

Fotografie amatoriali dei soldati francesi: dall'intrattenimento privato alla costruzione del volto moderno della sofferenza

Abstract

Photographic albums made by French soldiers during WWI open new insights in the comprehension of their mentalities. They reveal a world of childish joy and family life with the comrades during moments of pause. In these private documents, violence and suffering are almost absent. On the contrary, the snapshots sent to the illustrated press by the soldiers underline the extreme violence done to their bodies and the incredible suffering of their daily life. This paper investigates the gap between private and public gaze, in order to understand which phenomenon is at stake in the photographic representations of the Great War.

Keywords

CIRCULATION, IDENTITY, ILLUSTRATED MAGAZINES, PHOTOGRAPHIC ALBUM, WORLD WAR I

La storiografia francese sulla Grande Guerra, che dagli anni Novanta ha fatto ricorso e si è misurata con il concetto di “brutalization”⁻¹ per descrivere la violenza che ‘inselvaticò’ combattenti e società coinvolte nel conflitto, ha offerto prove convincenti dei propri indirizzi di ricerca, in particolare a partire dal lavoro pionieristico di Stéphane Audoin-Rouzeau e di Annette Becker⁻². Questa prospettiva ha aperto la strada a numerose ricerche di storia culturale che pongono al cuore dell’indagine il tema della violenza, tra le quali la *Cambridge History of the First World War* rappresenta l’esito più compiuto⁻³.

La focalizzazione pressoché esclusiva sulla violenza, che pure si è rivelata utile e feconda, non è però esente da limiti⁻⁴. Il primo – reso

più evidente dall'indebolirsi del sentimento patriottico nelle società contemporanee – è che sottolineando l'estrema violenza della vita al fronte, si sfocia inevitabilmente, e certo indipendentemente dalla volontà degli storici che ne hanno trattato, nella totale vittimizzazione dei soldati. Non stupisce, quindi, che la gran parte della società francese contemporanea non riesca a riferirsi ai soldati se non nei termini della sofferenza e del trauma rappresentato dal conflitto, come del resto dimostrano le numerose commemorazioni del centenario della Grande Guerra ⁻⁵. In secondo luogo, tale prospettiva occulta altri aspetti della guerra che non sono riducibili ai concetti di violenza e di brutalità. Anche se è opportuno non sovrastimare pratiche pacifiste che furono minoritarie – come ad esempio le dimostrazioni di fratellanza del Natale 1914 ⁻⁶ o gli episodi di reciproca tolleranza ispirati al “live and let-live system” ⁻⁷ – ci pare che non considerare sentimenti e pratiche di rifiuto della violenza costituisca un limite storiografico.

Le fonti fotografiche francesi, sulle quali qui ci concentriamo, suggeriscono la necessità di ripensare il paradigma esclusivo della violenza e della vittimizzazione. Tale affermazione può sembrare stravagante, tanto si è imposta la certezza che una forma di sofferenza totale dell'individuo sia il corollario della violenza totale del conflitto. Eppure, una visione ravvicinata e critica delle decine di migliaia di fotografie scattate dai soldati francesi che ritraggono semplici momenti sereni, montate in album organizzati dagli stessi soldati, offre alla storiografia elementi nuovi e non scontati ⁻⁸. Questo sguardo privato è ancora più sorprendente se lo si paragona a quello pubblico attraverso le fotografie che compaiono nei periodici dell'epoca: tutte le immagini pubblicate provengono infatti da soldati fotografi, ma esse presentano soltanto atmosfere intrise di sofferenze, estreme anche se completamente accettate. In Francia il rapporto con il dolore appare dunque diverso nei due ambiti, pubblico e privato, e ciò che ci proponiamo di fare è studiarne le forme e dare ragione di tale specificità.

Gli album fotografici dei soldati francesi: immagini liete di quotidianità

Il più consistente fondo di album fotografici realizzati da soldati fotografi si trova al Service Historique de la Défense di Vincennes. Si tratta di un *corpus* costituito da più di 20.000 fra negativi e lastre di vetro e di altre decine di migliaia di fotografie amatoriali. Le immagini continuano ad affluirvi, testimoniando quanto al fronte fosse diffusa la pratica della fotografia amatoriale ⁻⁹. Mentre sono presenti moltissime fotografie raggruppate senza una precisa organizzazione ⁻¹⁰, altre sono accompagnate da didascalie e collocate in album ⁻¹¹ che rappresentano l'esito di un processo di selezione e di montaggio avvenuto più o meno rapidamente dopo il ritorno dei soldati dal fronte.

Diversamente da ciò che ci potremmo aspettare, e contrariamente alla prospettiva vittimista attuale sui soldati della Grande Guerra, l'immersione in questa tipologia di fonti rivela una visione centrata

sulla banalità del quotidiano e non sulla violenza. Per lo storico è allora possibile intraprendere un percorso di antropologia del riposo ⁻¹², una sorta di contraltare all'antropologia del combattimento condotta da Stéphane Audoin-Rouzeau ⁻¹³, che consente di scoprire aspetti inattesi della vita dei soldati al fronte.

Antropologia del riposo: il corpo 'cocolato'

Concentrandosi sulle pause dell'attività bellica e sul corpo dei soldati, le fotografie aprono a una dimensione di intimità fisica e – seguendo le indicazioni del pensiero sociologico – a una loro identità profonda ⁻¹⁴. Tra le immagini pressoché onnipresenti, in album o alla rinfusa, relative ai momenti di *toilette*, ha un posto particolare il taglio di barba e capelli, che spesso viene eseguito da un barbiere. La presenza così insistita di questo soggetto attesta quanto esso fosse essenziale per i combattenti.

In *Séance de coiffure* (fig. 1), il corpo del soldato appare in posizione di riposo, le mani appoggiate sul ventre, le gambe incrociate. Il dorso è rilassato, mentre la testa è all'indietro, affinché il collo possa offrirsi meglio alla lama, per una volta amica. In una vita di combattimento, taglio e cura di barba o di capelli sono il solo momento in cui l'individuo si affida totalmente alle mani di un altro. Ad esse i soldati si abbandonano, mentre tutto il resto della loro vita richiede loro un assoluto controllo su ciò che li circonda, per sopravvivere. In ognuna di queste fotografie, i momenti della rasatura appaiono come un prezioso lembo di libertà, che li vede sempre ritratti con il sorriso sulle labbra. Occuparsi di sé è piacevole, abbandonarsi dà appagamento.

Questo piacere è sicuramente legato anche al contesto di guerra: i combattenti restano una media di quattro giorni in prima linea, quattro in seconda linea e ancora quattro nelle retrovie, ciò che rende loro impossibile radersi ogni giorno. Ma la gioia che queste fotografie trasmettono non è solamente legata al piacere di sentirsi in ordine e puliti. Curare il proprio corpo significa anche ritrovare uno stile di vita urbano, o più semplicemente umano, divenuto ormai impossibile. Il bianco del sapone per la rasatura e della salvietta spesso domina negli scatti, evocando così un senso di purezza ⁻¹⁵ che risalta sui luoghi della vita all'aria aperta, sulla terra battuta degli alloggiamenti come sulla melma delle trincee. Cura e pulizia, in quanto simboli di civiltà, appaiono un lusso legato ad un'epoca felice e ormai alle spalle. E le fotografie che mostrano il salone del barbiere ⁻¹⁶ suggeriscono pratiche in tutto simili a quell'*otium* romano che, secondo Seneca, definiva l'uomo libero. Come alle terme, l'atmosfera condivisa da una collettività maschile è allegra; le sedie sono numerose, i 'clienti' tranquillamente in attesa, la discussione alle volte animata.

