

CULTURA TEDESCA

1

DIRETTORI DELLA COLLANA

Marino Freschi
Paola Paumgardhen

COMITATO SCIENTIFICO

Giorgio Agamben
Roberta Ascarelli
Remo Bodei
Lucio d'Alessandro
Paolo D'Angelo
Massimo Ferrari Zumbini
Sergio Givone
Claudio Magris
Giacomo Marramao

REDAZIONE

Paola Paumgardhen
Valentina Russo

GRANDE GUERRA E MITTELEUROPA
TESTI E CONTESTI

a cura di
Marino Freschi e Paola Paumgardhen



BONANNO EDITORE

Finito di stampare nel mese di novembre 2015
presso Creative Artworks - Reggio Calabria

ISBN 978-88-96950-81-4

Proprietà artistiche e letterarie riservate
Copyright © 2015 - Gruppo Editoriale Bonanno s.r.l.
Acireale - Roma

www.gebonanno.com
gebonanno@gmail.com

INDICE

PREFAZIONE di Marino Freschi	pag. 7
<i>Reazioni immediate alla Prima Guerra Mondiale</i> (Ladislao Mittner)	” 11
<i>La nuova immagine della realtà</i> (Ladislao Mittner)	” 13
<i>I fiumi. Cotici il 16 agosto 1916</i> (Giuseppe Ungaretti)	” 19
<i>Giuseppe Ungaretti a Gorizia e sul Carso di Sagrado, cinquant'anni dopo la pubblicazione del Porto Sepolto</i> (Giuseppe Ungaretti)	” 21
<i>O Gorizia, tu sia maledetta</i> (Anonimo)	” 23
LA LEGGENDARIA <i>CANZONE DEL PIAVE</i> di Pasquale Scialò	” 25
GRANDE GUERRA E “CRISI DELL’OCCIDENTE”: UN SECOLO DOPO di Eugenio Capozzi	” 35
THOMAS MANN E LE GUERRE di Domenico Conte	” 53
“CHI CRESCE E CHI CALA”: LA RAPPRESENTAZIONE FUMETTISTICA DEI TEDESCHI IN ITALIA DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE di Valentina Russo	” 73

LA LETTERATURA CONTRO LA GUERRA: ROMAIN ROLLAND UN FRANCO TIRATORE PACIFISTA di Alvio Patierno	pag. 99
LA GRANDE GUERRA E IL DADA: IL FRAMMENTO E L'UTOPIA di Daniela Padularosa	” 119
IL PAESAGGIO DELLA GUERRA di Antonella Gargano	” 143
INDICE DEI NOMI	” 153
NOTE BIOGRAFICHE	” 159

IL PAESAGGIO DELLA GUERRA

di Antonella Gargano

In uno dei suoi numerosi studi sulla Grande Guerra, lo storico americano Jay Winter, analizzando il processo di commemorazione e insieme di superamento del trauma, scrive che *la memoria fa parte integrante del paesaggio*¹. I monumenti ai caduti, i piccoli e i grandi cimiteri, i luoghi del lutto sono destinati al ricordo, a conservare le tracce della catastrofe, e segnano in modo forte il paesaggio. Ma, variando la formulazione di Winter, si potrebbe anche dire che il paesaggio fa parte integrante della guerra e non soltanto nella prospettiva oggettiva delle coordinate geografiche che lo fissano come *coulisse* degli avvenimenti, ma soprattutto in quella soggettiva dello sguardo di coloro che di quegli avvenimenti sono stati i testimoni e ne hanno dato un resoconto.

Due esperienze, legate entrambe al fronte italiano, sono in tal senso significative. Quasi in apertura del suo *Un anno sull'Altipiano* (1938), Emilio Lussu definisce come insopportabile la guerra di posizione che blocca la sua brigata sulla stessa zona di combattimento, sempre e *ancora sul Carso*, e riconduce le ragioni di tale insostenibilità proprio al paesaggio carico di memoria luttuosa: *Ogni palmo di terra ci ricordava un combattimento o la tomba di un compagno caduto*².

Ernest Hemingway affida alle prime pagine di *A Farewell to Arms* (1929), che vedono il suo protagonista Frederic Henry di stanza a Gorizia, una considerazione che tocca in realtà un altro, diverso aspetto del territorio quale quinta naturale della guerra: *La foresta di querce sulla montagna di là della città era scomparsa*.

