



prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ANDREA BENEDETTI

**Franz Richard Behrens
(1895 - 1977):
«Poetare è abbreviare».
Un contributo alla discussione
del rapporto tra lirica, guerra
e tecnica nella “poesia
apolitica” della rivista «Der
Sturm»**

Publicato online il:
2 agosto 2011
<http://prosperos.unibg.it>

1. "Apoliticità" e "purismo estetico" della rivista «*Der Sturm*» durante la Grande guerra?

Al centro di questo contributo sta il rapporto tra *lirica* e *immagini della macchina bellica* all'interno della prima produzione di Franz Richard Behrens (1895 - 1977). La prospettiva che sottende l'intero contributo poggia, a sua volta, sul ruolo e sullo sviluppo della tecnica nel suo specifico impiego bellico nel corso della Grande guerra. Si cercherà così di chiarire come questi aspetti vengano ad essere elaborati nella poesia dello stesso Behrens, memori del profilo esplicitamente *estetico*, e *non* ideologico, che la rivista «*Der Sturm*» intendeva offrire al lettore della sua epoca.

Proprio in merito alla supposta *apoliticità* della rivista, gli studi più recenti hanno dimostrato, sulla scorta di incontrovertibili evidenze documentali, come il suo fondatore ed animatore principale, Herwarth Walden (1878 - 1941), riesca a scindere nettamente e con oculatezza tra l'apparente programmatica "apoliticità" ed il "purismo" estetico ufficiale della rivista, da una parte, ed i numerosi contatti riservati con i servizi informativi e spionistici del *Reich* guglielmino, dall'altra; contatti da intendere tuttavia come supporto alla sopravvivenza della Patria, non certo nel senso di un banale sciovinismo guerrafondaio. In questa maniera egli assicurò, nel contempo, alla sua fiorente attività culturale e commerciale il mantenimento di quel suo irrinunciabile profilo *internazionale* che neppure le difficoltà concrete, causate dallo scoppio della

Grande guerra, potevano e dovevano intaccare¹. Un profilo ed un'immagine supportati tra l'altro, *ex post*, in maniera decisiva dalla stessa seconda moglie di Walden, la svedese Nell Roslund (1887 - 1975), nelle sue memorie sullo «*Sturm*» del 1954 e nella sua autobiografia del 1963, la cui lettura ingenera varie perplessità sull'attendibilità della ricostruzione degli eventi².

Precisato preliminarmente questo, si può osservare che, in linea del tutto generale, l'ottica della produzione pubblicistica di Walden in merito si contraddistingue per un netto *distacco e disincanto* nei confronti del *politico*, visto come puro "mercanteggiamento parlamentare". Una posizione che non riesce tuttavia a nascondere nel contempo una certa vicinanza, indubbiamente ipercritica, allo spettro istituzionale nazionalliberale attorno al 1910, agli albori della rivista stessa³.

¹ Walden iniziò al più tardi nell'ottobre 1915 a collaborare con il servizio di propaganda tedesco (*Zentralstelle für Auslandsdienst*) creato, a sua volta, il 5 ottobre 1914: cfr. Vock, Petra Jenny: „*Der Sturm muß brausen in dieser toten Welt*“. *Herwarth Waldens Sturm und die Lyriker des Sturm-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs: Kunstprogrammatische und Kriegsliteratur einer expressionistischen Zeitschrift im Kontext*, WVT, Trier, 2006, pp. 69 - 117 (qui in particolare pp. 71 - 72) e pp. 189 - 191. Sulla stessa questione si rimanda anche ai seguenti testi: Schreyer, Lothar: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?*, Deutsche Hausbücherei, Hamburg/Berlin, 1956, p. 131; van den Berg, Hubert: „wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen.“” Jakoba van Heemskerck und das geheimdienstliche „Nachrichtenbüro ‚Der Sturm‘“, in Josting, Petra/Fähnders, Walter (a cura di): „Laboratorium Vielseitigkeit. Zur Literatur der Weimarer Republik.“. *Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag*, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2005, pp. 67 - 87; Godé, Maurice: “Herwarth Waldens Werdegang von der ‘autonomen Kunst’ zum Kommunismus”, in «*Etudes Germaniques*», a. 46, vol. 3, n. 183, Didier Érudition, Paris, 1991, pp. 335 - 347. Qui in particolare pp. 337 - 338.

² Cfr. Walden, Nell/Schreyer, Lothar (a cura di): *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Waldemar Klein Verlag, Baden - Baden, 1954, pp. 35 - 36 e pp. 38 - 40 e Walden, Nell: *Herwarth Walden. Ein Lebensbild*, Kupferberg, Mainz, 1963, p. 24, p. 27 e pp. 41 - 44.

³ Cfr. Walden, Herwarth: “Glossen.”, in «*Der Sturm*», n. 1 (1910), Berlin, pp. 3 - 4. Qui si veda la sezione «Liberale Rebellen» a p. 3.

Questo distacco raggiunge poi il suo culmine nel 1916, in pieno conflitto mondiale, e sfocia nel tentativo di *rimettere totalmente in discussione* il senso stesso del rapporto tra un'ipotetica “arte nazionale” tedesca e l'*autonomia* quale stato connaturato all'arte stessa⁴. Un'autonomia il cui primato, rispetto all'ambito del politico, non si traduce tuttavia necessariamente per Walden, ed è questo il punto centrale, in “antipoliticità”⁵. È questa la ragione per la quale, al termine del primo conflitto mondiale, sulla scorta dell'epocale esperienza collettiva della rivoluzione russa del '17 quale modello di rinnovamento radicale della società nel suo complesso, egli sostiene che il rapporto tra “arte” e “popolo” debba ridelinearsi partendo anzitutto dalla consapevolezza del ruolo determinante dell'economia e dei suoi meccanismi, illustrati alla luce della teoria marxista, senza tuttavia annullarsi in essa⁶. Questo orientamento sempre più esplicito verso l'estrema sinistra e la susseguente adesione al partito comunista matura nel graduale convincimento che, in ultima analisi, la funzione pubblica dell'arte tragga origine da quella della politica, e non viceversa⁷. Questa svolta, che soprattutto dal 1926 si estrinseca

⁴ Cfr. Walden, Herwarth: “Die Wacht in Charlottenburg”, in «*Der Sturm*», nn. 19/20, a. 6 (1916), Berlin, pp. 111 - 112.