Infine, seppure insieme e davanti agli altri, attraverso la rasatura dal barbiere, piacere e lusso supremi in un mondo della guerra in cui tutto è collettivo, l'individuo si sente soprattutto 're'. Secondo il sociologo David le Breton, dal Rinascimento in poi il volto è il cuore dell'identità individuale, poiché rappresenta l'epicentro delle emozioni ed incarna

**Fotografo non
identificato,**

Séance de coiffure, s.d.
Stampa alla gelatina
d'argento, 5,1×7,4 cm
(supporto secondario
24×31 cm). Vincennes,
Service Historique de la
Défense, SHD/GR 2 K 154



la soggettività trionfante. Per il combattente, radersi è allora principalmente tornare a se stesso, ritrovare una singolarità ormai repressa. Proprio attraverso la cura dei capelli e della barba, il cosiddetto “Poilu” – lo stereotipo del combattente virile e tenace ⁻¹⁷ – ridiviene l’individuo unico che era un tempo.

Anche i piedi sono oggetto di un’attenzione particolare. Sporchi perché a contatto con il suolo, sono per questo una delle parti meno nobili del corpo e al contempo meno rappresentate dall’iconografia in generale ⁻¹⁸. Il contesto bellico è senza dubbio di per sé esplicativo, perché riporta l’uomo ai suoi bisogni primari: mangiare, dormire, ma soprattutto camminare e, in guerra, marciare. I piedi divengono essenziali, poiché la loro buona salute è garanzia di sopravvivenza. I piedi del combattente sono sottoposti a prove molto dure, dovendo portare oltre il peso del soldato anche quello del suo equipaggiamento durante tutta la giornata. Escono raramente dalle calzature di cuoio spesso, tanto più in prima linea dove è vietato togliersi le scarpe; motivo per cui le cure di cui sono oggetto, cure che tante volte vanno a sostituire quelle che si vorrebbero riservare al corpo nella sua interezza ⁻¹⁹, comportano un piacere immenso.

Fotografare i piedi di un compagno assopito, i suoi calzini di un colore che inequivocabilmente attesta come gli scarponi non siano stati tolti da molto tempo, documenta soprattutto l’empatia profonda con il godimento di chi dorme (fig. 2). Un momento che non è solo una pausa, ma l’appagante ritrovarsi con un corpo liberato. Dunque, ben lungi dal comunicare la sofferenza di un vivere da selvaggi e delle marce forzate, questi scatti si concentrano sulla gioia dei momenti intimi e sublimano, in una forma positiva e lieta, la dura realtà del quotidiano.



02

Henri Pétin,

Senza titolo, s.d.

Stampa alla gelatina
d'argento, 7,3 × 11 cm.

Vincennes, Service

Historique de la Défense,

SHD/GR 2 K 60

Se dal Rinascimento in poi l'iconografia ha valorizzato i volti, la diffusione del ritratto fotografico non rappresenta che il momento saliente di questo processo. Ad esso ricorrono, come è ben noto, tutti i ceti sociali, facendosi immortalare dai fotografi ed esponendo le immagini nei luoghi simbolici della casa (camera da letto, salotto) ⁻²⁰. Ripensando a questo processo, e tornando alle fotografie dei soldati francesi, le loro rappresentazioni di parti secondarie dei corpi, di punti poco frequentati e ingrati dell'intimità individuale, esibiti o rubati dall'obiettivo, rivelano un rapporto rovesciato con l'intimità fisica e dunque, simbolicamente, con la propria identità ⁻²¹.

Rappresentazioni del bucato, oppure di capanne improvvisate (le *cagnas*, nel gergo militare francese), ci confermano questa ricerca di sé nel mondo pervasivo della guerra. L'ossessivo bisogno di chiudersi in se stessi traspare nelle numerose fotografie di quella che può essere definita la 'seconda pelle' dei soldati. Immagini di abiti – che vediamo appesi a fili o mentre vengono lavati ⁻²² – oppure di capanne in legno o in materiale di recupero ⁻²³, raccontano il desiderio di intimità per il fatto che 'avvolgono' gli uomini proteggendoli dagli sguardi. Ugualmente, le fotografie del bucato – davvero onnipresenti – proiettano ordine e pulizia del corpo in prima linea, anche in mezzo al fango e al caos. Lo stesso si può dire degli scatti, pure questi assai diffusi, di *cagnas*, che restano l'ultima pelle' dei combattenti, per proteggerli da minacce esterne, cioè da una regressione dalla dimensione umana a quella animale ⁻²⁴.

Tutte queste fotografie sono associate a momenti di socialità spensierata, antitetica alla tensione permanente della vita al fronte. Allo stesso tempo, queste rappresentazioni del corpo raccontano di un 'io' in guerra, privato della sua intimità, proiettata in oggetti simbolici attraverso la fotografia. Poiché il corpo è l'identità stessa, la sua rappresentazione mediante zone marginali o inusuali, oppure attraverso protezioni

Jean Pochard,
Mes grenadiers s'amusent.
 Mont-Saint-Père,
 21 juillet 1916.
 Stampa alla gelatina
 d'argento, 16,2×23 cm
 (supporto secondario
 31×43 cm). Vincennes,
 Service Historique de la
 Défense, SHD/GR 1 K 655



dell'individuo (gli abiti, le capanne), testimonia le fluttuazioni identitarie che colpiscono ogni soldato, divenuto gruppo, drappello, battaglione, reggimento, e – alla fin fine – non più individuo.

Ricomposizioni dell'identità: il gruppo, i giochi, il riso

Ciò nonostante, il gruppo è essenziale. È infatti attraverso il gruppo che si costruiscono identità nuove, senza le quali i singoli non potrebbero lottare contro gli sconvolgimenti della loro recente vita. In modo completamente inatteso, e opposto alla visione vittimista del conflitto, le fotografie mostrano come i soldati di fanteria, e più ancora gli aviatori, vivano insieme momenti regressivi, da vita liceale o di caserma, che appaiono come grandi bocciate di gioia.

I loro giochi sono di genere diverso. Possiamo trovare la fotografia in cui il luogotenente Jean Pochard coinvolge gli uomini in ricostruzioni teatrali, quasi folcloriche, di guerre d'altri tempi: sistemate le baionette, con il sorriso sulle labbra, i soldati vanno all'assalto come ormai non si faceva più (fig. 3). In altri casi, le fotografie ritraggono una falsa trincea dove finti tedeschi alzano cortesemente le mani dicendo "Kamerad" ⁻²⁵. Diversamente da quanto accade nel conflitto vero, i combattenti sono conquistatori e, con ottimismo, si fanno beffa della guerra. Inoltre, scardinando le relazioni gerarchiche, i giochi da liceali definiscono una nuova identità collettiva e fondatrice.

Questi momenti hanno spesso come seguito una festa dove circola molto vino. Come ci mostrano gli occhi lucidi colti da una fotografia di Louis Billet ⁻²⁶, i banchetti sono generosi di cibo e di bevande (si vedono molte bottiglie). Queste tavolate in luoghi bui e chiusi rappresentano l'analogo dei rituali familiari in tempo di pace, dai battesimi alle cerimonie di sepoltura, dai pranzi della domenica alle feste del

Rivet,

*"Les enfants s'amuseent".
Docteur Odinet devant sa
popote de Bernicourt. 3
janvier 1916.*

Stampa alla gelatina
d'argento, 3,5×5,5 cm
(supporto secondario
23×28 cm). Vincennes,
Service Historique
de la Défense, Fonds
Rouquette-Rivet, SHD/
GR 2 K 47



villaggio. Le regole sono le stesse: condivisione, uscita dall'ordinario, abbondanza fino all'eccesso. In questa 'famiglia' ricreata si conferma una nuova identità di gruppo, sostitutiva dell'identità individuale del tempo di pace.

Infine, gli uomini vivono anche forme di sociabilità molto più rare, che offrono alla loro identità un sapore particolare: quella del gruppo maschile rivolto ad attività regressive, in tutto analoghe a quelle vissute ai tempi della scuola o delle camerate di caserma⁻²⁷. Le fotografie riportano così gli scherzi fra commilitoni, come la ballata nello stagno in botti di legno⁻²⁸ o le pagliacciate con le carrozzine (fig. 4).

