

Ao8

Sara Isgrò

A memoria del paesaggio di guerra

Fortificazione Campale e *camouflage*

Prefazione di
Mauro Passarin

Presentazione di
Giulio Milone





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII
Giacchino Onorati editore S.r.l. — unipersonale

www.giacchinoonoratieditore.it
info@giacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978 – 88 – 255 – 1213 – 7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2018

a Gian Paolo Treccani

- 9 *Prefazione. Il paesaggio di guerra della montagna veneto-trentina*
Mauro PASSARIN
- 11 *Presentazione*
Giulio MILONE
- 13 *Introduzione*
- 27 *Capitolo I*
Maquillage e fortificazione campale (1915-1918)
- 1.1. Il *Maquillage* a difesa delle ricognizioni aeree, 37 — 1.2. Il *Maquillage* nel territorio della III Armata, 41 — 1.3. Il territorio della III Armata. Alcune riflessioni per la conservazione e trasmissione al futuro del paesaggio di guerra, 48
- 63 *Capitolo II*
Fortificazione campale. Norme, accorgimenti e tecniche di realizzazione nei disegni dell'ISCAG
- 2.1. Rivestimenti di trincee e ricoveri, 74 — 2.2. Blindamenti, 96 — 2.3. Sistemazione delle linee, 100 — 2.4. Particolari del tracciato della linea, 103 — 2.5. Costruzioni e particolari delle trincee, 103 — 2.6. Ricoveri, 111 — 2.7. Camminamenti, 111 — 2.8. Reticolati, mine e campi di mine, 115 — 2.9. Complementi e finimenti delle organizzazioni offensive e difensive, 117
- 149 *Appendice*
- 243 *Ringraziamenti*

Abbreviazioni

AUSSME, Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito.

ISCAG, Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio.

MSIGR, Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto, Archivio Storico.

MRVi, Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza.

Il paesaggio di guerra della montagna veneto-trentina

Una recente pubblicazione di un'importante Fondazione bancaria: *“Viaggio alla montagna Veneta”*, curata da illustri studiosi della società e della cultura veneta, presenta un interessante saggio di Francesco Vallerani ordinario di Geografia all'Università di Venezia e studioso del paesaggio, dal titolo *“Dalle trincee alle autostrade”*.

Lo studio fissa in maniera fortemente indicativa due aspetti dello sfruttamento e della modifica del territorio, aspetti che contribuiscono a connotare in modo inequivocabile il paesaggio della montagna veneta e trentina e a comprenderne la sua complessa identità territoriale.

Queste zone, in tutta la loro estensione dall'alto Garda alle sorgenti del Piave, mostrano ancora con forza le tracce della presenza di un'umanità che per 41 mesi, dal maggio del 1915 al novembre del 1918, ha popolato e sfruttato in maniera intensiva un territorio così profondamente segnato dalle vicende della Grande Guerra.

Forti, trincee, camminamenti, caverne, postazioni di mitragliatrici e cannoni, acquedotti, teleferiche, strade, mulattiere e piccoli posti di sepoltura: le aree delle battaglie insomma, ma anche i luoghi della vita quotidiana dei soldati che manifestano ancora, a distanza di 100 anni, una straordinaria forza di connotazione dell'ambiente.

Spazi, dunque, che esprimono, con impressionante immediatezza, gli eventi che li hanno permanentemente marcati, o forse è proprio il caso di dire *“marchiati”* usando una felice espressione di Vallerani che nel suo saggio definisce questi segni — e in particolare le architetture dei grandi sacrari — *“tra i più importanti tatuaggi di guerra d'Europa... un'indelebile risignificazione del senso del luogo.”*

Ambienti che con la loro straordinaria forza di connotazione stanno acquisendo oggi nuovi ed interessanti motivi di rivisitazione.

Un fronte di guerra, come ha scritto Paolo Rumiz *“che non si misurava in lunghezza ma in altezza”* e dove le montagne, in particolare quelle del settore veneto-trentino, *“vennero sfigurate da una devastante architettura di guerra che scavò strade e camminamenti, costruì città di roccia e di ghiaccio, addomesticò le pareti a strapiombo e spianò le punte dei monti”*, edificando imponenti, sproporzionate e costosissime strutture fortificate che trasformeranno pascoli e paesaggi alpestri in un immenso *“cantiere di guerra”*.