⁵ Si veda la lettera di Walden a Behrens del 02.03.1915: “Ich habe garnichts gegen Politik als Ausgangspunkt für Kunst einzuwenden. Durch den Künstler wird jeder Stoff künstlerisch und jede Tatsache. Aber die Tatsache und der Stoff sind es nie.”: cit. da Günther, Michael: *B = Börse + Bordell, Franz Richard Behrens: Wortkunst, Konstruktivismus und das Verschwinden der Lyrik*, Lang, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1994, p. 240. [Qui di seguito indicato come *GM*. All'abbreviazione seguirà l'indicazione della pagina del volume].

⁶ Cfr. Walden, Herwarth: “Künstler[,] Volk und Kunst.”, in «*Der Sturm*», n. 1 (1919), Berlin, pp. 10 - 13.

⁷ Cfr. Walden, Herwarth: “Kunst und Leben”, in «*Der Sturm*», n. 1 (1919), Berlin, pp. 2 - 3. Sulle tappe e le modalità che conducono Walden prima a distaccarsi dal servizio di propaganda tedesco, poi ad avvicinarsi e separarsi

nell'inclusione di articoli di esplicito indirizzo anticapitalista entro la rivista⁸, conduce così il critico letterario, alla fine degli anni '20 e sotto l'influsso determinante dell'"esperimento" politico, sociale ed economico dell'Unione Sovietica, ad una manifesta prevalenza dell'"attività politica" su quella "estetica"⁹.

2. Excursus biografico: Franz Richard Behrens dal 1914 al 1925.

Chiarito questo elemento preliminare, passiamo qui di seguito ad illustrare i passaggi fondamentali che conducono Franz Richard Behrens in contatto con lo *Sturm-Kreis*.

A questo proposito, precisiamo che la produzione lirica avanguardista di Behrens, giornalista di formazione e volontario al fronte nella Prima guerra mondiale, sulla quale si concentrerà questo contributo si riferirà *esclusivamente* allo stesso periodo bellico. Esso dunque *non* prenderà in considerazione l'intero lasso di tempo che va dal 1916 al 1925, entro il quale si racchiude invece l'inizio e la fine della sua collaborazione con la rivista di Walden - oltre che con varie riviste avanguardiste, tra

tanto dalla SPD che dalla USPD, per aderire infine al comunismo, cfr. Vock: „*Der Sturm...*“, *cit.*, pp. 110 - 112.

⁸ Cfr. a questo proposito l'articolo del poeta e pittore Ring, Thomas (1892 - 1983): "Die Krise des Imperialismus." (I), in «*Der Sturm*», n. 7 (1926), Berlin, pp. 108 - 112 + "Die Krise des Imperialismus." (II), «*Der Sturm*», n. 8 (1926), Berlin, pp. 124 - 128.

⁹ Cfr. Brühl, Georg: *Herwarth Walden und »Der Sturm«*, Edition Leipzig, 1983, pp. 66 - 81 e Walden, Nell: *Herwarth Walden...*, *cit.*, p. 29, pp. 32 - 34 e pp. 47 - 49.

cui anche «*Die schöne Rarität*» (Kiel), «*Die Aktion*» (Berlino) e «*Zenit*» (Zagabria) - a partire dalla pubblicazione della poesia "Expressionist Artillerist" nel febbraio 1916¹⁰, sino al componimento poetico "Mein Haus ist ein Bethaus" nel marzo 1925¹¹.

Artista geniale, visionario ed eccentrico, egli tende spesso ad un'autoesaltazione accoppiata a stati di sensibilità nervosa e smodata collera, che non sempre gli consentono di esercitare una doverosa autocritica. Tutto ciò contribuisce in maniera decisiva a mantenerlo in posizione defilata rispetto al nucleo centrale dei collaboratori dello *Sturm-Kreis* ed a creare tensioni con la critica letteraria del tempo, la quale, derubricando la sua opera a fenomeno epigonale rispetto a quella di August Stramm (1874 - 1915), ne marginalizza la figura.

Passando ad una sintetica panoramica sulla *ricezione* dell'opera di Behrens, va detto che questa resta sostanzialmente ignorata, per le ragioni sopra esposte, sin dal termine della Grande guerra fino al 1976. In questo anno si compie invece la riscoperta dei suoi scritti da parte dello scrittore austriaco Gerhard Rühm (1930 -), esponente del movimento estetico "Wiener Gruppe" fondato nel 1954 nella capitale austriaca, imperniato sullo sviluppo della poesia sonora (*Lautpoesie*) e della lirica visuale anche attraverso la ripresa della lezione dell'avanguardia classica novecentesca. A questa rivalutazione si accompagna così la pubblicazione dei due volumi dell'opera omnia di Behrens nel

¹⁰ Cfr. Behrens, Franz Richard: "Expressionist Artillerist.", in «*Der Sturm*», vol. 6, N. 21/22 (1916), Berlin, p. 130.

¹¹ Cfr. Behrens, Franz Richard: "Mein Haus ist ein Bethaus", in «*Der Sturm*», vol. 16, N. 3 (1925), Berlin, pp. 40 - 41.

1979 e nel 1995¹². Questa iniziativa editoriale induce in tal modo la pubblicazione di una prima serie di studi critici specialistici che, per quanto estremamente ridotti, come peraltro pare potersi affermare anche rispetto a contributi in lingua italiana¹³, consentono una più precisa analisi della “sistematica mancanza di sistematicità” quale tratto portante della personalità e degli scritti del nostro poeta.

Se, dal punto di vista *tematico*, la sua opera si impernia sino al 1918 principalmente sul rapporto tra uomo, natura, guerra e tecnica, e dopo tale data anzitutto sulla discussione, di lode e contemporaneamente biasimo, del *capitalismo* come moderna “religione”¹⁴ e della *prostituzione*¹⁵, dal punto di vista *formale* si nota invece un progressivo passaggio, per quanto sempre

¹² Cfr. Behrens, Franz Richard: *Blutblüte. Die gesammelten Gedichte. Werkausgabe Band 1*, a cura di Gerhard Rühm, Edition text + kritik, München, 1979 e Behrens, Franz Richard: *Geflügelte Granaten. Gedichte, Gedanken, Sportstrophen, Kriegsberichte, Feldtagebücher. Werkausgabe Band 2*, a cura di Gerhard Rühm e Monika Lichtenfeld, Edition text + kritik, München, 1995. [Qui di seguito i due volumi saranno indicati, rispettivamente, come *GG I* e *GG II*. All’abbreviazione seguirà l’indicazione della pagina del volume relativo]. Per un quadro attuale della ricezione dell’opera di Behrens, si rimanda infine a: Vock: „Der Sturm...“, cit., pp. 259 - 260.

