.

Zaključek

V članku je predstavljen proces italijanizacije sakralne arhitekture na Goriškem v času med obema svetovnima vojnama, ko je pokrajina sodila v okvir Kraljevine Italije. Italijanizacijska dimenzija se je odražala predvsem v tistih cerkvah,

ki so bile obnovljene oz. ponovno zgrajene v okviru poveljne obnove pokrajine. Italijanski odločevalci so lahko odločilno vplivali na ta proces, saj je bila obnova financirana iz sredstev vojne odškodnine, ki jih je zagotavljala država. Kot je bilo predstavljeno, je italijanizacija sakralne arhitekture vsebinsko pomenila predvsem odstranjevanje srednjeevropskih arhitekturnih vplivov, kot so npr. čebulasti zvoniki. Slogovno je bil splošno nezaželen barok. Večina novih cerkva je bila obnovljena v neoromanskem historicističnem slogu z neobizantinskimi in beneškimi značilnostmi. Na ta način je bila vzpostavljena povezava z latinsko kulturno tradicijo in starokrščansko umetnostjo, posledično pa tudi rimsko antiko, ki je predstavljala temeljno referenčno točko kulturnozgodovinske koncepcije tega prostora v nacionalističnem diskurzu.

Obenem je treba izpostaviti, da je bila sporočilnost goriške katoliške sakralne arhitekture v tem času, tudi cerkva obnovljenih v »italijanskem« slogu, pravzaprav večplastna. Cerkve so namreč zaradi narodnoobrambnega delovanja slovenske katoliške duhovščine bile tudi kraj simbolnega protifašizma. Učenje verouka v slovenskem jeziku, slovenske nabožne pesmi, pridige in druge pobožnosti – vse to je bilo v tedanjem političnem kontekstu izrazito politično subverzivno delovanje.³³ Posebno v zadnjem času je bilo poglobljeno tudi spoznanje o protifašističnem značaju nekaterih cerkvenih objektov kot takih. V skladu s tem, kar je v novejši raziskavi ugotovil Egon Pelikan, so številne cerkve na Goriškem s poslikavami slovenskega slikarja Toneta Kralja postale kraj unikatne označbe prostora, v kateri se v bibličnih motivih in hagiografskih prizorih razkriva jasna slovenska

33 O delovanju slovenske duhovščine na Primorskem je pomembna sintetična raziskava Egona Pelikana. (2002)

nacionalna in protifašistična sporočilnost. (Pelikan 2016) Skratka, sporočilnost sakralne arhitekture na Goriškem v času italijanske oblasti je bila izrazito večplastna, posamezni pomenski odtenki so se združevali v fascinantno kontradiktorno celoto. Prav zato predstavlja še posebno zanimiv primer arhitekturne govorice, ki bi si zaslužil večjo pozornost različnih humanističnih disciplin.

Reference

Arhivski viri

Archivio di Stato di Gorizia (ASGO), Ufficio del Genio civile di Gorizia, Atti dell'Ufficio tecnico speciale riparazioni danni di guerra di Gorizia.

Archivio di Stato di Gorizia (ASGO), Commisariato Civile Gorizia, Longatico, Idria, Tolmino (1918–1926) (CCGLIT), b. 45, f. 294, Pismo generala Maggiorottija goriški podprefekturi, 30. 11. 1923.

Archivio storico di Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Friuli Venezia Giulia (ASSABPFVG), b. 185, Progetto di restauro e trasformazione del Duomo di Gorizia, 10. 5. 1921.

Objavljeni viri

Brecelj, Anton. 2002. Ob prevratu na Goriškem. V: Goriški spomini. Sodobniki o Gorici in Goriški v letih 1830–1918, 461–466. Ur. Marušič, Branko. Gorica: Goriška Mohorjeva družba.

Moschetti, Andrea. 1931. I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale MCMXV – MCMXVIII, zv. 4. Benetke: Istituto federale delle casse di risparmio delle Venezie.

La gestione dei servizi civili. Relazione. Fascicolo I. 1916. Videm: R. Esercito Italiano. Comando Supremo. Segretariato generale per gli Affari Civili.