¹ J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, il Mulino, Bologna 1998 (ed. or. *Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge University Press, Cambridge 1995)

² E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, Einaudi, Torino 1945, p. 4.

*La foresta era stata verde nell'estate quando eravamo entrati in città ma adesso c'erano i ceppi e i tronchi spezzati e il terreno sconvolto*³.

Il paesaggio risulta così collocato entro due estremi, solo apparentemente opposti, dove da una parte sembra mostrare la sua struttura intatta e dall'altra ne esibisce le cancellazioni. Ma in realtà un identico lutto, che la memoria fa riaffiorare, attraversa i due paesaggi.

Certo, a chi racconta l'esperienza del fronte non è stato estraneo, almeno in una prima fase del conflitto e ancora sulla scia dell'entusiasmo per gli "*Augusterlebnisse*", un atteggiamento di estetizzazione che finisce con l'essere proiettato anche sul paesaggio. E certo non sorprende se Harry Graf Kessler – che aveva riportato in questo modo le proprie impressioni dalla sua postazione in Belgio: *Dagegen ist das Gefecht selbst aufregend und aufpeitschend wie Champagner. [...] Die Beklemmung ist viel geringer als auf einer Rutschbahn*⁴ – arriva a riportare la scena di una battaglia sul territorio polacco nei toni e nei modi della descrizione di un dipinto. *Heute Morgen tobte die grosse Schlacht mit äusserer Heftigkeit*: questo l'avvio dell'appunto che prosegue poche righe più avanti ripercorrendo il paesaggio con il primo piano e lo sfondo, il sopra e il sotto delle sue linee prospettiche:

Die Landschaft mit Schnee wie gepudert. Heller Sonnenschein. Hinter Kiedrzyn fallen die Hügel scharf ab; man überblickt die ganze weisse Ebene, auf der die Schlacht tobte; schwarze Waldstücke heben sich von der Schneedecke ab; dazwischen Baumgruppen und dunkle Mauerreste von Dörfern. Die vordersten sind ganz ausgebrannt. Dahinter steigen aus noch brennenden Rauchsäulen, auch schwach im Sonnenlicht rötliche Flammen zum Himmel. [...] Der ganze Rand des Abhanges ist unterhöhlt mit tief eingegrabenen Unterständen mit Thüren, Tischen, Öfen, Stühlen, selbst Latrinen. Davor Stacheldraht. Am Wegrand auf der Höhe ein deutsches Kavalleristengrab mit eingepflanzter Lanze.⁵

³ E. Hemingway, *Addio alle armi*, trad. it. di F. Pivano, Mondadori, Milano 1946, pp. 19-20.

⁴ Lettera a Gustav Richter del 23.8.1914, in H. Kessler, *Krieg und Zusammenbruch aus Feldpostbriefen 1914-18*, Cranach-Presse, Weimar 1921, reprint con introduzione e saggi di F. Illies, P. Grupp, S. Carbon e F. Brusberg, edition. K, Berlin 2014, p. 5s.

⁵ H. Kessler, *Das Tagebuch 1880-1937*, R. S. Kamzelak e U. Ott (a cura di), vol. V: *Das Tagebuch 1914-1916*, G. Riederer e U. Ott (a cura di) con la collaborazione di Chr. Hilse e J. Brechmacher, p. 171.

Ma quest'ottica non appartiene soltanto all'ufficiale e all'esteta Kessler. James Hillman, partendo dalla tesi della *congiunzione archetipica inseparabile*⁶ di Ares e Afrodite, trova riscontri di analoghi procedimenti di estetizzazione nelle lettere di semplici soldati:

A Verdun, nel 1915, un giovane soldato tedesco scrisse: "La luna splendeva nella gavetta... solo di tanto in tanto le pallottole fischiavano tra gli alberi. Era la prima volta che notavo come ci potesse essere bellezza nella guerra: come essa avesse il suo lato poetico".⁷

E ancora:

Un altro soldato tedesco, a Ypres, racconta di come avessero decorato la trincea: "da una pineta vicina, distrutta dalle bombe, recuperammo le cime di pino intatte e le piantammo dritte nel terreno... tra le rovine del castello raccogliemmo rododendri, rami di bosso, bucaneve e primule e costruimmo delle belle aiuole".⁸

L'operazione di *camouflage* utilizzata verso il nemico, verso l'altro, per rendersi invisibili di fronte a lui, qui si direbbe rovesciata nell'intenzione e messa in atto, volontariamente o involontariamente, per se stessi, per mimetizzare ai propri occhi gli orrori del paesaggio bellico.