¹³ Sino a questo momento, si è potuto infatti appurare la presenza di *un solo scritto in lingua italiana*, in cui si faccia menzione del lirico tedesco. Tra l’altro, dato il taglio del contributo, vi si presentano e analizzano sinteticamente soltanto un paio di liriche relative al rapporto tra letteratura, natura, Grande guerra e comunità: cfr. Chiarloni, Anna: “Strategie dell’apocalisse. La funzione della natura nella letteratura di guerra in lingua tedesca”, in Lämmert, Eberhard/Cusatelli, Giorgio (a cura di), con la collaborazione di Heinz-Georg Held: *Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Letteratura, Arte e Scienza fra Germania e Italia nel primo ‘900*, Leo S. Olschki, Firenze, 1995, pp. 83 - 106. Qui, in particolare, si vedano: pp. 92 - 93 e pp. 100 - 101.

¹⁴ Cfr. “Die Dollar-Arie” [“L’aria del dollaro”] (1923): *GG I*, 69 - 70; “Chicago” (1923): *GG I*, 74 - 76; “Selbstmörder” [“Suicidi”] (*GG II*, 55) e *GM*, 380 - 384.

¹⁵ Cfr. “Die Schlafzimmertragödie” [“La tragedia della stanza da letto”] (1922): *GG I*, 195 - 204; “Gymnasium besuchts Bordell” [“il ginnasio frequenta il bordello”] (1924): *GG I*, 219 - 228 e *GM*, 384 - 389.

difficilmente scindibile in maniera netta, in due fasi. La prima fase va dal 1914 al 1918 ed è denominata “*fase dell’arte verbale*” (“*Wortkunst*”-Phase): essa si contraddistingue per il forte influsso dei moduli poetici propri di August Stramm, per una unione tra atteggiamenti contenutistici espressionisti esorbitanti ed una formazione sperimentale e grottesca della parola poetica, tutta tesa a sviluppare una propria legittimità artistica sganciata dall’utilizzo convenzionale della lingua. Essi mirano a loro volta, in analogia con le composizioni poetiche di artisti dello *Sturm-Kreis* quali Kurt Schwitters (1887 - 1948) e Otto Wilhelm Ernst Nebel (1892 - 1973), a sviluppare forme del tutto inedite della poesia, a porre in dubbio il carattere proprio della lirica stessa ed a fornire esempi di “costruttivismo letterario”, attraverso l’unione tra costruzione schematica, da una parte, e il gioco di citazioni e livelli linguistici, dall’altra¹⁶. All’interno di questo periodo, le poesie del ciclo “Die Erde der Gottschreie”¹⁷, stese a partire dal 1917/1918, presentano una sorta di “forme miste” (“*Mischformen*”) che preludono, dopo il ritorno a casa del reduce Behrens e la susseguente interruzione delle pubblicazioni nel caotico clima postbellico dal 1919 al 1921, alla successiva fase. Essa si apre dopo il 1921 e termina attorno al 1925; viene denominata comunemente “fase dell’oggettività” (“*sachliche Phase*”) e si impernia sulla progressiva trasformazione della parola poetica espressionista in una riserva di materiali cui attingere per la creazione di una

¹⁶ Per un confronto tra la lirica di Stramm e quella di Behrens: cfr. *GM*, 213 - 237. Per una definizione del termine “costruttivismo” in rapporto al nostro autore: cfr. Möser, Kurt: *Literatur und die „Große Abstraktion“. Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im «STURM» 1910 - 1930*, Palm & Encke, Erlangen, 1983, p. 150 e p. 285, nota 34.

¹⁷ Cfr. “Die Erde der Gottschreie”, in *GG I*, 127 - 193.

sorta di nuovo genere letterario a metà tra poesia e prosa, attraverso il principio e il procedimento del “montaggio”¹⁸.

3. Franz Richard Behrens e la Grande guerra: i diari bellici.

Tracciate a grandi linee le tappe biografiche di Behrens dal 1914 al 1925 e prima di prendere direttamente in considerazione le poesie di argomento bellico pubblicate su «*Der Sturm*», è necessario rimarcare l'importanza del rapporto a tre che si viene a creare tra il giovane poeta, il padre, il berlinese Franz Karl Heinrich Behrens (1872 - 1943), ed il fratello, il pittore e scrittore Herbert Behrens-Hangelar (1898 - 1981). Quest'ultimo, per un verso, sviluppa negli anni giovanili assieme al fratello un interesse straordinario per lo sport, la tecnica - in particolar modo in merito al volo e alla figura dell'aviatore - e la letteratura. Tutti elementi che torneranno nella produzione artistica qui di seguito presa in esame. Per altro verso, durante il primo conflitto mondiale Herbert funge, per così dire, da mediatore tra Franz ed il padre, fortemente scettico nei confronti della decisione del figlio di abbandonare la formazione d'insegnante precedentemente intrapresa e di dedicarsi con sempre maggior convinzione e spirito antiborghese alla poesia e all'arte in genere. Karl Heinrich, da parte sua, sembra acquisire

¹⁸ Cfr. le seguenti liriche: “Schockoladene Ballade” [“Ballata della cioccolata imbottita”] (1923): *GG I*, 71; “An meine Deutsch-Amerikanischen Freunde” [“Ai miei amici tedesco-americani”] (1923): *GG I*, 205 - 211; infine *GM*, 13 - 22.

agli occhi di Franz sia le prerogative di un modello di autorità, quella borghese, da superare, sia, all'opposto, il valore di una posizione ideologico-politica *sui generis* dal forte ascendente. Il padre è difatti protagonista di un'evidente ascesa sociale da giardiniere, poi sindacalista e giornalista, infine membro del *Reichstag*, prima e dopo la prima Guerra mondiale. Egli opera dapprima tra le fila di quel Partito cristiano-sociale (*christlich-soziale Partei, CSP*) che, sin dalla fine del 1800, oscillava, al centro dello schieramento parlamentare, tra istanze cattoliche conservatrici e nazionali, da una parte, e una politica progressista di forte impronta sindacalista, nettamente separata dai valori e dalla politica dei socialisti, dall'altra. Poi, al termine della Grande guerra egli passa, come buona parte dei componenti del suo ex partito, tra i conservatori borghesi nazionalisti e antiliberali del Partito tedesco-nazionale (*Deutschnationale Volkspartei, DNVP*) allora costituitosi¹⁹.