Forse per molti, a quel tempo, il vertiginoso e stravagante fronte alpino appari-

*Direttore del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza.

va come uno scenario secondario, soprattutto per i generali e gli osservatori alleati impantanati su un terreno piatto e sconfinato, e impegnati sugli oltre 40.000 km di sviluppo complessivo delle trincee scavate in Europa, (misura pari alla circonferenza del pianeta all'equatore).

È in questo contesto che sorgono possenti le strutture di uno dei più imponenti sistemi fortificati di tutta Europa, che nelle tragiche vicende della guerra con le loro artiglierie, solo nei primi mesi del conflitto, ne hanno condizionato lo svolgimento.

Vi è dunque indiscutibilmente una sorta di vocazione di questo territorio ad avere un'organizzazione di un quadro ambientale incorporato con uno degli elementi che ne connotano la sua stessa identità: la memoria della Grande Guerra.

E questo per alcune semplici considerazioni:

Mai come in questo caso la storia dell'uomo è storia di contesti, è storia di luoghi che sono il supporto e la condizione ineliminabile dei grandi episodi del tempo.

E ancora la diversità di questo territorio è un patrimonio irriproducibile; la scomparsa delle opere custodite sarebbe una perdita secca e irreparabile per la memoria della Grande Guerra e l'identità stessa dei territori che le contengono.

La consapevolezza dell'esistenza di un complesso patrimonio locale, materiale e immateriale, il fascino di edifici possenti, autentiche cattedrali della "guerra d'artiglieria", inseriti nel contesto dei boschi, delle valli e delle montagne veneto-trentine, in un connubio tra natura e opera dell'uomo che possiede oggi una sua unica armonicità, è il vero carattere di questi luoghi, *il genius loci*... ciò che nella letteratura anglosassone viene definito come: *the sense of place*.

Questo territorio rappresenta infatti, prima di tutto per chi lo abita, qualcosa di molto più complesso di un semplice luogo caratterizzato dalle tante attività umane.

È un posto dove un'eredità culturale così incombente ne racconta l'identità attraverso la fissazione plastica di un particolare momento storico che ha scolpito a fondo le caratteristiche di questo territorio, andando a incidere profondamente sull'ambiente, sulla montagna e sulla cultura delle sue comunità.

Presentazione

di Giulio MILONE*

L'architetto Isgrò, attraverso una precipua attività di conoscenza delle fonti indirette, quali le librette ufficiali, Istruzioni e Circolari, emanati negli anni della Prima guerra mondiale, dall' Ispettorato dell'Arma del Genio e dal Comando Supremo di Stato Maggiore, si è prefissa di indagare, limitatamente al periodo della Prima Guerra Mondiale, il ruolo svolto dalla presenza militare in termini di protezione del paesaggio storico e sull'eredità formale lasciata da modalità costruttive e tecniche di mimetismo, tra cui il camouflange, proprie del paesaggio militare.

Uno sguardo rivolto al Novecento non può non cogliere l'impressionante numero di guerre che lo hanno segnato: grandi, mondiali, dei trent'anni, dei sei giorni, fredde, civili, di sterminio, di liberazione, etniche. E non c'è stata una guerra simile alla Prima per sistemi d'arma, svolgimento, per visione strategica, e finalità. Nella prima metà dell'Ottocento la tecnologia delle armi da fuoco e la loro gittata non avevano ancora dilatato in estensione e in profondità le dimensioni del campo di battaglia. Una buona vista di lì a poco, sarebbe stata del tutto insufficiente a vedere il nemico: con l'introduzione delle polveri infumi, della macchina fotografica e della fotografia aerea, l'efficacia dei tiri d'artiglieria e dello stesso fuoco di fucileria non sarebbe più dipesa dal fatto che il bersaglio fosse nel campo visivo naturale dell'osservatore.

Mentre le guerre della Rivoluzione francese e le campagne napoleoniche, che avevano portato in tutta l'Europa sulla punta delle baionette una ventata di trasformazioni politiche e ideali, avevano fatto affidamento sulla massa di soldati e di cavalieri in movimento, manovrabile a vista con rapidità e su distanze relativamente ridotte, la nuova guerra di fine Ottocento e ancor più di inizio Novecento, veniva diretta sulle carte topografiche, a chilometri di distanza.