Che il paesaggio fosse una componente essenziale nella ricezione della guerra, che lo trasforma, lo stravolge e lo violenta, l'aveva intuito già nell'autunno del 1914 Franz Marc, che in uno scritto pubblicato su «Der Sturm» in occasione della sua morte osserva dalla propria postazione ai margini di un bosco l'orizzonte e il cielo e le loro deformazioni:

Wir liegen an einem Waldrand mit unseren Munitionswagen; gewitterartig rollt der Kanonendonner am ganzen Horizont. Überall die kleinen Sprengwölkchen; beides gehört schon zur Landschaft, wie auch das Echo, das jeden Schuß verdoppelt weiterträgt. [...] Der Himmel steht im reinsten Herbstblau, und doch fühlen wir die hohen Rinnen, in denen die Geschosse ihn durchstürmen.⁹

⁶ J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005, p. 136.

⁷ *Ivi*, p. 145. La citazione, come la successiva, è tratta dalla raccolta *Kriegsbriefe gefallener Studenten*, Ph. Witkop (a cura di) Müller, München 1928.

⁸ *Ibidem*.

⁹ F. Marc, *Im Fegefeuer des Krieges*, in «Der Sturm», VII (1916/1917), f. 1 (aprile 1917), p. 2. Marc muore a Verdun il 4 marzo 1916.

A segnare un luogo come Verdun – osserva Remarque in una delle *Kriegserzählungen* pubblicate negli Stati Uniti¹⁰ – e a gettare un'ombra su tutto è il silenzio. *Schweigen um Verdun*, il silenzio di Verdun, è il titolo che mostra un'altra componente del paesaggio di guerra:

Niemand kann genau sagen, wann es beginnt: aber plötzlich verändern sich die glatten, sanft gerundeten Linien am Horizont; das Rot und Braun, die leuchtenden, glühenden Farben der Blätter des Waldes nehmen unversehens eine eigenartige Tönung an, die Felder verblassen und verwelken zu Ockertönen; etwas Merkwürdiges, Stilles, Bleiches ist in der Landschaft, und man kann es nicht recht erklären.¹¹

Qui il silenzio si è appropriato del paesaggio e se la sua struttura, le sue linee, le sue forme sono le stesse – *dieselbe Bergkette, dieselben Wälder, dieselben Felder und Wiesen wie zuvor [...] dieselbe Landschaft wie vor einer Stunde*¹² – “il silenzio dopo la battaglia” lo ha radicalmente modificato.

Tanto nei resoconti degli uomini al fronte che nella rielaborazione letteraria, il motivo della scomparsa del bosco è ricorrente e scandisce in modo inquietante la registrazione degli avvenimenti. Gli alberi sradicati dalle esplosioni, la terra che scoppia – *vor uns birst die Erde*, fa dire Remarque al protagonista di *Im Westen nichts Neues* [1929]¹³ – e le crepe che si aprono nel terreno – *plötzlich ein Knall. Es springen jäh die Böden*, scrive Becher¹⁴ – lo sconvolgono rendendolo irriconoscibile e simile a un paesaggio lunare. È questo lo scenario che si trova di fronte il diciannovenne Paul Bäumer nel romanzo di Remarque:

In der nächsten Minute hebt sich ein Stück Wald unter einem

¹⁰ I racconti sono usciti sulla rivista americana «Collier's Weekly» (1930/1931).

¹¹ E. M. Remarque, *Schweigen um Verdun*, p. 15, in Th. Schneider (cura e prefazione), *Der Feind. Erzählungen* (Aus dem Englischen von B. von Bechtolsheim), Kiepenheuer & Witsch, Köln 1993, pp. 15-22.

¹² *Ibidem*.

¹³ E. M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 2014, p. 62.

¹⁴ J. R. Becher, *An der Aisne*, in «Zeit-Echo», I (1914/1915), f. 1 (febbraio 1915), p. 150, cit. in Th. Anz e J. Vogl (a cura di), *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918*, Reclam, Stuttgart 2014, pp. 36-37.

zweiten Einschlag langsam über die Gipfel, drei, vier Bäume segeln mit und brechen dabei in Stücke. [...] Der Wald verschwindet, er wird zerstampft, zerfetzt, zerrissen. [...] ein zweiter Feuerhagel beginnt. Es ist als ob nicht mehr die Geschosse brüllen; es ist als ob die Erde selbst tobt.¹⁵