Ora, come si approfondirà in seguito, non è da escludere che proprio le ambivalenze ideologico-politiche e la funzione pubblica del padre non abbiano influito in una certa misura sull'acerbo ed ingenuo “sentimento nazionale” del lirico, in cui difatti permane costantemente un equivoco atteggiamento ideologico a metà strada tra conservatorismo e istanze sociali. Questo suo sentimento *non* va tuttavia in nessun caso inteso nel senso di un nazionalismo sciovinistico, quanto semmai interpretato anzitutto come *pendant* al fortissimo interesse

¹⁹ Cfr. *GM*, 52 - 62 e 414 - 416; Stürmer. Michael: *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, trad. it. di Alessandro Roveri, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 360 - 362 e pp. 448 - 450; Schulze, Hagen: *La Repubblica di Weimar. La Germania dal 1918 al 1933*, trad. it. di Alessandro Roveri, Il Mulino, Bologna, 1993, pp. 95 - 97.

nutrito per lo sport e la sua funzione sociale quale fonte di moderno rinverimento del *popolo* tedesco. Tutti questi elementi vanno quindi applicati, a nostro avviso, dal caso singolo del nostro autore, diviso tra una concezione della natura quale “rifugio” ed un’opposta innegabile attrazione per la tecnica, ad un più complessivo contesto generazionale, entro il quale i “figli” della borghesia tedesca positivista ed ottimista dei *Gründerjahre* rivendicano una più energica rivalutazione del *rapporto tra corpo e natura*. Tutto ciò in vista dell’affrancamento, in una qualche maniera, dalla tendenza universalistica e livellatrice della moderna “civiltà” occidentale, attraverso il rinvenimento di strutture normative d’identificazione sociale per la rifondazione del loro presente. In questo quadro si incontrano e si combinano in maniera peculiare due elementi opposti: da una parte, si osservano utopici e “tradizionalisti” sogni di ritorno a forme di esistenza ed a paesaggi agresti, quali espressioni di una specifica cultura (*Kulturlandschaft*) in cui convivono in simbiosi organica popolo (*Volk*), natura (*Natur*) e individuo (*Individuum*)²⁰; dall’altra parte, si evidenziano atteggiamenti “progressisti” propri del naturismo, del movimento nudista e della *Freikörperkultur*²¹.

²⁰ Come ben dimostrano una serie di componimenti lirici dedicati alla *Dorfdichtung*, alla lirica campagnola, cui Behrens lavora all’incirca dal 1913, per poi riprenderli e ultimarli attorno al 1923/1924: cfr. “Du holdes Bauernkind. Lieder für mein Dorf” (*GG I*, 237 - 257) e *GM*, 323 - 333.

²¹ Si veda, tra gli altri, la poesia postuma, senza data, dal titolo “Die Schnelligkeit” [“La velocità”] (*GG I*, 304), in cui l’autore invita a ribellarsi all’accelerazione che la concezione del *tempo* subisce nella modernità - «uccidi il tempo» (*GG I*, 304, v. 3) - in nome del recupero di un più autentico rapporto tra «[Il] mio corpo ed io» (*GG I*, 304, v. 5), nel «La settimana verde» (*GG I*, 304, v. 6). Infine cfr. Sieferle, Rolf Peter: *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*, Beck, München, 1984, pp. 155 - 160 e pp. 182 - 192.

Precisati questi ulteriori elementi biografici di partenza, possiamo ora ad analizzare i caratteri formali e tematici portanti dei due diari bellici editi del nostro autore. Sulla questione va anzitutto specificato che, almeno allo stato attuale delle ricerche, la versione originaria dei diari della Grande guerra, da cui traggono origine a loro volta i due diari editi, va considerata come persa, molto probabilmente in seguito ai caotici eventi bellici novecenteschi, ai numerosi trasferimenti del poeta, alla costituzione di un deposito privato a Berlino Ovest e alla successiva impossibilità da parte di Behrens, morto povero e dimenticato a Berlino Est nel 1977, di riprenderne possesso, a partire dall’improvvisa costruzione del Muro di Berlino nel 1961²².

I due diari dati alle stampe, oltre a non essere degli originali, sono stati scritti *dopo* gli eventi al fronte, ossia redatti nel corso di brevi soggiorni berlinesi durante la prima guerra mondiale, durante i quali Behrens riscrisse in bella copia tutte le annotazioni da lui stese al fronte; annotazioni che egli aveva comunque spedito periodicamente a Walden, affidandole alla sua custodia. Il primo diario bellico va dal 24 marzo 1915 al 31 dicembre 1915²³; il secondo va dal 25 giugno 1916 al 25 settembre 1916²⁴. Entrambi sono dedicati alla figura della corteggiata “Barbara”, alias Nell Walden²⁵.

Da queste indicazioni si evince dunque che essi, rispetto alla questione portante della forma “diario”, *non* possono in nessun

²² Cfr. Rühm, Gerhard (a cura di): “zur ausgabe der gedichte”, in *GG I*, pp. 363 - 364.

²³ Cfr. “Feldtagebuch”, in *GG II*, pp. 151 - 205.

²⁴ Cfr. “Feldtagebuch Galizien”, in *GG II*, pp. 207 - 231.

²⁵ Cfr. nota del 24.08.1916, “Feldtagebuch Galizien”, in *GG II*, p. 222.

modo considerarsi “cristallizzazione diretta” degli eventi bellici vissuti e immediatamente fissati su carta, bensì frutto di un certo processo di riflessione successiva agli eventi e rielaborazione contenutistica degli stessi. Oltre a ciò, sebbene essi non comprendano integralmente dal punto di vista temporale gli avvenimenti dell’intera esperienza bellica del poeta, contengono preziosissime annotazioni sulle letture operate dal poeta durante il conflitto, corredate di annotazioni poetologiche utili a ricostruirne lo sviluppo estetico²⁶. Tutto ciò contribuisce in maniera decisiva a conferire una caratteristica ambiguità e disomogeneità a tali testi, caratterizzati, per un verso, dal carattere privato di alcune annotazioni e, per altro verso, da una chiara stilizzazione poetica. Elemento, quest’ultimo, che presuppone ed auspica la presenza di un lettore con cui “interagire”, svelando così implicitamente la sempre più chiara coscienza di scrittore del nostro autore²⁷.