Il mascheramento a chiazze, detto dai francesi maquillage, o camouflange secondo la terminologia militare anglosassone, consisteva nel dipingere gli oggetti con macchie regolari a tinte varie, neutri, di cui alcuni intonate al terreno circostante col quale venivano a confondersi, rendendo così difficile all'osservatore il distinguere la natura dell'oggetto di cui rilevava la presenza, la cui forma appariva non ben definita nell'insieme delle chiazze che spiccavano sul fondo.

Il mimetismo rappresenta un tema tutt'oggi assai poco considerato dagli studiosi e l'architetto Isgrò attraverso questo saggio, interamente dedicato alla fortificazione campale e al "mimetismo", in occasione del Centenario della Prima Guerra Mondia-

* Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio [ISCAG].

le, ci offre un contributo storico originale al quale ci auguriamo altri vorranno dar seguito proseguendo lungo la strada ancora poco esplorata.

A cento anni dall'avvio della Grande Guerra, la sua memoria appare tutt'altro che sfocata. In altri tempi, questo lasso di tempo avrebbe significato l'oblio; oggi, invece, quel dramma continua a riguardarci da vicino, e forse questi cento anni rappresentano la distanza minima per passare dalla cronaca alla storia e iniziare a scriverla. Ogni epoca reca in sé il ricordo del proprio passato, lo riflette, lo elabora, a volte lo cancella o l'oculta: la cultura altro è anche "memoria del passato" ed è proprio su questo che una società fonda la propria identità.

Storia e memoria, anche se si intrecciano in molti modi complessi, non sono la stessa cosa.

La memoria collettiva spesso si discosta dalla realtà storica e ciò succede in virtù del fatto che la memoria non è fedele trascrizione del passato, ma una sua continua lettura e interpretazione: le memorie, cioè, possono essere riscritte; e se ciò è poco rilevante dal punto di vista dei processi semiotici e culturali che presiedono la costruzione delle identità collettive, ha invece molta importanza per lo storico.

A partire dalla rappresentazione più o meno veritiera data al passato, costruiamo la nostra identità presente e futura; e su questa base ci raccontiamo, relazioniamo gli altri a noi, produciamo, insomma, cultura; possiamo dunque, affermare che memoria, cultura e identità sono tre modi diversi di mettere in prospettiva una stessa realtà¹.

Negli ultimi anni, studi, interventi di valorizzazione e molte celebrazioni sulla Grande Guerra hanno trovato una posizione centrale nella memoria pubblica, soprattutto nelle regioni un tempo attraversate dalla linea del fronte.

Già dagli anni Venti del secolo scorso, è lentamente cresciuta la consapevolezza della potenzialità comunicativa e del valore di documento storico insita nelle testimonianze materiali del primo conflitto mondiale, ma è stato soprattutto a partire dagli anni Settanta del Novecento che si è delineato un fertile dibattito legato alla crescente domanda di conoscenza e di fruizione consapevole di tale patrimonio, materiale e immateriale².

Lo storico Pierre Nora chiamava "luoghi della memoria" una serie svariata di elementi sia materiali che simbolici, da leggere come segni dotati di una significatività in relazione alla memoria collettiva.

1. P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il Trauma, lo spazio, la storia*, Milano 2014.

2. A. Quendolo, *Paesaggi di guerra: "questioni di restauro" per un patrimonio ad alta complessità*; intervento al seminario *Paesaggi Militari. Fortificazioni e Prima guerra mondiale. Conoscenza, restauro e valorizzazione/Military Landscapes. Fortifications and World War I. Knowledge, Restoration and Enhancement* a cura di S. Isgro', promosso da: Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Architettura, Patrimonio architettonico e paesaggio: Storia e Restauro dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, tenutosi a palazzo Gravina a Napoli, 15 giugno 2017.

E anche quando il trauma di una storia tragica si allontana nel tempo, rendendo la memoria, più culturale che comunicativa (secondo la distinzione di Jan Assmann), l'insieme delle pratiche che lo riguardano ne attualizzano in continuazione il ricordo, lo rendono presente, lo fanno circolare con altri mezzi³. Basti pensare alle migliaia di immagini di cippi, memoriali, forti, trincee e altro ancora, immagini riprese con i cellulari e postate su siti di condivisioni: è anche questo che rende sempre meno netto il confine fra le differenti forme di memorializzazione e loro diverse temporalità⁴.