Il baccano prodotto dai soldati è lo stesso dei cuccioli o dei bambini, e tra i giochi più amati compare, come nell'infanzia, quello del cavallino⁻²⁹. Gli aviatori si precipitano all'assalto di un nemico immaginario⁻³⁰, cavalcando il trattore che serve ad appianare la pista di decollo⁻³¹. Alle volte, semplicemente, saltano sul dorso del compagno scimmiettando un assalto di cavalleria⁻³². Anche i travestimenti di carnevale sono all'ordine del giorno: gli uomini indossano con piacere gli scialli, i vestiti da sposa e i cappelli che hanno trovato abbandonati negli armadi, simulando alle volte seni prosperosi che contrastano con i loro baffoni⁻³³. Come nell'età moderna, quando il carnevale rendeva tutto lecito e tutto possibile per un giorno solo, i soldati a riposo si mascherano, rovesciando i gravami della vita militare e le coercizioni quotidiane in un ridere festoso e pantagruelico che diviene salvifico.

Perché al fronte si ride, anche. E non parliamo solo dei sorrisi davanti all'obiettivo, quasi scontati, ma della gioia fisica che coglie talvolta il gruppo maschile, seppure immerso in questo contesto. È un riso viscerale, esplosivo; è quello popolare e medievale descritto da Mikhail Bakhtin⁻³⁴, che scuote i corpi e fa ridere a crepapelle, come in una fotografia di due aviatori in un accampamento (fig. 5). Questo riso, che mai si potrebbe immaginare nel 1914-1918, è la rivincita della psiche sull'insostenibile e sull'inatteso, sulla morte che attende circa il 20% degli aviatori.

Fotografo non identificato,

Senza titolo, s.d.
 Stampa alla gelatina
 d'argento, 5×7,3 cm.
 Vincennes, Service
 Historique de la Défense,
 SHD/AI nég. B 81/1344



Attraverso la rappresentazione di momenti di gioco e di festa, proprio agli antipodi della sofferenza, il fotografo coglie la spensieratezza di questi uomini giovani, che la vita selvaggia del fronte ha allontanato dalle regole del decoro e dal lento processo di civilizzazione dei costumi, processo pressoché compiuto ovunque all'inizio del XX secolo⁻³⁵. Inno alla vita piuttosto che ode al dolore, gli album fotografici portano alla luce un aspetto della vita dei soldati in genere occultato, quello che Jacques Meyer ha presentato come il “bon temps” di un periodo fuori da ogni norma⁻³⁶ per questi “bonhommes” capaci di costruire insieme una identità collettiva luminosa e vittoriosa sulla morte:

—
 Entre les heures de danger, de misère profonde, de fatigue égale à la mort, se glissaient ces répit, qui étaient et restent, dans le souvenir des anciens combattants, les morceaux d'un bonheur qu'ils appellent encore entre eux “le bon temps”⁻³⁷.

—
 Un “bon temps” che diventa per i soldati altrettanto importante dell'identità individuale e che si esprime in una sociabilità dei combattenti destinata a perdurare ben oltre l'armistizio⁻³⁸.

Qual è il posto della sofferenza privata nelle fotografie?

Dunque non c'è sofferenza nella dimensione privata dei corpi dei soldati fotografi? E cosa ne è della sofferenza psichica davanti alla possibilità di morire, spesso tra atroci dolori?

Eufemismi visuali e carenza quantitativa

Alle volte, in effetti, la morte fa la sua comparsa in questi album. Sempre, però, viene mostrata in modo edulcorato, traducendo il rifiuto della forma visibile ed acuta del dolore.

Per esempio, nell'album del 67° Reggimento di fanteria la morte appare come una spada di Damocle sospesa sopra due soldati, uno intento a leggere e l'altro addormentato. Se la didascalia esordisce con uno sguardo ottimista: "due soldati tranquilli" ("2 poilus qui ne s'en font pas"), prosegue subito in forma di epitaffio: "1) ucciso il 17 aprile 2) morto qualche giorno dopo" ⁻³⁹. Comunque il dolore, o piuttosto lo choc emotivo davanti alla morte sempre in agguato, non è il soggetto di questa fotografia; eppure è presente, nella contraddizione voluta tra la serenità della rappresentazione e la brutalità senza appello della didascalia. Tale immagine, del tutto pacifica, apre dunque su una delle esperienze emotive più forti per i soldati. Esperienza semplicemente suggerita, quasi ellittica e senza dubbio inconsapevole, in un fotografo che si vuole limitare a registrare i fatti.

L'accettazione della sofferenza fisica che la guerra porta con sé emerge alle volte dalle fotografie del corpo del nemico in agonia ⁻⁴⁰. Jean Pochard fotografa così un tedesco intossicato dal gas ("un boche intoxiqué par les gaz") ⁻⁴¹. L'immagine resta pudica davanti ai due corpi, uno seduto, nell'attesa di vedere gli effetti del veleno; l'altro sdraiato, le braccia indietro, le gambe attorcigliate, in una postura che indica le sofferenze di un'agonia in corso o appena conclusa. Qui lo sguardo sul nemico è quello del soldato che si aggira intorno ai corpi e li fissa intensamente. Non si tratta, in tutta evidenza, di uno sguardo di odio (sentimento peraltro predominante nei primi mesi del conflitto), quanto di un movimento di pietà verso le terribili sofferenze del nemico, pietà tanto più sincera perché la morte per gas era lo spettro più temuto ⁻⁴². Attraverso la fotografia del nemico morente, Jean Pochard cerca di familiarizzare con l'eventualità della propria morte e di grandi sofferenze.

Nella maggior parte dei casi, la morte e la sofferenza sono assenti dal *corpus* fotografico degli album: le immagini dei cadaveri non sono più dell'1% del totale preso in considerazione, percentuale minima che indica chiaramente il rifiuto di insistere su questo soggetto. Potrebbe certo trattarsi di una scelta di opportunità quando l'album fotografico è realizzato per la famiglia, ma si trova la stessa repulsione nei fondi fotografici non organizzati di Henri Pétin o di Édouard Kreitmann, scoperti dalle famiglie dopo la morte del fotografo ⁻⁴³. Forse si tratterà allora di una forma di rispetto, in nome di quell'onore tributato alle salme, che inizia nel corso del XIX secolo, nei confronti di un atto fotografico vissuto come esibizionista ⁻⁴⁴.

Oggettivazione della morte e delle sofferenze fisiche

Ma è anche vero che in quell'1% troviamo gli scatti più crudi perché i soldati non hanno alcuna reticenza a ritrarre la morte nei suoi aspetti più terribili. Alcuni fotografi sembrano persino abbandonarsi a una fotografia voyeuristica e trasgrediscono i tabù dell'esibizione delle mutilazioni o del volto del morto. È il caso di Auguste Heiligenstein, che incola nel suo album la devastazione fisica di un aviatore tedesco precipitato

06

Jean Pochard,

Senza titolo, s.d.

Stampa alla gelatina
d'argento, 4,5 × 6,7 cm

(supporto secondario

31 × 43 cm). Vincennes,

Service Historique de la

Défense, SHD/GR 1 K 655



e ridotto in poltiglia ⁻⁴⁵. Il tono delle didascalie, e delle immagini associate, è molto aggressivo: Bouhris, l'aviatore che ha avuto la meglio sul nemico, è portato in trionfo sulle spalle dai compagni: "ha appena ucciso il suo tedesco" ("Bouhris vient de descendre son Boche"), di cui la rappresentazione fotografica rivela tutte le sofferenze: corpo disarticolato e a pezzi, volto tumefatto, occhio infossato. La morte violenta sembra allora eretta a trofeo, particolarmente tra gli aviatori che spesso ostentano gli effetti del loro attacco: Guynemer è noto per il fatto che colpisce sia con il suo aereo da caccia Spad che con la piccola macchina fotografica Kodak, da cui non si separa mai ⁻⁴⁶. Questo tipo di reportage si ritrova ugualmente nel *corpus* fotografico del 67° Reggimento di fanteria, dove la carneficina degli uni si oppone alla soddisfazione cacciatrice degli altri ⁻⁴⁷.