Il massacro del bosco ha, forse, il suo “modello narrativo” nella sconcertante cronaca che fa Henri Barbusse in *Le feu* (1916):

puis on s'est remis vaguement en équilibre sur une autre route, celle qui mène de Carency à Souchez. Les grands peupliers de bordure sont fracassés, les troncs déchiquetés; à un endroit, c'est une colonnade énorme d'arbres cassés. Puis, nous accompagnant, de chaque côté, dans l'ombre, on aperçoit des fantômes nabots d'arbres, fendus en palmiers ou tout bousillés en charpie de bois, en ficelle, repliés sur eux-mêmes et comme agenouillés. [...] On laisse derrière soi Souchez détruit dont les maisons ne sont que des plates-formes pilées de matériaux, et les arbres des espèces de ronces déchiquetées bossuant la terre. [...] Les bois fauchés comme du blé.¹⁶

Dentro questa visione apocalittica l'immagine dei boschi “fauchés” come un campo di grano sembra rievocare l'iconografia medievale della morte con la falce. Nello stesso anno in cui Barbusse pubblica il suo “diario”, un testo di Gustav Sack, *Der Igelrücken*, fissa la devastazione delle foreste in un'altra immagine, quella di un *brennender Igelrücken*¹⁷, che nasce dalla proiezione allucinatoria di un soldato di fronte ai tronchi degli alberi in fiamme.

Allo sguardo degli artisti figurativi la distruzione del paesaggio non poteva non imporsi come immagine forte. E non sono solo i pittori ufficiali, i “Kriegsmaler”, a rappresentare la cancellazione delle foreste. Lo *Zerschossener Wald bei Verdun* (1916) del “Kriegsmaler” Adolf Erbslöh fa spuntare da un piano inclinato e coperto di neve tronchi mozzati, rinsecchiti e anneriti, simili a pali di una spettrale scenografia¹⁸. Visto dall'altra parte del fron-

¹⁵ E. M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, cit., pp. 61-64.

¹⁶ H. Barbusse, *Feu: journal d'une Escouade*, Flammarion, Paris 1917, pp. 205-215 (cap. IX: *Le Bombardement*).

¹⁷ Devo il riferimento al testo di Gustav Sack al volume di Dietrich Schubert, *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914-18*, Wunderhorn, Heidelberg 2013 (cfr. in particolare p. 350).

¹⁸ Adolf Erbslöh aveva fatto parte della “Neue Künstlervereinigung München” ed era stato attivo sul fronte occidentale. L'olio *Zerschossener Wald bei Verdun* fa parte di una collezione privata (cfr. *ivi*, p. 349).

te lo spazio resta drammaticamente percepito come un “Waste Land”. Identico a quello di Erbslöh, forse con una virata verso il surrealismo, è il bosco di *We are making a new world* (1918) del pittore ufficiale britannico Paul Nash¹⁹, ugualmente deserto e ridotto a sagome, mentre il francese François Flameng, anche lui pittore ufficiale, con *Les pommiers coupés a Cuts* (1917) rivolge attenzione ad un'altra forma di attacco al paesaggio, dove gli alberi non sono distrutti dalle esplosioni delle granate ma tagliati dai tedeschi prima della ritirata.

Ma forse dei più noti paesaggi di guerra che tematizzano anche la scomparsa del bosco fa certamente parte *Flandern* (1934-1936) di Otto Dix, il grande dipinto dedicato al luogo di tre battaglie, dove è l'irriconecibilità dei segni a dominare, dove corpi umani, fango, acquitrini, scheletri di alberi sembrano aver perso i loro confini²⁰.

È la morte del bosco – alla fine della guerra saranno distrutti 600.000 ha di superficie boschiva nel Nord della Francia, nelle Fiandre saranno tagliati 46.000 alberi da frutto e nella regione attorno a Ypres il terreno risulterà violato e modificato dallo scavo di circa 9600 bunker²¹ – che la fotografia aveva colto in tutta la sua immediatezza e realtà come nei “Kriegsbilder” del fotografo Hermann Rex²²: tra queste immagini particolarmente significative, in un sorprendente confronto con lo sguardo dei pittori, sono quelle che ritraggono il territorio attorno a Ypres (*Verwüstete Landschaft bei Ypern*, 1917) e ad Armentières (*Verwüstetes Gelände in Armentières*, aprile 1918).