Questo è il senso delle operazioni di memoria culturale, come il progetto *Europeana*, nato nel tentativo di riscoprire le fonti, le memorie e i documenti testimonianza della Prima guerra mondiale, nonché le radici di un'identità europea condivisa.

La Prima guerra mondiale è stata per molti aspetti un conflitto di transizione e di innovazione, per quel che ha riguardato le novità epocali in termini militari, politici, socio-economici e culturali. Per la prima volta nella storia dell'umanità, e abbastanza improvvisamente, milioni di individui diventarono testimoni dei prodigi che il progresso scientifico-tecnologico aveva prodotto nei decenni precedenti: un enorme apparato logistico e tecnologico venne predisposto quasi esclusivamente allo scopo di distruggere e di uccidere e questo, insieme a tutte le vicende e le conseguenze del conflitto, acuì il senso di fragilità della vita umana, per il rapporto ormai fuori scala tra uomo e tecnica.

Nonostante la vastità di una guerra "Grande" per antonomasia, è esistito un microcosmo: il mondo della trincea, dove la visibilità è scarsa e si appoggia a pochi elementi utili, per l'appunto, a fissare la memoria.

Nel 1917 Kurt Lewin con *Paesaggio di guerra*⁵ protocolla un'importante transizione nella produzione e riproduzione del paesaggio. Abilità e tecnicismo che matura nei decenni precedenti il primo conflitto mondiale e che nel corso della Grande Guerra però si manifesta in molti suoi effetti.

I paesaggi di guerra «hanno un significato straordinario per chi li ha vissuti, sono impossibili da dimenticare, perché è impossibile dimenticare quella zolla di terra, quel ciuffo d'erba quando si è sotto il tiro radente di una mitragliatrice, come dimenticare quei cunicoli stretti dietro le trincee da cui si emergeva al momento dell'attacco»⁶, e ancora nella prosa di Gibelli: «l'uniforme paesaggio che si stende dinanzi alla trincea, limitato dalla visibilità delle feritoie o dai fori praticati nei muriccioli delle ridottine e degli appostamenti, è tale da rendere ancora più monotona la vita di trincea. È un deserto. Non un movimento. Gli osservatori, le vedette conoscono il terreno in ogni minuzia. Un ramo d'albero smosso, una palata di terra fresca, un sasso cambiato di posto sono avvertiti come gravi novità»⁷. I colpi delle artiglierie hanno scavato buche

3. Si veda a riguardo: P. Violi, *I siti del trauma: un osservatorio privilegiato*, in P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano 2014, pp. 20-27.

4. Ibidem, p. 29.

5. K. Lewin, *Kriegslandschaft / Paesaggio di guerra (1917)*, trad. di Raffaele Scolari, Sesto San Giovanni (Mi) 2017.

6. Eric. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale (1979)*, Bologna 1985, pp. 43-46.

7. A. Gibelli, *L'officina della Guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale (1991)*,



Figura 1. ISCAG, Archivio Fotografico, Guerra 1915-1918. Questalta Centro. Linea di difesa con i camminamenti della 2^a Armata. Lavori in galleria.

e crateri, hanno sconvolto la forma dei territori rendendoli irriconoscibili e innaturali. I crateri delle esplosioni, le caverne, i rifugi e le lunghissime trincee scavate durante la Grande Guerra hanno riportato l'uomo al nucleo, sotto terra, ma in una dimensione culturale regressiva, di costrizione quasi cavernicola.

Allo stesso tempo, la guerra di mine sul Pasubio riporta gli uomini alla terra, nel "grembo" della Terra, a quella materia primigenia.

Vivere nel sottosuolo procura febbri di interramento, ansie claustrofobiche, vertigini; cambia la percezione del tempo, il suo scorrere naturale e psichico: «Qui le baracche tutte sotto la ghiacciaia, sempre notte, solo candele, solo le vedette vedevano il giorno [...]». Quelle buche, tane, quelle caverne, gallerie, scavate e abitate dagli uomini erano anche lo spazio e il tempo dentro i quali si consumava un'esperienza interiore buia e snervante. Come e più di quella di Kafka, la lingua delle lettere dei diari e delle memorie di quei soldati diventò, essa stessa, catacombale, gotica, riempiendosi di labirinti, di sepolcri, di tombe, di oscurità⁸.