Come gli aviatori, anche i soldati fotografi di fanteria non occultano dettagli umilianti. Così, i tre piani molto ravvicinati nelle fotografie di Jean Pochard su corpi abbandonati accumulano particolari avvilenti: il cadavere infossato nella terra, carni mutilate, identità dissolta dalla pioggia che ristagna o scorre via (fig. 6).

In questi casi, la fotografia non vuole avere il valore di un trofeo ⁻⁴⁸, ma è piuttosto una presa d'atto, l'assimilazione visiva di un'esperienza

significativa della vita al fronte, che i soldati cercano di elaborare perché non divenga ossessione. Lo stesso Auguste Heiligenstein, osservatore-pilota durante la guerra e celebre vetraio negli anni Trenta, ce lo suggerisce in questi termini nelle sue memorie:

—
Con alcuni compagni ci recammo a vedere il triste spettacolo. L'aereo era esploso nell'impatto con il suolo, e i due aviatori erano morti sul colpo. Allora pensammo che forse era questa la sorte che ci attendeva ⁻⁴⁹.

—
Per non lasciarsi sopraffare dalla paura della morte, la si tiene a distanza, attraverso una gioia eccessiva e alle volte aggressiva.

Si cerca allora di far penetrare l'orrore nella nuova vita, come un elemento qualsiasi tra gli altri. Lo documenta l'assai corposo e altrettanto descrittivo lavoro di Édouard Kreitmann, che fotografa la vita in guerra con centinaia di scatti: materiali, armi, edifici, uomini. Kreitmann ha scelto di non fotografare cadaveri; ciò nonostante, il suo *corpus* fotografico include alcune tra le immagini più crude che si conoscano di corpi devastati. Si tratta di diapositive su vetro che vennero prodotte da La Stéréoscopie Universelle (LSU), casa editrice specializzata nella pubblicazione di immagini di guerra. In contrasto con le centinaia di immagini serene, il cui autore è ben riconoscibile anche grazie alla scrittura delle didascalie, queste fotografie terribili, contrassegnate dalla sigla LSU, furono realizzate da altri e da lui acquistate.

Lo storico ha dunque la prova che il soldato fotografo Kreitmann ha aggiunto fotografie molto crude ad un nucleo personale di tutt'altro carattere. Ma con quale scopo? Potremmo leggerci una repulsione mista a fascinazione davanti allo sfacelo dei corpi ⁻⁵⁰ prodotto dalla Grande Guerra, in sostituzione dell'eroismo virile più tradizionale che esaltava ancora quegli stessi corpi durante i conflitti precedenti (la guerra franco-prussiana o le guerre coloniali). Sembra però che per Kreitmann non si trattasse di voyeurismo, quanto piuttosto di un'ansia di documentazione propria dei fotografi amatoriali dell'epoca; una preoccupazione comprovata dall'ampiezza e dalla sistematicità del suo *corpus* fotografico. Il soldato fotografo ha semplicemente voluto aggiungere al suo catalogo visivo uno degli aspetti quotidiani della guerra, certo essenziale ma non dominante nel vissuto ordinario dei soldati: la morte, il disfacimento del corpo e, senza dubbio implicitamente, le sofferenze sopportate dai soldati. Tuttavia, per il rispetto verso i morti visti di persona, si rifiuta di fotografarli, preferendo acquistare le fotografie altrui.

Morte e dolore, quando raramente compaiono, non sono dunque che un tema secondario e minoritario della rappresentazione della vita al fronte. La loro presenza affonda in un atto fotografico che ha scopi documentari o psicanalitici, e che punta semplicemente all'elaborazione dell'oggetto fotografato per mezzo della camera oscura ⁻⁵¹.

La costruzione visiva moderna della sofferenza: le fotografie dei soldati nella stampa illustrata francese

Pertanto, se oggi esiste una visione traumatica del 1914-1918, è perché i soldati francesi hanno cominciato ad imporla all'opinione pubblica a partire dal 1915. In effetti, le loro immagini amatoriali sono diffuse presso il grande pubblico, in un vasto movimento per la visibilità voluto dai soldati stessi. In Europa la stampa francese si segnala per una specificità ⁻⁵²: promuove concorsi fotografici lautamente remunerati per garantirsi l'afflusso di fotografie di guerra di prima mano. "Le Miroir", in particolare, e con esso tutta la stampa periodica illustrata ("Le Pays de France", "Le Flambeau", "J'ai Vu...", "Sur le vi"), dispone di fotografie che colgono e intendono mostrare il 'vero' volto della guerra, vissuto dai soldati fin dentro il combattimento, e non quello immaginato dai civili.

Nei fondi privati del Service Historique de la Défense si trovano molte fotografie poi pubblicate dalla stampa periodica, e si tratta perlopiù di ritrovamenti casuali dato che i fotografi amatoriali raramente precisano quali sono le immagini vendute. Fa eccezione Robert Musso, che ha sistemato tali fotografie in un album separato. Dalla pistola lanciarazzi ai prigionieri nemici che mangiano pane francese, Musso propone alla stampa ciò che pensa possa interessare il pubblico e anche ciò che considera pittoresco. Migliaia di fotografie vengono così diffuse dal fronte verso la società civile. Se in un primo tempo esse sostengono l'idea diffusa di una guerra lampo, epica e giocosa (dal 1914 al giugno 1915), rapidamente passano a presentare i terribili sconvolgimenti della guerra di trincea. Con le loro sofferenze, i soldati fotografi amatoriali al fronte raccontano un conflitto che non somigliava in nulla a quelli del passato, in particolare proprio per la violenza sui corpi.

La violenza sui corpi: la carneficina

È attraverso la rappresentazione del martirio dei corpi che i soldati esprimono la grande violenza di questo conflitto. Immagini di cadaveri appaiono dal 1914, pubblicate fino al 1918 al ritmo di una ogni quindici giorni, in "Le Miroir" così come ne "L'Illustration". Nel 1915 si registra tuttavia la declinazione più cruda di questo soggetto.

"L'Illustration", celebre rivista destinata ad un pubblico privilegiato (costa 1,25 franchi), divulga molto presto l'idea e l'incarnazione fisica della morte. A partire dalla battaglia della Marna (6-13 settembre 1914), presenta corpi di tedeschi; poi, dopo nove mesi, arriva a proporre corpi di soldati la cui nazionalità francese è chiaramente identificabile ⁻⁵³. "Le Miroir", che inizia più tardi a esibire i corpi, diviene rapidamente il più sensazionalista. Dal 31 gennaio 1915 pubblica la fotografia di un "cadavere di un tedesco murato nella trincea" ⁻⁵⁴. Le immagini sconvolgenti si moltiplicano principalmente con l'avvio del concorso fotografico mensile inaugurato nel maggio 1915. Da questo momento, gli scatti dei soldati cominciano ad affluire con regolarità, rivelando ai lettori le conseguenze inimmaginabili della guerra che appare tanto industriale quanto anonima: morte di massa ⁻⁵⁵, corpi massacrati ⁻⁵⁶ (spingendo

l'esibizione dell'orrore fino alla pubblicazione di volti di aviatori precipitati, deformati dall'impatto ⁻⁵⁷) e all'umiliazione del cadavere mostrato in posizioni degradanti, come nella fotografia in cui un corpo penzola da un albero, con i pantaloni calati sotto i piedi ⁻⁵⁸.