Ed è la devastazione quasi irreversibile a cui fa riferimento Hillman citando un articolo di «Newsweek»: *I pini piantati attorno a Verdun hanno una crescita “anormalmente lenta” e “ci vorranno almeno altri cento anni [...] perché ci sia di nuovo una foresta”*²³.

¹⁹ *Imperial War Museums*, Londra.

²⁰ *Staatliche Museen zu Berlin*, “Nationalgalerie”.

²¹ Le informazioni e i dati sono tratti da “Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern”.

²² *Der Weltkrieg in seiner rauen Wirklichkeit: Kriegsbilder-Werk mit 600 Bildern aus allen Fronten nach authentischen, wahrheitsgetreuen photographischen Original-Aufnahmen durch den Kriegsphotographen Hermann Rex*, Rutz, Oberammergau 1926.

²³ «Newsweek», 7 agosto 1972, p. 26, cit. in J. Hillmann, *Un terribile amore per la guerra*, cit., p. 61.

Ma il paesaggio, prima ancora di essere distrutto dalla guerra, riveste una funzione centrale per chi sta vivendo quell'esperienza. Come ha scritto George L. Mosse, la natura è *parte integrante del Mito dell'Esperienza della Guerra*, nella misura in cui ha contribuito a mascherarne la realtà, *a distogliere l'attenzione dall'impersonalità di una guerra caratterizzata dalla tecnologia moderna e dalla trincea*²⁴. La natura, precisa inoltre Mosse, *poteva additare la terra natia, e con essa una vita d'innocenza e di pace*²⁵.

Questo processo di identificazione con la natura nella duplice direzione di presa di coscienza e insieme di trasfigurazione degli orrori della guerra è testimoniato dal soldato Ludwig Breyer in *Der Feind* (1931), un altro dei suoi racconti di guerra:

Als Soldat hat man ein ganz anderes Verhältnis zur Natur als die meisten Menschen. [...] Ein Feld in der Abendsonne, die blauen Schatten eines Waldes, das Rauschen einer Pappel, das klare Strömen fließenden Wassers waren eine unbeschreibliche Freude; aber tief drinnen, wie eine Peitsche, wie ein Stachel, lag der scharfe Schmerz des Wissens, daß dies alles in ein paar Stunden, in ein paar Tagen vorbei sein, wieder gegen die verdorrten Landschaften des Todes eingetauscht werden mußte.²⁶

L'orizzonte del soldato, lo spazio entro il quale egli si colloca, nel momento in cui è visto con gli occhi di chi sta per perderlo o per vederlo violato, disegna la soglia fatale tra vita e morte, un'idea già in fondo presente in un passaggio del romanzo *Im Westen nichts Neues*:

Für mich ist die Front ein unheimlicher Strudel. Wenn man noch weit entfernt von seinem Zentrum im ruhigen Wasser ist, fühlt man schon die Saugkraft, die einen an sich zieht, langsam, unentrinnbar, ohne viel Widerstand.

Aus der Erde, aus der Luft aber strömen uns Abwehrkräfte zu, – am meisten von der Erde. Für niemand ist die Erde so viel wie für den Soldaten. Wenn er sich an sie preßt, lange, heftig, wenn er sich tief mit dem Gesicht und den Gliedern in sie hineinwühlt in der Todesangst des Feuers, dann ist sie sein einziger Freund, sein Bruder,

²⁴ G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 2008⁴, p. 119.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ E. M. Remarque, *Der Feind*, p. 7, in *Der Feind. Erzählungen*, cit., pp. 6-14.

seine Mutter, er stöhnt seine Furcht uns seine Schreie in ihr Schweigen und ihre Geborgenheit, sie nimmt sie auf und entläßt ihn wieder zu neuen zehn Sekunden Lauf und Leben, faßt ihn wieder, und manchmal für immer.²⁷

Proprio la terra, dunque, *im Todesbrüllen der Explosionen* può concedere *die ungeheure Widerwelle gewonnene Lebens*²⁸. Nel racconto di Lussu è la prospettiva dell'arrivo sull'Altipiano che sembra ridare vita ai soldati paralizzati dall'immobilità sul Carso, introducendo una sensibile modificazione nella percezione del paesaggio:

Avremmo dunque, anche noi, visto alberi, foreste e sorgenti, valate e angoli morti, che ci avrebbero fatto dimenticare [...] quella orribile petriera carsica, squallida, senza un filo d'erba e senza una goccia d'acqua, tutta eguale, sempre eguale [...]. Ci saremmo finalmente potuti sdraiare, nelle ore di ozio, e prendere il sole, e dormire dietro un albero, senza essere visti, senza avere per sveglia una pallottola nelle gambe. E, dalle cime dei monti, avremmo avuto, di fronte a noi, un orizzonte e un panorama, in luogo degli eterni muri di trincea e dei reticolati di filo spinato.²⁹