Sottoposti, oltre che ai bombardamenti del fuoco, a un vero e proprio bombardamento sensoriale, i soldati di quella guerra hanno vissuto un'esperienza di dissociazione percettiva: la vista, spesso limitata e frammentata dalla prospettiva chiusa della trincea, insieme a una difficile coordinazione con ciò che l'udito registrava confusamente durante la battaglia, inizia presto a organizzarsi in modi nuovi e diversi⁹. Per

terza edizione accresciuta, Torino 2007, p. 164

8. D. Leoni, *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna 1915-1918*, Torino 2015, p. 309.

9. A. Gibelli, *op. cit.*, pp. 164 ss.; Eric. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* (1979), Bologna 1985, pp. 166-169.



Figura 2. ISCAG, Archivio fotografico, Guerra 1915-1918. Linea di difesa con i camminamenti della 2^a Armata. Interno del ricovero in galleria.

questo la qualità soggettiva del vedere, negli scritti dei testimoni della Grande guerra, risulta spesso turbata rispetto alla norma.

Introducendo il famoso libro *Nelle tempeste d'acciaio*¹⁰ di Ernst Junger, Giorgio Zampa¹¹ scrive qualcosa che potrebbe valere per ognuno dei testimoni della Grande Guerra, affermando che allo scrittore tedesco, per raccontare ciò che vede al fronte sembrano necessari nuovi mezzi sensoriali, espressioni diverse. I sensi si affinano, si dispongono secondo altri ordini¹².

Nel libro *Trincee* di Carlo Salsa¹³ è interessante la descrizione del primo impatto con una zona del fronte tra le più famigerate, quella, cioè, del monte San Michele. Salsa ritrae il paesaggio nel punto esatto in cui le prime trincee austriache, contrastando la violenza dirompente degli italiani, hanno cristallizzato le fasi iniziali della lotta; lì i segni della battaglia sono leggibili come fasi geologiche della guerra¹⁴.

Colpiscono anche certe annotazioni diaristiche di Emilio Gadda¹⁵, che fanno capire come luoghi armoniosi verdeggianti, come quelli nei dintorni di Asiago, sembrassero essenzialmente inadatti, proprio per la loro bellezza, a ospitare la guerra.

10. E. Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (1920), Parma 1990.

11. G. Zampa, *Introduzione a Ernst Jünger, Nelle tempeste d'acciaio* (1920), trad. di Giorgio Zampaglione, Parma 1990, p. XV; M. Giancotti, op. cit., p. 20.

12. E. Zaretsky, *I sentieri dell'anima. Una storia sociale e culturale della psicoanalisi*, a cura di Adriana Bottini, Milano 2006, p. 137; M. Giancotti, op. cit., p. 20.

13. C. Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante* (1924), prefazione di Luigi Santuzzi, Milano 1982, p. 41.

14. M. Giancotti, op. cit., p. 25.

15. C. Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti, II*, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavezzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, Milano 1992.



Figura 3. ISCAG, Archivio fotografico, Guerra 1915-1918. Il S. Michele e zone circostanti visto da Monte Medea.



Figura 4. Panoramica ripresa del territorio di Asiago, (foto dell'A., settembre 2006).

“Stridono troppo”, pare di leggere tra le righe del giornale gaddiano, le immagini di guerra in quell’ambiente altrimenti idilliaco.

Nel diario di Attilio Frescura¹⁶ non mancano invece impressioni più immediate dei paesaggi trasfigurati dai bombardamenti: in Val d’Astico, sotto il fuoco degli obici da 305 mm, per esempio, il terreno mutava fisionomia: ripari, trincee, tutto era sconvolto.

16. A. Frescura, *Diario di un imboscato*, Milano 1981, p. 139.



Figura 5. MRRVi, Archivio fotografico Ecomuseo della Grande Guerra, Colonna di prigionieri italiani, Altipiano dei Sette Comuni (16 giugno 1918).



Figura 6. Trincee sul Carso. http://www.esercito.difesa.it/comunicazione/Pagine/3-offensiva-isonzo_gallery.aspx.

Il “terreno sconvolto” attira anche l’attenzione di Renato Serra¹⁷, che lo fissa nel primo scarno del suo *Diario di trincea* come a voler dare un contesto di ambientazione alle sue note; e, ancora, Ungaretti, in due versi della poesia *Perché?*, tratteggia un orizzonte privo di speranza rappresentando il paesaggio bombardato del Carso come scavato da una malattia: *Guardo l’orizzonte che si vaiola di crateri*¹⁸.