Si arriva al punto di mostrare le condizioni particolari della sepoltura, che rimarranno un trauma per i civili, in tutto il periodo tra le due guerre ⁻⁵⁹. In effetti, assicurare una sepoltura resta per i familiari l'ultima consolazione. Sapere che il loro soldato ha un'ultima dimora, essere sicuri che potranno in seguito onorarne la memoria, rinvia a un rituale collettivo vivo dal Neolitico in poi. Soprattutto, si tratta di condizioni psicologiche indispensabili per l'elaborazione del lutto. Invece, il trattamento della salma nella Grande Guerra rivela situazioni insopportabili per le famiglie. I corpi appaiono regolarmente come volgari avanzi di trincea, calpestati ⁻⁶⁰, spostati come oggetti ⁻⁶¹, ammassati in carriole per essere trasportati verso il luogo di sepoltura ⁻⁶². In più le fotografie svelano che i corpi sono interrati insieme, semplicemente accostati in una grande fossa ⁻⁶³, con il rischio evidente che le croci funerarie non corrispondano alla salma indicata (fig. 7).

Infine, l'immagine fotografica che arriva dal fronte svela che i morti sono spesso abbandonati sul campo di battaglia, disseminati in una terra di nessuno ⁻⁶⁴; oppure, alle volte, emergono dalla trincea, braccia e busto ⁻⁶⁵, testa ⁻⁶⁶, cranio ⁻⁶⁷.

Ogni settimana vengono resi noti brandelli di una realtà terrificante, totalmente inimmaginabile e pertanto moltiplicata in centinaia di migliaia se non milioni di esemplari. Queste fotografie oggi avrebbero il valore di icone di sofferenza totale, poiché i soldati appaiono come vittime disumanizzate della guerra. In realtà, il loro contenuto suggerisce il contrario. Piuttosto che interrogare queste fonti fotografiche in base alla cultura attuale della violenza, occorre riflettere su quale sofferenza gli uomini hanno voluto raccontare esibendola ai civili.

Il corpo che resiste

È chiaro che i soldati hanno voluto combattere alcune false idee diffuse tra i civili e che essi consideravano come propaganda: li si mostra come ragazzotti scanzonati che si prendono gioco del pericolo, e ben felici di partire per la guerra ⁻⁶⁸. Per lottare contro questa falsa immagine, i 'fotocombattenti' accompagnano i loro scatti con piccoli testi, d'altronde voluti dalle stesse redazioni dei giornali per assicurarsi della veridicità della fotografia. Ne "Le Miroir" del 24 ottobre 1915, un soldato fotografo smonta il significato dei *clichés* (fig. 8) che negano le sofferenze dei soldati:

—
Il luogotenente E..., vestito da soldato, dà il segnale dell'avanzata, con il sorriso sulle labbra. Non sorride, scrive il nostro corrispondente, perché non c'è pericolo, ma perché, con grande coraggio e pensando alla moglie, non è voluto sembrare troppo triste in quella che pensava essere la sua ultima foto ⁻⁶⁹.

—

**Fotografi non
identificati,**

*Nos officiers savent
sourire devant la mort,*
in "Le Miroir", 24 ottobre
1915, p. 7. Collezione
personale dell'autore



Come documenta questa dichiarazione che la redazione del "Miroir" ha ritenuto opportuno pubblicare, il "Poilu" desidera contraddire il mito del soldato che va in guerra ridendo. La discrepanza tra il titolo scelto dai giornalisti – "I nostri ufficiali sanno sorridere davanti alla morte" – e la didascalia apposta dal soldato fotografo che afferma il contrario, rivela il subbuglio culturale in cui sono immersi i civili, incapaci di comprendere ciò che sta avvenendo proprio sotto i loro occhi. Attraverso le fotografie dei soldati, scoprono la realtà dei loro sentimenti profondi, la loro certezza di morire e la tristezza di lasciare i cari. Ma il sorriso e il saluto davanti all'obiettivo rivelano anche, malgrado tutto, il loro coraggio e la loro determinazione a compiere il proprio dovere.

Certo, queste fotografie vogliono mostrare la loro sofferenza, ma in una forma che è totalmente accettata: i soldati non sono vittime.

La visibilità delle sofferenze patite dai soldati trova completamente successivamente, negli anni 1916 e 1917, nell'esposizione delle quotidiane miserie di una vita inselvaticata. I fotocombattenti (fig. 8) rivelano le conseguenze delle terribili condizioni meteorologiche che subiscono (freddo ⁻⁷⁰, pioggia, fango ⁻⁷¹), la noia di servizi di guardia infiniti ⁻⁷², la spossatezza che li coglie in prima linea o al ritorno dai combattimenti ⁻⁷³.

L'immagine pubblica che viene a delinarsi della loro vita in guerra ⁻⁷⁴ non ha più niente a che fare con una quotidianità all'aria aperta, fatta di amicizie virili e divertimenti puerili, mostrata negli album di famiglia. Infatti le fotografie apparse sulla stampa, anche se inviate da quegli stessi soldati fotografi, sono il rovescio dell'immagine trasmessa nei *corpora* fotografici destinati a restare privati.

Questo significa che la stampa illustrata propone una visione intrisa di dolore e vittimista del conflitto? È casomai vero il contrario. Il dolore è un tabù e, in ogni situazione fotografata, il soldato lotta, agisce, costruisce, marcia, si batte, resiste. Resiste tenacemente, ecco tutto. È in particolare attraverso questo concetto di tenacia, "ils tiennent" – perpetuato dal celebre disegno di Louis Forain da "L'Opinion" nel gennaio 1915 ⁻⁷⁵ – che si ricostruisce un eroismo nuovo, agli antipodi del lirismo dell'antica epopea, impotente davanti ai cannoni. La mascolinità nuova è piuttosto un "eroismo del quotidiano" che poggia sulla determinazione dei soldati, nel culmine dell'orrore e al centro delle più terribili sofferenze.

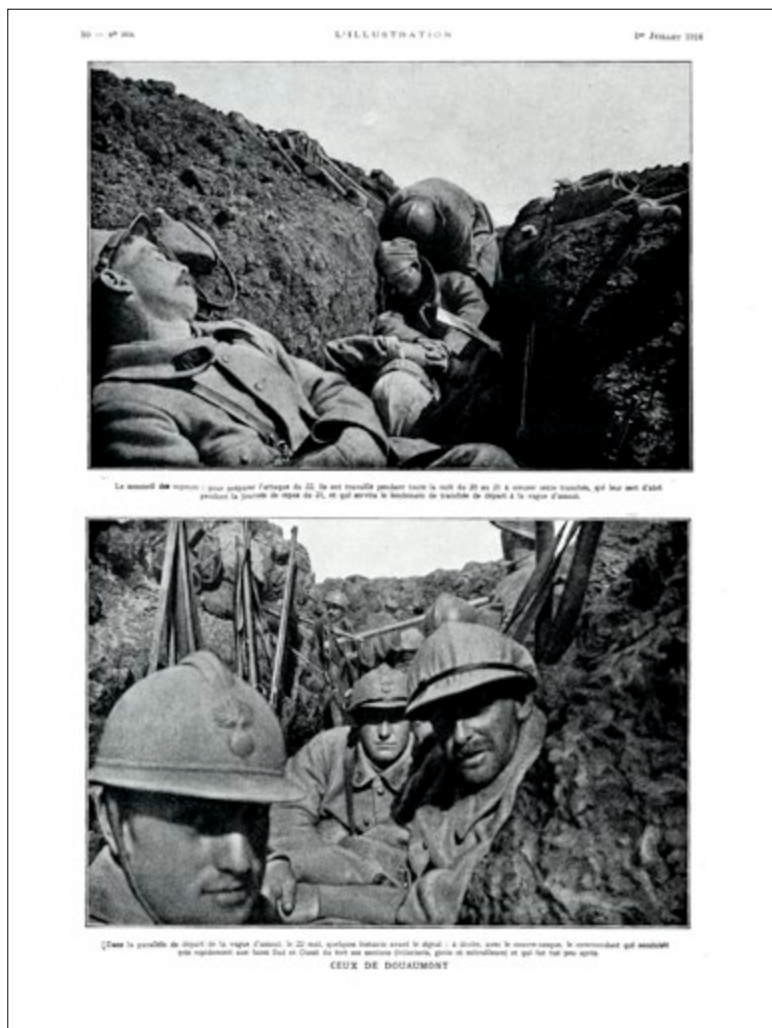
Così la stampa illustrata, alimentata dalle fotografie dei soldati, propone ai civili francesi una diversa visione della guerra. Mostra la gravità delle sofferenze patite e del sacrificio accettato. Gli uomini, ben lungi dall'essere vittime, appaiono attori consapevoli dell'evento, capaci di costruire un eroismo di genere del tutto nuovo.