Le opere pubbliche nella Venezia Giulia 1918–1938. 1938. Rim: Ministero dei lavori pubblici.

Relazione sull'attività svolta nel triennio. Novembre 1918 – Dicembre 1921, zv. 1, I–IV. 1922. Gorica: Tipografia Sociale.

Ricostruzione delle terre danneggiate. Appunti e dati. 1927. Benetke: Istituto federale di credito per il risorgimento delle Venezie.

Spezialortsrepertorium der Österreichischen Länder. Bearbeitet auf Grund der Volkszählung vom 31. Dezember 1910. Österreichisch-Illyrisches Küstenland. 1918. Dunaj: Verlag der K. K. Hof- und Staatsdruckerei.

Literatura

Castellan, Francesco. 1988. La selezione dei beni culturali. Archeologia e restauro nelle basiliche di Aquileia e Grado. Milano: F. Angeli.

Castellan, Francesco. 2000. A Gorizia, l'architettura ha da essere italiana? V: Il Novecento a Gorizia. Ricerca di una

Identità. Urbanistica e architettura, 45–109. Benetke: Marsilio Editore.

Cattaruzza, Marina. 2007. L'Italia e il confine orientale. Bologna: Società editrice Il Mulino.

Cerasi, Laura. 2013. Ogetti, Ugo. V: Dizionario biografico degli italiani, 79. Rim: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Čermelj, Lavo. 1965. Slovenci in Hrvatsje pod Italijo med obema vojnama. Ljubljana: Slovenska matica.

Dato, Gaetano. 2014a. Redipuglia: il sacrario e la memoria della Grande guerra: 1938–1993. Trst: Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia.

Dato, Gaetano. 2014b. Lineamenti storiografici, memorie pubbliche e miti all'origine del sacrario di Redipuglia. La fondazione di un tempio della nazione. *Acta Histriae* 22, št. 3: 695–714.

Dogliani, Patrizia. 2010. Redipuglia. V: I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita, 421–436. Ur. Isnenghi, Mario. Rim, Bari: Laterza.

Eco, Umberto. 2005. *Function and Sign: The Semiotics of Architecture*. V: *Rethinking Architecture: a Reader in Cultural Theory*, 182–202. Ur. Leach, Ned. London, New York: Routledge.

Fabi, Lucio. 1996. Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace. Trst: Lint.

Fiore, Anna M. 2015. Il sacrario di Redipuglia di Greppi e Castiglioni. 1936–1938. V: *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, 133–153. Ur. Nicoloso, Paolo. Videm: Gaspari.

Horlacher, Stefan. 2013. Semiotik. V: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, 686–688. Ur. Nünning, Ansgar. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Hrausky, Andrej; Koželj, Janez. 2010. Maks Fabiani: Dunaj, Ljubljana, Trst. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Kacin-Wohinz, Milica. 1972. Primorski Slovenci pod italijansko zasedbo 1918–1921. Maribor: Obzorja; Trst: Založništvo tržaškega tiska.

Kacin-Wohinz, Milica; Pirjevec, Jože. 2000. *Zgodovina Slovencev v Italiji 1855–2000*. Ljubljana: Nova revija.

Kacin-Wohinz, Milica; Verginella, Marta. 2008. Primorski upor fašizmu: 1920–1941. Ljubljana: Slovenska matica.

Klabjan, Borut. 2014. Fašistični Trst: tržaška kulturna krajina v času med svetovnima vojnama. *Studia historica slovenica* 14, št. 2/3: 593–607.

Klabjan, Borut. 2018. Erecting fascism: nation, identity, and space in Trieste in the first half of the twentieth century. *Nationalities papers: the journal of nationalism and ethnicity* 46, št. 6: 958–975.

Klavora, Marko. 2016. Topika fašizma v memoriji prebivalcev zgornjega Posočja (prvi del). Goriški letnik: zbornik Goriškega muzeja 39/40: 153–169.

Kolenc, Nataša. 2016. Arhitekt Maks Fabiani in povojna obnova Goriške po 1. svetovni vojni. V: Begunci: slovenski begunci s soške fronte, 106–115. Ur. Klavora, Marko; Beguš, Ines. Nova Gorica: Goriški muzej.