Arturo Stanghellini¹⁹, ci dà una descrizione efficace delle diverse funzioni mescolate nell’unico piccolo spazio delle doline, in un capitoletto del libro *Introduzione alla vita mediocre*: «Le doline che s’affondano nella grigia pietraia desolata, come i garofali del mare insidioso [...] ove tutto un mondo di dolore, d’amore, di terrore era raccolto

17. R. Serra, *Diario di trincea*, a cura di Cino Pedrelli, Cesena 2004.

18. G. Ungaretti, *Perché?*, da *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia 1994, p.183, vv. 24-25.

19. A. Stanghellini, *Introduzione alla vita mediocre* (1920), a cura di Giovanni Capecechi, Pisa 2007.



Figura 7. ISCAG, Archivio fotografico, Guerra 1915-1918. Servizio fotoelettrico 3° battaglione fotoelettricisti della 3° armata, fotografie notturne.

come nel palmo di una mano, perché c'erano le piccole case, ove pareva di nascere ogni giorno che si scampava, c'era l'ora di mangiare, c'era l'ora di osare, c'era l'ora di lavorare e c'era anche il piccolo cimitero per dormirvi l'ultimo sonno in pace»²⁰.

Solo alcune delle scritture sulla Prima guerra mondiale testimoniano in modo diretto del nesso traumatico tra guerra, paesaggio e memoria.

L'incipit di *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu²¹ è tra i brani più espliciti al riguardo: alla fine di maggio 1916 Lussu si trova con la sua brigata regg. 399 e 400 ancora sul Carso. «Ogni palmo di terra (quasi scandendo le parole, per dare l'idea, al tempo stesso, della ristrettezza degli spazi in cui quella vita si svolge) ci ricordava un combattimento o la tomba di un compagno caduto. Non avevano fatto altro che conquistare trincee, trincee e trincee. Ma la situazione era sempre la stessa. Presa una trincea, bisogna conquistarne un'altra. Trieste era sempre là, di fronte al Golfo, alla stessa distanza»²².

Il paesaggio carsico si è interiorizzato nei soldati, è diventato inseparabile dai loro sentimenti, e porta in sé la profondità del tempo. Questo paesaggio è anche memoria dei fatti di cui è stato teatro.

Si ha l'impressione che sia diventato una pellicola su cui i traumi della guerra si

20. Ibidem, p. 87.

21. E. Lussu, *Un anno sull'altipiano* (1938), *Introduzione di Mario Rigoni Stern*, Torino 2014.

22. Ibidem, p. 13.



Figura 8. MRRVi, Archivio fotografico Ecomuseo della Grande Guerra, Altopiano di Asiago, Campoverere prima della battaglia 1917.

sono impressi indelebilmente, continuando a ripresentarsi davanti agli occhi dei soldati nella forma dei luoghi.

Eppure Emilio Lussu, e non solo, non resiste alla tentazione di rievocare almeno un episodio in cui l'esperienza di guerra si è manifestata come spettacolo.

Lo spettacolo è parte del racconto di una missione compiuta da Lussu insieme ad uno dei più esperti tra i suoi soldati, "zio Francesco", con l'obiettivo di piazzare i tubi di gelatina sotto i reticolati austriaci.

Nel testo di Lussu salta subito agli occhi l'analogia tra gli effetti della guerra notturna e lo spettacolo pirotecnico, del resto frequentissima e ricorrente, tanto negli scritti dei letterati che dei soldati contadini²³.

Il bosco, visto come una basilica romanico-gotica, la luce dei razzi come quella del sole che filtra dalle vetrate illuminando le navate, sono un potente richiamo analogico a spazi e tempi lontanissimi; la natura, in questo frangente, appare stupenda proprio grazie all'illuminazione dei razzi, come una specie di additivo tecnologico portato dalla guerra. Così Lussu riprende, innovandola, una delle metafore più celebri della lirica occidentale, quella tra natura e tempio, con la quale Baudelaire, nei *Fiori del Male*

23. A. Gibelli, *Nefaste meraviglie. Grande Guerra e apoteosi della modernità*, in «Storia d'Italia», *Annali*, vol. 18, *Guerra e pace*, a cura di Walter Barberis, Torino 2002, p. 573; P. Fussel, *La Grande Guerra e la memoria moderna* (1975), Bologna 1984.