Tra 1914 e 1918, in Francia, si sviluppa una particolare fotografia di guerra. La Francia è infatti il solo paese europeo che rivela alla popolazione civile la realtà sanguinosa del conflitto. Ciò è l'esito sia di un'iniziativa economica da parte della stampa illustrata, sia di un divertimento fotografico dei soldati. Rapidamente, tuttavia, si aggiunge un desiderio di realismo e di verità con lo scopo di modificare lo sguardo dei civili.

È dunque legittimo parlare di una frattura culturale nazionale nell'espressione della sofferenza durante la Grande Guerra. Quando i soldati fotografi si rivolgono a se stessi o ai loro cari attraverso la costruzione dell'album, raccontano tutte le sfaccettature della loro nuova vita in guerra, fatta di amicizie, momenti da vita di caserma, intensi e regressivi, in totale contrasto con la loro esistenza passata. Morte e sofferenza solo episodicamente vengono evocate, restando comunque oggetto di uno sguardo pudico, ogni tanto esibite senza fronzoli né lamentele, in modo algido e pressoché chirurgico. È un modo che esige l'etica maschile dell'espressione delle emozioni ⁻⁷⁶, così come la visione che hanno di se stessi, dignitosi e responsabili.

**Fotografi non
identificati,**

Ceux de Douaumont,
in "L'Illustration",
1 luglio 1916, p. 10.
Collezione personale
dell'autore



Diversamente, quando parlano alla Francia mostrando le loro fotografie, ritengono importante far conoscere la dura realtà del fronte. Le immagini ritraggono allora una violenza di guerra, che diviene icona della sofferenza totale, tramite il corpo martirizzato e l'esibizione eccessiva delle sofferenze. Se è vero che lo scopo dei soldati non è quello di mostrarsi vittime, è vero anche che i civili, profondamente scioccati dal loro sacrificio, li percepiscono sia come eroi sia come vittime:

—
 Perché queste immagini sanguinose, questi cadaveri, questi agonizzanti, su ogni pagina dei giornali, anche i più scialbi? [...] Poveri ed eroici soldati, che duro compito combattere! Ma quando cadete, miserabili, sarebbe forse più decoroso volgervi le spalle **-77**.
 —

Il rimpianto espresso da Amédée Ozenfant ne “L’Elan” nel dicembre del 1915 ci ricorda quanto la fotografia dei soldati fosse un atto profondamente sociale ⁻⁷⁸, alla confluenza tra un significato individuale e una prospettiva collettiva. È raro trovare fotografie che abbiano avuto un impatto così profondo sulle rappresentazioni mentali e visive di un’epoca. Eppure, è rimasto completamente oscurato il loro significato profondo di ricerca della dignità.

⁻¹ Mosse 2009 [1991]. Desidero esprimere qui i miei più sentiti ringraziamenti ad Aurora Savelli per il suo lavoro di traduzione.
⁻² Audoin-Rouzeau / Becker 2000.
⁻³ Winter 2014.
⁻⁴ La rassegna bibliografica presente nel terzo volume della *Cambridge History* apre ad una visione sfumata delle posizioni storiografiche sulla questione della violenza e del consenso. Inoltre, molti ricercatori stanno da tempo rivedendo l’idea dell’influenza della violenza del conflitto sul processo politico dell’Europa del dopoguerra: Schumann 2004, p. 14. Cfr. inoltre Ziemann 2000.
⁻⁵ Centenaire de la Première Guerre mondiale 2016. Per una visione più internazionale delle commemorazioni, si veda Horne 2014.
⁻⁶ Cazals et al. 2006.
⁻⁷ Ashworth 2000.
⁻⁸ Per una riflessione sull’album fotografico come fonte storica si veda Tomassini 2013.
⁻⁹ Per questo articolo sono stati consultati i fondi del Service Historique de la Défense (d’ora in avanti SHD): Babin (SHD/GR,

2013 PA 84), Billet (SHD/GR, 2 K 95), Cailly (SHD/DE, 2011 PA 60-139), Girard (SHD/GR, 2 K 97), Heiligenstein (SHD/DE, 2008 PA 02), Kreitmann (SHD/GR, 2 K 46), Musso (SHD/GR, 2 K 56), Pétin (SHD/GR, 2 K 60), Petitjean (SHD/DE, 2013 PA 90), Pochard (SHD/GR, 1 K 655), Rouquette-Rivet (SHD/GR, 2 K 47), Georges de Ram (SHD/GR, 2 K 14), Rohr (1209 Fi), Rumpf (SHD/GR, 2 K 247), Simian (SHD/DE, 2013 PA 83), anonimo, 67° Reggimento di fanteria (SHD/GR, 2 K 127).
⁻¹⁰ È per esempio il caso del fondo Kreitmann (SHD/GR, 2 K 46) o del fondo Pétain (SHD/GR, 2), ognuno costituito da diverse migliaia di scatti.
⁻¹¹ Come quelli di Robert Musso (SHD/GR, 2 K 56) o di Marcel Simian (SHD/DE, 2013 PA 83).
⁻¹² Piette 1992, p. 2.
⁻¹³ Audoin-Rouzeau 2008.
⁻¹⁴ *le Breton* 2012 [1992].
⁻¹⁵ Pastoureau 1992, pp. 29-30.
⁻¹⁶ Si veda anche il 67° Reggimento di fanteria, senza autore, SHD/GR, 2 K 127.
⁻¹⁷ Le ricerche linguistiche di Alfred Dauzat hanno mostrato che la parola circolava prima

della guerra, derivando da un vocabolario in uso in caserma: Dauzat 2007, p. 71.
⁻¹⁸ *le Breton* 2012 [1992], p. 87.
⁻¹⁹ Si veda l’immagine di Robert Musso che si bagna i piedi, SHD/GR, 2 K 56.
⁻²⁰ Sagne 2001, pp. 102-103.
⁻²¹ *le Breton* 2012 [1992], p. 35.
⁻²² Beurrier 2014, pp. 70, 896-892.
⁻²³ Ivi, pp. 93-97.
⁻²⁴ Coulombe 2009, p. 157.
⁻²⁵ Jean Pochard, SHD/GR, 1 K 655.
⁻²⁶ Louis Billet, SHD/GR, 2 K 95.
⁻²⁷ Roynette 2000.
⁻²⁸ Louis Billet, SHD/GR, 2 K 95.
⁻²⁹ L’importanza del cavallo nei giochi dei soldati testimonia della sua centralità in una Francia ancora perlopiù rurale. Damien Baldin ha dimostrato fino a che punto questo animale fosse vitale anche in guerra, spesso più come compagno di sventure che come bestia da soma. Si veda Baldin 2007 e Bataray 2013.
⁻³⁰ SHD, Fonds Air, B98/3043.
⁻³¹ SHD, Fonds Air, B97/600.