Passando in ricognizione lo stile linguistico dei due diari bellici, va detto anzitutto che il credo poetologico di Behrens si riassume nell’assunto per il quale «[La] forma è tutto! [La] bellezza è tutto!» (GG II, 219). In particolare la sua lirica presenta un forte carattere astratto che si nutre di letture condotte al fronte; esse si rivelano tanto onnivore quanto prive di sistematicità. Alla luce di questo contributo assumono particolare rilievo, tra esse, l’intensa lettura di riviste espressioniste («*Der Sturm*», «*Die Aktion*», «*Die Fackel*») e di

²⁶ Si vedano, in particolare, le note del 29.03.[1915], 10.04.[1915], 23.04.[1915], 26.04.[1915], 18.06.[1915], “Feldtagebuch”, in GG II, rispettivamente p. 154, p. 156, p. 157, p. 157 e p. 166; le note dell’11.07.1916, 06.08.1916, 25.08.1916 e 26.08.1916, “Feldtagebuch Galizien”, in GG II, rispettivamente p. 213, p. 218, pp. 222 - 223 e p. 223.

²⁷ Cfr. la nota del 04.06.[1915], “Feldtagebuch”, in GG II, p. 159.

opere di artisti espressionisti (August Stramm, Arno Holz [1863 - 1929], Lothar Schreyer [1886 - 1966], Wassily Kandinsky [1866 - 1944]), la conoscenza del pensiero di Immanuel Kant (1724 - 1804), Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) e Henri Bergson (1859 - 1941) e l’approfondimento del futurismo italiano, in particolare degli scritti di Filippo Tommaso «Marinetti» (GG II, 191) (1876 - 1944). Di questi ultimi Behrens filtra criticamente sia i presupposti teorico-formali che il culto della macchina, ma non l’esaltazione della guerra in chiave nazionalista. Come si vedrà tra breve in maniera più approfondita, i due diari bellici evidenziano infatti in maniera palese in che misura il poeta venga trascinato dall’inarrestabile dinamica interna del marchingegno bellico e degli eventi connessi, i quali sembrano a volte inibire una presa di distanza critica ed una ricerca di senso sugli stessi²⁸. Ecco perché egli resta affascinato dal futurista «canto sonoro delle mitragliatrici» (GG II, 161), da «i macinacaffè delle mitragliatrici veloci come il lampo» (GG II, 160)²⁹, mentre nel contempo mostra di avere coscienza del ruolo svolto, nella disumana “battaglia dei materiali” al fronte, da una tecnica bellica mortifera nella quale il «sangue vuole sommergere il cielo» (GG II, 161).

Muovendo dalla nozione per la quale la creazione artistica parte sì da una forte interiorità ma deve estrinsecarsi in

²⁸ Cfr. Rühm, Gerhard: “die kriegsgedichte von franz richard behrens”, in Drews, Jörg (a cura di): *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918*, Edition Text + Kritik, München, 1981, pp. 95 - 111. Qui p. 99 e pp. 103 - 104.

²⁹ A questo fascino sembrerebbero riconducibili alcune criptiche formulazioni, che paiono indicare una certa “estetizzazione della guerra”: cfr. le note del 06.08.[1915], 16.12.[1915], “Feldtagebuch”, rispettivamente in GG II, p. 180, p. 202 e l’annotazione del 14.08.1916, “Feldtagebuch Galizien”, in GG II, p. 221.

un'espressione linguistica impersonale³⁰, la sua lirica, vista come un vero e proprio organismo posto al servizio della riscoperta espressiva dell'esperienza originaria, dell'infinito mistero della vita e del mondo, intende trascendere il mondo empirico e cerca di approdare in questa maniera all'astrazione artistica rispetto all'oggetto rappresentato. Essa mira dunque, in ultima analisi, alla nobilitazione dell'anima (*Seele*) e alla rivalutazione del sentimento (*Gefühl*) rispetto all'intelletto (*Verstand*). Ora, Behrens, sulla scia del modello espressionista e cosciente che «In generale è un'arte difficile e rilevante quella di vivere la guerra con parole» (*GG II*, 159), rivaluta anzitutto l'autonomia del "materiale" linguistico, puntando all'evocazione di rappresentazioni sensibili attraverso la sua spontaneità, sensualità e forza immaginifica. La scelta operata per una "forma lirica riduzionista", a sua volta frutto in una certa misura anche di una percezione franta degli shockanti eventi bellici, che la forma poetica stessa non può evidentemente più ripresentare in maniera coesa, dinamizza dunque anzitutto la proposizione. Ne consegue la rinuncia alla struttura tradizionale del periodo (soggetto, verbo, predicati, preposizioni) e l'ampio ricorso ad immagini, neologismi e alla componente prelogica del suono. Ciò conduce ad uno stile in cui, attenendosi al criterio dell'estrema concisione di una lirica che intende prendere il via dal «Progetto di prosa costituito da una parola» (*GG II*, 165),

³⁰ Cfr. le note del 02.10.[1915], del 31.12.[1915], "Feldtagebuch", rispettivamente in *GG II*, p. 190, p. 205 e la nota del 10.08.1916, "Feldtagebuch Galizien", in *GG II*, p. 219. Kurt Möser riassume questa doppia attitudine in Behrens, a sua volta peculiare di una concezione recisamente antimimetica dell'arte, nei termini di una «vermittelte Sprachlichkeit», di una "linguisticità mediata": cfr. Möser: „Große Abstraktion“ ..., cit., pp. 146 - 171. Qui cit. da p. 164.

prevale nettamente l'utilizzo di annotazioni scarse e chiare. In esse l'autore cataloga, una dopo l'altra, frasi costituite da una sola parola (*Einwortsätze*). La lirica composta da una sola parola (*Einwortlyrik*) che ne scaturisce è dunque «Brevità concentrata. Telegramma. Poetare è abbreviare.» (*GG II*, 183)³¹.