Una citazione che Mosse deriva dal testo di un soldato tedesco pubblicato nel 1916 sulla rivista «Die Feldgrau» sembra infatti sovrapporre perfettamente le due percezioni del paesaggio, il bosco cancellato e la terra corrente di vita, all'apparenza tra loro diverse. Scrive il soldato Heinrich Otto Rehlke:

Il bosco che circonda il campo di battaglia condivide il destino dei soldati che aspettano di balzare all'aperto [...]. Il bosco sarà assassinato con la stessa certezza con cui il soldato sarà ucciso mentre guida l'attacco. Il bosco assassinato è il mio compagno, la mia protezione, il mio scudo contro le pallottole del nemico.³⁰

Mentre Mosse conclude così: *La natura e l'uomo rispecchiano ciascuno la malinconia dell'altro di fronte ad una morte quasi cer-*

²⁷ E. M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, cit., p. 52.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, cit., pp. 10-11.

³⁰ H. O. Rehlke, *Der gemordete Wald*, in «Die Feldgrau. Illustrierte Kriegszeitung der 50. Infanterie Division», nr. 6 (giugno 1916), p. 12.

ta³¹. Il bosco assassinato è insomma, allo stesso tempo, realtà e metafora del paesaggio della guerra.

BIBLIOGRAFIA

- Anz, Th. e Vogl, J. (a cura di, 2014), *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918*, Reclam, Stuttgart.
- Barbusse, H. (1917), *Feu: journal d'une Escouade*, Flammarion, Paris.
- Becher, J. R. (1915), *An der Aisne*, in «Zeit-Echo», I (1914/1915), f. 1 (febbraio 1915).
- Hemingway, E. (1946), *Addio alle armi*, trad. it. di F. Pivano, Mondadori, Milano.
- Hillman, J. (2005), *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano.
- Kessler, H. (2004-2007) *Das Tagebuch 1880-1937*, Bd. 2-7, R. S. Kamzelak e U. Ott (a cura di), vol. V: *Das Tagebuch 1914-1916*, G. Riederer e U. Ott (a cura di) con la collaborazione di Chr. Hilse e J. Brechmacher, Cotta, Stuttgart.
- Kessler, H. (2014), *Krieg und Zusammenbruch aus Feldpostbriefen 1914-18* [Cranach-Press, Weimar 1921], introduzione e saggi di F. Illies, P. Grupp, S. Carbon e F. Brusberg, edition. K, Berlin.
- Lussu, E. (1945), *Un anno sull'Altipiano*, Einaudi, Torino.
- Marc, F. (1917), *Im Fegefeuer des Krieges*, in «Der Sturm», VII (1916/1917), f. 1 (aprile 1917).
- Mosse, G. L. (2008⁴) *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari.
- Remarque, E. M. (1993), *Der Feind*, p. 7, in in Th. Schneider (cura e prefazione), *Der Feind. Erzählungen* (Aus dem Englischen von B. von Bechtolsheim), Kiepenheuer & Witsch, Köln, pp. 6-14.
- Remarque, E. M. (1993), *Schweigen um Verdun*, in Th. Schneider (cura e prefazione), *Der Feind. Erzählungen* (Aus dem Englischen von B. von Bechtolsheim), Kiepenheuer & Witsch, Köln, pp. 15-22.

³¹ G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, cit., p. 120.

- Remarque, E. M. (2014), *Im Westen nichts Neues*, Kiepenheuer & Witsch, Köln.
- Rex, H. (1926), *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit: Kriegsbilder-Werk mit 600 Bildern aus allen Fronten nach authentischen, wahrheitsgetreuen photographischen Orig.-Aufnahmen durch den Kriegsphotographen Hermann Rex*, Rutz, Oberammergau.
- Schubert, D. (2013), *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914-18*, Wunderhorn, Heidelberg.
- Witkop, Ph. (a cura di, 1928) *Kriegsbriefe gefallener Studenten*, Müller, München.
- Winter, J. (1998), *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea* [*Sites of memory, sites of mourning. The Great War in European cultural history*, Cambridge University Press, Cambridge 1995], il Mulino, Bologna.