—
Note

- 32 Louis Billet, SHD/GR, 2 K 95.
- 33 Louis Billet SHD/GR, 2 K 95; anonimo, 67° Reggimento di fanteria, SHD/GR 2 K 127.
- 34 Bakhtin 1970.
- 35 Elias 1991.
- 36 Ducasse / Meyer / Perreux 1959.
- 37 Ivi, p. 89.
- 38 Prost 1977.
- 39 Jean Pochard, *Deux poilus qui ne s'en font pas, avril 1917*. Stampa alla gelatina d'argento, 11,2 × 6,2 cm. Vincennes, Service Historique de la Défense, SHD/GR 1 K 655.
- 40 Sul corpo del nemico si veda De Luna 2006.
- 41 Jean Pochard, SHD/GR, 1 K 655.
- 42 Lepick 1998, pp. 286-290.
- 43 Si veda anche il corpus fotografico di Ernest Barbiero, che non contiene che una sola immagine di morte: *Un eroe! Sul pendio orientale. Monte Pogdora: presa di Gorizia*, pubblicata in Gennari / Maccianti / Vigni 2016, p. 97.
- 44 Corbin 2005, pp. 239-240.
- 45 Senza mancare di inviare lo scatto alla stampa, dato che lo si ritrova pubblicato in "Le Miroir", 31 ottobre 1915, p. 12.
- 46 Roy 1986.
- 47 Anonimo, 67° Reggimento di fanteria, SHD/GR, 2 K 127.
- 48 Sul corpo del nemico come trofeo si veda Mignemi 2005.
- 49 Heiligenstein 2009, p. 14.
- 50 Audoin-Rouzeau 2011, pp. 202-203. Per restare in tale prospettiva si veda anche Bourke 1996.
- 51 Tisseron 1996, pp. 38-39.
- 52 Sulla stampa illustrata francese e tedesca, ci sia consentito fare riferimento a Beurier 2016. Sulla Gran Bretagna, si veda Beurier 2013. Per quanto riguarda l'Italia, cfr. Tomassini 1995 e 1996. Sulla stampa ungherese, il rinvio è ancora a Tomassini 2004.
- 53 "L'Illustration", 29 maggio 1915. Per un conteggio preciso in tutte le riviste cfr. Beurier 2016, pp. 80, 103-106.
- 54 "Le Miroir", 31 gennaio 1915.
- 55 "Le Miroir", 25 giugno 1916 e 15 ottobre 1916.
- 56 "Le Miroir", 9 maggio 1915.
- 57 Auguste Heiligenstein, fotografia pubblicata in "Le Miroir", 31 ottobre 1915.
- 58 "Le Miroir", 15 dicembre 1914.
- 59 Audoin-Rouzeau 2001.
- 60 "L'Illustration", 4 settembre 1915.
- 61 "L'Illustration", 27 marzo 1915.
- 62 Si veda anche il film amatoriale di un soldato *Après les combats de Bois-le-Prêtre*, Gal Ladevèse, Jules Albert, NUM AUD 14, 1914-1916, BDIC, disponibile sul sito <http://centenaire.org/fr/tresors-darchives/fonds-publics/bibliotheques/le-temoignage-dun-cineaste-amateur-les-combats-de-bois> (19.01.2017).
- 63 "Le Miroir", 7 marzo 1915.
- 64 "Le Miroir", 8 ottobre 1916 e 26 dicembre 1915.
- 65 "Le Miroir", 11 aprile 1915.
- 66 "Le Miroir", 23 maggio 1915.
- 67 "Le Miroir", 21 maggio 1916.
- 68 Su tale questione e su come venga veicolata prima del 1915 dalla stampa illustrata, si veda Beurier 2016 pp. 32-33.
- 69 "Le Miroir", 24 ottobre 1915.
- 70 "L'Illustration", 27 marzo 1915, "Le Miroir", 9 maggio 1915.
- 71 "L'Illustration", 22 gennaio 1916.
- 72 "L'Illustration", 3 febbraio 1917.
- 73 "L'Illustration", 31 marzo 1917.
- 74 "L'Illustration", 30 gennaio 1915.
- 75 "L'Opinion", 9 gennaio 1915.
- 76 Sohn 2009.
- 77 Ozenfant 1915.
- 78 Ferraris 2006.

- Allard 1933** Paul Allard, *Images secrètes de la Grande Guerre. 200 photographies censurées en France recueillies et commentées par Paul Allard*, in "Témoignages", n. 1, maggio 1933.
- Apostolidès 2003** Jean-Marie Apostolidès, *Héroïsme et victimisation. Une histoire de la sensibilité*, Paris, Exils, 2003.
- Ashworth 2000** Tony Ashworth, *Trench Warfare, 1914-1918. The Live and Let Live System*, London, Pan Books, 2000.
- Audoin-Rouzeau 2001** Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre, 1914-1918*, Paris, Noësis, 2001.
- Audoin-Rouzeau 2008** Stéphane Audoin-Rouzeau, *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne*, Paris, Le Seuil, 2008.
- Audoin-Rouzeau 2011** Stéphane Audoin-Rouzeau, *Armées et guerres: une brèche au cœur du modèle viril?*, in Alain Corbin / Jean-Jacques Courtine / Georges Vigarello (a cura di), *Histoire de la virilité*, vol. 3, *Virilité en crise? XX-XXI^e siècles*, Paris, Le Seuil, 2011, pp. 201-223.
- Audoin-Rouzeau / Becker 2000** Stéphane Audoin-Rouzeau / Annette Becker, *14-18, Retrouver la guerre*, Paris, Gallimard, 2000.
- Bakhtin 1970** Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.
- Baldin 2007** Damien Baldin, *Les animaux en guerre. Animaux, soldats et bestiaires de guerre (1914-1918)*, in Id. (a cura di), *La guerre des animaux (1914-1918)*, Historial de la Grande Guerre, Péronne, Editions Artlys, 2007.
- Bataray 2013** Éric Bataray, *Bêtes de tranchés, des vécus oubliés*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
- Beurier 2013** Joëlle Beurier, *Mapping Visual Violence in France, Germany and Great-Britain, 1914-1918*, in Hillary Footitt / Andrew Knapp (a cura di), *Invisible Violences? The Image-Making of Liberal Wars since 1914*, London, Continuum, 2014, pp. 15-38.
- Beurier 2014** Joëlle Beurier, *14-18 insolite. Albums-photos des soldats au repos*, Paris, nouveau monde éditions, 2014.
- Beurier 2016** Joëlle Beurier, *Photographier la Grande Guerre. L'héroïsme et la violence dans les magazines*, Rennes, PUR, 2016.
- Boltanski 1993** Luc Boltanski, *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Métailié, 1993.
- Bourke 1996** Joanna Bourke, *Dismembering the Male. Men's bodies, Britain and the Great War*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- Brown et al. 2006** Malcolm Brown / Rémy Cazals / Marc Ferro / Olaf Müller, *Frères de tranchées*, Paris, Perrin-Tempus, 2006.
- Calder 2004** Angus Calder, *Disasters and Heroes. On War, Memory and Representation*, Cardiff, University of Wales, 2004.
- Centenaire de la Première Guerre mondiale 2016** 2016. *Centenaire de la Première Guerre mondiale*, vol. 3, Paris, 14-18 Mission Centenaire, 2016.
- Chéroux 2003** Clément Chéroux, *Fautographie. Petite histoire de l'erreur photographique*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, 2003.
- Corbin 2005** Alain Corbin, *Douleurs, souffrances et misères du corps*, in Alain Corbin / Jean-Jacques Courtine / Georges Vigarello (a cura di), *Histoire du corps, de la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Le Seuil, 2005, pp. 239-240.