Ora, le premesse di questo stile debbono essere rintracciate nella produzione giornalistica, 16 articoli nel loro insieme, portata avanti da Behrens per la rivista «*Flugsport. Illustrierte Flugtechnische Zeitschrift für das gesamte Flugwesen*» dall'aprile 1915 al febbraio 1917. In essa vengono pubblicati testi, denominati comunemente "Feldpostbriefe" o "Feldbriefe", che Behrens intendeva pubblicare in un libro, poi non edito in vita, dal titolo *Geflügelte Granaten*³².

In questi articoli Behrens descrive eventi vissuti al fronte come componente di un plotone addetto alla contraerea. L'impressione complessiva che se ne evince evidenzia una lode entusiastica nei confronti della tecnica bellica, che implica un corrispondente atteggiamento ancora un poco naif, anche perché, non intendendo sovrapporre allo stile giornalistico e puramente informativo, valutazioni morali, egli elude volutamente la questione sull'ammissibilità o meno della tecnica stessa per eliminare il nemico. In questo contesto, la sua

³¹ Si tratta della stessa conclusione cui perviene nel 1918 Schreyer in un suo fondamentale saggio teorico sull'"arte verbale" dello «*Sturm*», allorché afferma: «Dichten ist konzentrieren, auf die komprimierteste, einfachste Form bringen.»: cfr. Schreyer, Lothar: „Expressionistische Dichtung“ (I), in «*Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters des Expressionismus*», a cura di Herwarth Walden, serie 4/5, Berlin, 1918, pp. 19 - 20 + Schreyer, Lothar: „Expressionistische Dichtung“ (II), in «*Sturm-Bühne...*», cit., serie 6, Berlin, 1918/1919, pp. 21 - 23. La cit. si riferisce a p. 20. Cfr. anche *GM*, p. 79, nota 60 e pp. 107 - 117 e Löschnigg, Martin: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*, Winter, Heidelberg, 1994, p. 19 e p. 347.

³² Cfr. "Geflügelte Granaten", in *GG II*, pp. 233 - 267.

attenzione si concentra in particolare sugli aerei, «gli uccelli d'acciaio con i loro occhi prodigiosi, capaci di vedere a centro chilometri di distanza» (*GG II*, 245), quali sfavillanti simboli del progresso e della cultura del ventesimo secolo e secondo un'impostazione scevra da ogni previa valutazione di sapore nazionalistico³³. Esigenze dettate dalla censura del proprio Paese lo spingono inoltre certamente a porre in particolare rilievo e a lodare gli sviluppi dell'industria bellica tedesca: da essa discende infatti l'efficiente "organizzazione tedesca" nella logorante guerra di posizione, condensata nell'immagine di "una rete molto ramificata"³⁴. Ciò non gli impedisce tuttavia di rappresentare il nemico con rispetto, tributando un onesto «riconoscimento al valoroso avversario» (*GG II*, 261) e senza astio nazionalista e/o razzista³⁵.

Oltre a ciò, lo stile essenziale di questi articoli, come si nota specificamente in merito alle pregevoli qualità letterarie dell'articolo "Auf Fliegerfang" (*GG II*, 239 - 241), s'impenna sulla mancanza di una qualche introduzione all'argomento, spesso accompagnata da osservazioni disarticolate sugli eventi bellici al fronte e da frammenti di pensiero portati avanti da un

³³ Cfr. "Russenflieger" (30.06.1915), in "Geflügelte Granaten", in *GG II*, pp. 237 - 239. Qui cfr. p. 239.

³⁴ Cfr. gli articoli "Stellungskrieg" (15.03.1916) e "Geschwader überm Meer" (30.08.1916), rispettivamente in *GG II*, pp. 255 - 257 e pp. 261 - 263.

³⁵ Cfr. "Russenflieger"..., *cit.*, pp. 237 - 238 e "Fallobst vom Oststurm", in *GG II*, pp. 244 - 246. Qui cfr. p. 246. Da ultimo e ferme restando le considerazioni fin qui esposte, va anche segnalata la costante attenzione di Behrens, durante il primo conflitto mondiale, al dibattito relativo ai temi *Rasse* e *Volk*, entro il quadro dei modelli vitalistico-biologistici. In questo contesto meglio si spiegano le sue letture degli scritti del biologo, zoologo e filosofo tedesco Jakob von Uexküll, dello scrittore e filosofo britannico Houston Stewart Chamberlain (1855 - 1927) e del monaco austriaco Jörg Lanz von Liebenfels (1874 - 1954): cfr. Vock: „*Der Sturm...*“, *cit.*, p. 296, note 167 e 168 e *GM*, 60, 109, 122, 140, 180, 292.

io la cui narrazione è tendenzialmente monologizzante. A ciò si lega un'attenta selezione di sostantivi, aggettivi e verbi che intendono veicolare un evidente metaforismo, il quale poggia a sua volta sulla sinestesia, sulla metonimia ed il tono sarcastico. Questa valenza linguistica metaforica, da parte sua, va sempre accoppiata alla forma ellittica dei versi. La stringatezza del testo, spesso costituito da versi formati da uno (*Einwortsätze*) o due soli elementi (*Zweiwortsätze*) - «Räder schnarren. Kurbeln schwirren. Munitionskörbe hasten.» [«Gracchiano [le] ruote [degli armamenti bellici]. Rumoreggiano [le] manovelle. Si affannano [i soldati che trascinano] ceste [piene] di munizioni.»] (*GG II*, 240) - intende così indurre in maniera paradigmatica il lettore, in una sorta di "gioco" intellettualmente impegnativo e spesso irritante, contemporaneamente a una ricostruzione razionale delle strutture liriche e a un'interpretazione semantica del testo stesso. Per raggiungere tale scopo egli parte così dalle corrispondenze ed associazioni che il testo stesso evoca, servendosi oltretutto spesso di una lista di parole quale "materiale poetico di riserva" cui attingere, e si pone come fine l'ampliamento, virtualmente inesauribile, delle sue potenzialità espressive³⁶.