Kuester, Martin. 2013. Zeichen und Zeichensystem. V: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, 817–818. Ur. Nünning, Ansgar. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Kuzmin, Diego. 2010. La chiesa di Lucinico secondo Max Fabiani. Lucinis 35: 6–7.

Mlakar, Liliana. 2000. La chiesa di San Pietro presso Gorizia. Borc san Roc 12: 53–62.

Norberg-Schulz, Christian. 1974. Meaning in Western architecture. London: Studio Vista.

Osvald, Monika. 2002. Spomeniško varstvo in obnova Goriške po prvi svetovni vojni: arhitekt Maks Fabiani (1865–1962) ter cerkve v Ločniku, Šempetru pri Gorici in Vrtojbi. Acta historiae artis Slovenica 7: 123–134.

Osvald, Monika. 2010. Župnijska cerkev sv. Petra v Šempetru pri Gorici. V: Župnija Šempeter pri Gorici skozi stoletja, 129–178. Ur. Poljšak Furlan, Mateja. Šempeter pri Gorici: Župnija Šempeter.

Pelikan, Egon. 2002. Tajno delovanje primorske duhovščine pod fašizmom: primorski krščanski socialci med Vatikanom, fašistično Italijo in slovensko katoliško desnico – zgodovinsko ozadje romana Kaplan Martin Čedermac. Ljubljana: Nova revija.

Pelikan, Egon. 2016. Tone Kralj in prostor meje. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Pin, Loredana. 2015. L'ossario di Oslavia di Venturi. 1930–1938. V: *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, 113–131. Ur. Nicoloso, Paolo. Videm: Gaspari.

Pozzetto, Marko. 1997. Maks Fabiani – Vizije prostora. Kranj: L.I.B.R.A.

Santoboni, Paolo. 2015. Nelle terre redente: la direzione dell'Ufficio Belle Arti e Monumenti. V: Guido Cirilli. *Architetto dell'Accademia*, 101–116. Ur. Zucconi, Alberto. Benetke: Il Poligrafo.

Schama, Simon. 1996. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books.

Siebeck, Cornelia. 2010. Denkmale und Gedenkstätten. V: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 177–183. Ur. Gudehus, Christian; Eichenberg, Ariane; Welzer, Harald. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Spada, Irene. 2015. Dall'Ufficio Belle Arti alla Regia Soprintendenza alle Opere d'Antichità e d'Arte di Trieste. Gli inizi della tutela italiana in Istria. V: *Začetki spomeniške službe v Istri*. Gli inizi della tutela dei beni culturali in Istria. Počeci kon-

zervatorske službe u Istri, 207–224. Ur. Rogoznica, Deborah. Koper: Histria Editiones.

Stachel, Peter. 2007. Stadtpläne als politische Zeichensysteme. Symbolische Einschreibungen in den öffentlichen Raum. V: Die Besetzung des öffentlichen Raumes. Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich, 13–60. Ur. Jaworski, Rudolf; Stachel, Peter. Berlin: Frank & Timme.

Stele, France. 1960. Umetnost v Primorju. Ljubljana: Slovenska matica.

Svoljšak, Petra. 2003. Soča, sveta reka. Italijanska vojaška zasedba slovenskega ozemlja (1915–1917). Ljubljana: Nova revija.

Širok, Kaja. 2012. Identitete, zgodovina in dediščina prostora – prakse spominjanja in komemoracije na Goriškem v 20. Stoletju. *Acta Histriae* 20, št. 4: 631–646.

Tavano, Sergio. 1992. Architettura a Gorizia: 1890–1990. *Ce fastu?: rivista della Società filologica friulana* 68, št. 2: 195–231.

Vetrih, Alojz. 1994. Cerkev Srca Jezusovega v Vrtojbi. Vrtojba: Župnijski urad Vrtojba.

Wörsdörfer, Rolf. 2004. Krisenherd Adria 1915–1955. Konstruktion und Artikulation des Nationalen im italienisch-jugoslawischen Grenzraum. Paderborn: Ferdinand Schöningh.