- Corbin et al. 2011** Alain Corbin / Jean-Jacques Courtine / Georges Vigarello (a cura di), *Histoire de la virilité*, Paris, Le Seuil, 2011.
- Couleurs de guerre 2006** *Couleurs de guerre. Autochromes 1914-1918*, Paris, Monum-Editions du Patrimoine, 2006.
- Coulombe 2009** Maxime Coulombe, *L'œil, la peau, le piège*, in Bernard Andrieu (a cura di), *La peau. Enjeux de société*, Paris, CNRS éditions, 2009, pp. 151-161.
- Dauzat 2007** Alfred Dauzat, *L'Argot de la guerre. Mots des soldats et officiers*, Paris, Armand Colin, 2007.
- De Luna 2006** Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006.
- Ducasse / Meyer / Perreux 1959** André Ducasse / Jacques Meyer / Gabriel Perreux, *Vie et mort des Français*, Paris, Hachette, 1959.
- Elias 1991** Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.
- Etudes photographiques 2007** "Etudes photographiques", n. 20, giugno 2007.
- Ferraris 2006** Maurizio Ferraris, *Ontologia sociale e documentalità*, in "Networks", n. 6, 2006, pp. 21-35.
- Frizot 2001** Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001.
- Gennari / Maccianti / Vigni 2016** Marina Gennari / Gabriele Maccianti / Laura Vigni (a cura di), *Fotografi in trincea. La grande guerra negli occhi dei soldati senesi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2016.
- Gentile 2011 [2008]** Emilio Gentile, *L'Apocalypse de la modernité. La Grande Guerre et l'homme nouveau*, Paris, Aubier, 2011.
- Gervereau 2006** Laurent Gervereau, *Montrer la guerre: information ou propagande?*, Paris, Isthme éditions, 2006.
- Gunthert 2014** André Gunthert, *Paris 14-18. La guerre au quotidien. Photographies de Charles Lansiaux*, Paris, Paris Bibliothèques, 2014.
- Heiligenstein 2009** Gérard Heiligenstein, *Auguste Heiligenstein. Mémoires d'un observateur-pilote, 1912-1919*, Paris, Les Editions de l'Officine, 2009.
- Higonnet 2010** Margaret R. Higonnet, *X-ray vision: Woman Photograph War*, in "Miranda", n. 2, 2010, numero monografico *Voicing Conflict: Woman and 20th Century Warfare*, a cura di Elizabeth de Cacqueray / Nathalie Duclos / Karen Meschia, disponibile online in <<https://miranda.revues.org/1085>> (19.01.2017)
- Higonnet 2014** Margaret R. Higonnet, *Letters and photographs from the Battle Country. WWI Memoir of Margaret Hall*, Boston, Massachusetts Historical Society, 2014.
- Horne 2014** John Horne, *The Great War at Its Centenary*, in Winter 2014, pp. 618-639.
- Jankelevitch 1977** Vladimir Jankelevitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977.
- Joschke 2013** Christian Joschke, *Les yeux de la nation. Photographie amateur et société dans l'Allemagne de Guillaume II (1888-1914)*, Dijon, Les presses du Réel, 2013.
- Lafon 2008** Alexandre Lafon, *La photographie privée de combattants de la Grande Guerre: perspectives de recherches autour de la camaraderie*, in "Matériaux pour l'histoire de notre temps", n. 91, 2008, pp. 42-50.
- Latouche 2001** Régis Latouche, *Léopold Poiré. Itinéraire d'un artiste dans la Grande Guerre*, Haroué, PLI, Gérard Louis Editeur, 2001.
- le Breton 2003** David le Breton, *Des visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003.
- le Breton 2004 [1998]** David le Breton, *Des passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Payot, 2004.
- le Breton 2012 [1992]** David le Breton, *La sociologie du corps*, Paris, PUF, 2012.

- Lepick 1998** Olivier Lepick, *La Grande Guerre chimique*, Paris, PUF, 1998.
- Mignemi 2005** Adolfo Mignemi, *Rappresentazioni, memorie vive e immagini della violenza nelle occupazioni italiane in area balcanica (1940-1945)*, in "Memoria e ricerca", *Fotografia e violenza. Visioni della brutalità dalla Grande Guerra a oggi*, a cura di Ilse About / Joëlle Beurier / Luigi Tomassini, settembre-dicembre 2005, pp. 57-73.
- Mosse 2009 [1991]** George L. Mosse, *De la Grande Guerre au totalitarisme, la brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Pluriel, 2009 [ed. orig. inglese 1991].
- Ozenfant 1915** Amédée Ozenfant, *Pourquoi nos journaux sont-ils fielleux, mielleux, indécents, réticents?*, in "L'Elan", n. 7, 15 dicembre 1915, p. 5.
- Pastoreau 1992** Michel Pastoreau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Paris, Editions Bonneton, 1992.
- Piette 1992** Albert Piette, *La photographie comme mode de connaissance anthropologique*, in "Terrain", n. 18, 1992, pp. 129-136, disponibile online in <<http://terrain.revues.org/3039>> (19.01.2017).
- Prost 1977** Antoine Prost, *Les Anciens combattants et la société française, 1914-1939*, Paris, PFNSP, 1977.
- Prost/ Winter 2004** Antoine Prost / Jay Winter, *Penser la Grande Guerre, un essai d'historiographie*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Roy 1986** Jules Roy, *Guynemer, l'ange de la mort*, Paris, Albin Michel, 1986.
- Roynette 2000** Odile Roynette, *Bons pour le service. L'expérience de la caserne en France à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Belin, 2000.
- Sagne 2001** Jean Sagne, *Portraits en tout genre. L'atelier du photographe*, in Michel Frizot (a cura di), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Larousse, 2001, pp. 102-103.
- Schumann 2004** Dirk Schumann, *Gewalterfahrungen und ihre nicht zwangsläufigen Folgen. Der Erste Weltkrieg in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, in "Zeitgeschichte-online", 2004, disponibile online in <<http://www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-Schumann>> (19.01.2017).
- Sohn 2009** Anne-Marie Sohn, *Sois un homme! La construction de la masculinité au XIX^e siècle*, Paris, Le Seuil, 2009.
- Taylor 1998** John Taylor, *Body Horror. Photojournalism, Catastrophe and War*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- Tisseron 1996** Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1996.
- Tomassini 1995** Luigi Tomassini, *Immagini della grande guerra. Fra pubblico e privato*, I parte, in "Archivio fotografico toscano", n. 22, dicembre 1995, pp. 35-47.
- Tomassini 1996** Luigi Tomassini, *Immagini della grande guerra. Fra pubblico e privato*, II parte, in "Archivio fotografico toscano", n. 23, giugno 1996, pp. 39-49.
- Tomassini 2004** Luigi Tomassini, *La catastrofe sul Danubio. Retorica visiva, stampa popolare, spirito dell'epoca nell'Ungheria della grande guerra. Il caso 'Erdekes Vjsag'*, Manduria, Piero Lacaita, 2004.
- Tomassini 2013** Luigi Tomassini, *L'album fotografico come fonte storica*, in Paolo Bertella Farnetti / Adolfo Mignemi / Alessandro Triulzi (a cura di), *L'Impero nel cassetto. L'Italia coloniale tra album privati e archivi pubblici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 59-70.

- Sofsky 2002** Wolfgang Sofsky, *L'ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Paris, Gallimard, 2002.
- Vigarelo 2004** Georges Vigarello, *Le propre et le sale. L'hygiène du corps depuis le Moyen-âge*, Paris, Le Seuil, 2004.
- Winter 2000** Jay Winter, *Bernard Bardach et ses images de la guerre à l'est*, in "14-18 aujourd'hui, today, heute", n. 4, 2000, pp. 14-45.
- Winter 2014** Jay Winter (a cura di), *The Cambridge History of the First World War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Ziemann 2000** Benjamin Ziemann, *Das "Fronterlebnis" des Ersten Weltkrieges – eine sozialhistorische Zäsur? Deutungen und Wirkungen in Deutschland und Frankreich*, in Hans Mommsen (a cura di), *Der Erste Weltkrieg und die europäische Nachkriegsordnung. Sozialer Wandel und Formveränderung der Politik*, Köln, Böhlau Verlag, 2000, pp. 43-82.