Analizzati i caratteri formali dei due diari bellici e della pubblicistica contenuta nelle "Feldpostbriefe", esaminiamo ora negli stessi diari di guerra in che maniera le posizioni del poeta sul conflitto si inseriscano prima di tutto all'interno di una più generale parabola comune alla grande maggioranza degli artisti espressionisti, i quali passano dall'iniziale entusiasmo per la

³⁶ Cfr. *GM*, 145 - 146 e 155 - 156 e Rühm: "zur ausgabe der gedichte" ..., *cit.*, p. 361.

guerra, d'altra parte caratteristico dell'intera "generazione del 1914", attraverso un progressivo processo di lucida disillusione, fino all'adesione al pacifismo e all'impegno rivoluzionario³⁷. Alla stessa maniera, si osserva come in Behrens questo ravvedimento nei confronti della guerra assuma emblematicamente contorni sovente incerti, un'«ambivalenza discrezionale»³⁸. Essa è in primo luogo *intrinseca* alle formulazioni linguistiche dell'autore (quali dirette manifestazioni della "forma lirica riduzionista" precedentemente illustrata) e dunque appare, in maniera del tutto verosimile, *delliberatamente* ricercata³⁹, in testi, come detto, redatti peraltro *dopo* la fine della Grande guerra. Ora, questo ripensamento pare a sua volta suscitato dagli orrori vissuti sul campo di battaglia, rispetto al quale gli interessi estetici sembrano rappresentare in una certa misura una sorta di baluardo psicologico, un'«arma contro tutte le assurdità della guerra» (*GG II*, 168).

A questo proposito va puntualizzato che la sua partecipazione come volontario, attivo sia sul fronte occidentale che orientale, lo vede passare dal reparto dell'artiglieria, attraverso quello della contraerea fino all'aviazione, ed a concludere il conflitto come sottufficiale della riserva ferito cinque volte e insignito della croce di ferro nel marzo del 1918.

³⁷ Cfr. Anz, Thomas/Vogl, Joseph (a cura di): *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914 - 1918*, Hanser, München, 1982, pp. 225 - 248.

³⁸ Trad. da Stahl, Enno: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909 - 1933): vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*, Peter Lang, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997, p. 202.

³⁹ Ecco perché *non* convince la prospettiva interpretativa della lirica di Behrens solo come *fuga estetica* dalla brutale realtà bellica e come *depoliticizzazione tramite la metafora poetica*, ravvisabile in Wandrey, Uwe: *Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik*, Hartmut Lüdke Verlag, Hamburg, 1972; in particolare: p. 82 e pp. 93 - 103.

L'analisi delle annotazioni dei diari bellici svela come Behrens passi ben presto da un iniziale patriottismo dai toni abbastanza scontati⁴⁰ a una netta critica in chiave antieroica della guerra dominata dal caso e dal dolore⁴¹, nella quale in fondo conta soprattutto resistere e sopravvivere⁴². Di essa, in ultima istanza, viene dunque salvata solo la funzione, per così dire, "catartica". Essa consente cioè al giovane soldato-poeta di scrollarsi di dosso l'indolenza ed il filisteismo borghesi, gli permette di recuperare il valore ultimo della natura eternamente cangiante ed eternamente feconda, vero e proprio "rifugio" e fonte d'ispirazione per l'attività estetica, e rende così possibile una prossimità mistica con il cosmo⁴³. Quest'ultima posizione, influenzata anche da echi delle filosofie orientali, al termine dei

⁴⁰ Cfr. le note del 31.03.[1915] e 18.07.[1915], "Feldtagebuch", in *GG II*, rispettivamente p. 154 e pp. 172 - 173. Sulla difficoltà di evincere la reale posizione ideologica di Behrens sul tema del patriottismo, data la sinteticità e l'ambiguità dei suoi scritti, si rimanda qui ai seguenti testi: A) L'annotazione diaristica del 23.09.1916, relativa al letterato di indirizzo *völkisch* Hermann Burte (1879 - 1960): cfr. "Feldtagebuch Galizien", in *GG II*, p. 230 e Mohler, Armin/Weißmann, Karlheinz: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918 - 1932. Ein Handbuch*, Ares Verlag, Graz, 2005⁶, p. 109 e p. 369; B) L'immagine enigmatica, interpretabile in maniera diametralmente opposta dal punto di vista ideologico, delle "bandiere" presenti nella lirica "Heldisch" (1917), dedicata all'editore *völkisch* Eugen Diederichs (1867 - 1930): cfr. *GG I*, 29; Mohler/Weißmann: *Die Konservative Revolution...*, cit., pp. 63 - 65 e pp. 135 - 139; Rühm: "die kriegsgedichte von franz richard behrens"..., cit., p. 107; *GM*, 291.

⁴¹ Cfr. la nota del 26.09.[1915], in *GG II*, p. 189. Ne consegue uno smascheramento cinicamente distaccato e sarcastico degli errori tattici dei vertici dell'esercito, così come dell'ipocrisia della propaganda militare: cfr. in particolare le note del 17.06.[1915], 19.06.[1915], 21.06.[1915], "Feldtagebuch", in *GG II*, rispettivamente p. 165, p. 166, p. 167 e l'annotazione del 02.09.1916, "Feldtagebuch Galizien", in *GG II*, pp. 224 - 225.

⁴² Cfr. la nota del 30.06.[1915], "Feldtagebuch", in *GG II*, p. 169 e la sua possibile interpretazione, enigmaticamente scissa tra toni patriottici e pacifismo, proposta da Vock: „Der Sturm...“, cit., pp. 316 - 318.

⁴³ Cfr. la nota del 29.12.[1915], "Feldtagebuch", in *GG II*, p. 205 e la nota del 04.08.1916, "Feldtagebuch Galizien", in *GG II*, pp. 217 - 218.

diari bellici sfocia poi nel pathos pacifista⁴⁴ dell'esortazione: «siamo valorosi, il nostro amore vince soffrendo.» (GG II, 230). Un'esortazione che farà da preludio all'avvicinamento del poeta, al termine del primo conflitto mondiale, verso posizioni marcatamente anticapitaliste e di impronta socialista⁴⁵.

Riprendendo a questo punto considerazioni stilistiche già illustrate, Behrens, attraverso l'impiego di un'interpunzione ridotta all'osso e di un linguaggio scarno, diretto, privo di nessi logici espliciti (si veda l'eliminazione della preposizione "wie"- "come" che introduce al secondo termine di paragone), in cui si giustappongono sostantivi tra loro irrelati, si presentano neologismi, espressioni dialettali, brandelli di considerazioni personali, sinestesie, metonimie, allitterazioni, continui rinvii onomatopeici (onomatopoesia) e associazioni di idee, persegue il repentino cambiamento di tematica e prospettiva, cercando di riprodurre dal punto di vista formale la velocità, la simultaneità, la violenza ed il frastuono degli accadimenti bellici. Della guerra vengono così condannate: la mancanza di rispetto per la dignità umana, che riduce tanto i soldati tedeschi quanto gli avversari a "materiale" di un folle ingranaggio⁴⁶; la distruzione totale operata dall'impiego del macchinario bellico⁴⁷ e il suo

⁴⁴ Behrens, in una sua lettera al fratello Herbert del 23.01.1918, afferma significativamente: «Ich bin jetzt radikaler Kriegsgegner, ich bin ganz von Tolstoj durchdrungen, ich bekämpfe jetzt *allen* Militarismus aufs Heftigste.»: cit. da GG II, p. 286.

⁴⁵ Qui si rimanda a quella sorta di fusione tra la pratica di vita del cristianesimo originario e le istanze socialiste, indicata da Behrens nel febbraio del 1919 in un suo saggio dal titolo sintomatico: cfr. Behrens, Franz Richard: "Kommunismus ist Christentum", in «Die Aktion», a. 9, n. 6/7, (15.02.1919), Berlin, pp. 100 - 102.

⁴⁶ Cfr. la nota del 12.12.[1915], "Feldtagebuch", in GG II, pp. 200 - 201 e del 13.07.1916 e 29.08.1916, "Feldtagebuch Galizien", in GG II, pp. 213 - 214 e p. 223.

⁴⁷ Cfr. la nota dell'08.06.[1915], "Feldtagebuch", in GG II, p. 161.

contraccolpo psicologico sui soldati - «noi morti ottusi» (GG II, 185) - shockati, disgustati dalla battaglia⁴⁸, continuamente tesi allo spasimo e colpiti da evidenti stati di terrore e disperazione⁴⁹.

Si vedrà ora come le soluzioni linguistico-stilistiche e la tematica bellica, sin qui esaminate, vengano ulteriormente raffinate nelle poesie pubblicate dal poeta in «Der Sturm».

4. Franz Richard Behrens e lo *Sturm-Kreis*: il ciclo di poesie *Blutblüte* (1917)

4.1. Conservazione della natura e vita potenziata: il superamento *in aestheticis* della devastazione bellica

Passando ora a parlare del rapporto tra Behrens e lo *Sturm-Kreis*, va anzitutto chiarito che esso rientra all'interno della già menzionata "fase dell'arte verbale" dal 1914 al 1918. Più precisamente sin dai primissimi contatti con il periodico, risalenti al novembre del 1914 e intesi a far conoscere a Walden e a far da questi pubblicare proprie liriche sulla rivista, Behrens conserva sì un atteggiamento formale e cortese, ma una posizione sostanzialmente marginale, da outsider rispetto al nucleo duro della rivista (i coniugi Walden, i poeti Lothar Schreyer e Rudolf Blümner [1873 - 1945] ed il regista e critico teatrale William Wauer [1866 - 1962]). Nonostante la lode

⁴⁸ Cfr. le note del 07.06.[1915], 15.08.[1915] e 22.09.1916, rispettivamente in "Feldtagebuch", in GG II, p. 160, p. 182 e "Feldtagebuch Galizien", in GG II, p. 230.

⁴⁹ Cfr. la nota del 18.07.[1915], "Feldtagebuch", in GG II, 172 - 173.

nutrita nei confronti della sua poesia da parte dei principali collaboratori del periodico, egli consolida un'unica radicata amicizia e intesa artistica all'interno del gruppo, quella con il poeta Kurt Heynicke (1891 - 1985). Amicizia che viene mantenuta dal nostro autore fino alla metà degli Anni Venti e che gioca un ruolo decisivo nella progressiva presa di distanza critica di Behrens rispetto a Walden. Il rapporto tra i due si può infatti suddividere in due grandi fasi. La prima fase va, come accennato, dall'autunno 1914 all'autunno del 1917: in essa il nostro autore subisce pressanti sollecitazioni da Walden, che intende indurlo ad affrancarsi dall'influenza formale della poesia di Stramm, e riceve da questi l'offerta, poi non concretizzatasi, di divenire drammaturgo dell'associazione *Sturmbühne*, il teatro degli espressionisti fondato nel settembre del 1917. La seconda fase viene invece caratterizzata da una sempre maggiore autonomia di giudizio di Behrens. In consonanza con Heynicke, ambizioso e tendenzialmente "destrorso", il "socialista" Behrens sviluppa una discutibile strategia di lode esplicita e sottaciuta critica all'atteggiamento "capitalista" di Walden, "colpevole" secondo entrambi di non riconoscere loro alcun compenso per le poesie pubblicate e di sfavorirli commercialmente rispetto a due lirici inadeguati come Adolf Knoblauch (1882 - 1951) e Hermann Essig (1878 - 1918). Tale strategia, tesa a favorire i progetti e gli interessi editoriali del nostro autore, porta in tal modo ad una crisi manifesta tra Behrens e Walden dall'ottobre del 1917 alla fine del 1918. È questo infatti il periodo in cui il lirico inizia a collaborare, dalla metà del 1917, prima con la rivista «*Die*

schöne Rarität» e poi, dal febbraio del 1918, con «*Die Aktion*», entrambe rivali dirette di «*Der Sturm*» in campo espressionista⁵⁰. È in questa instabile situazione che hanno origine dal 1914 al 1917 le cinquanta poesie contenute all'interno del ciclo lirico *Blutblüte*⁵¹, il primo ed unico volume edito in vita da Behrens nel settembre del 1917 per la casa editrice *Der Sturm*, in gran parte riprodotte senza un organico criterio cronologico e a gruppi sulla stessa rivista diretta da Walden. L'intero ciclo lirico, in origine intitolato *Trotz alledem*, segue anzitutto cronologicamente, con un suo criterio tematico interno, le vicende belliche riferite nei due diari già analizzati, anche se dal punto di vista strutturale, formale e semantico le singole poesie sono caratterizzate da un'evidente mancanza di rigore logico.

A ciò concorre in maniera determinante tutta una serie di fattori qui di seguito illustrati. Il progressivo processo di autodissoluzione della sintassi. La quasi totale scomparsa dell'interpunzione sul modello delle poesie di Stramm e della teoria futurista di Marinetti. La riduzione estrema di frasi e riga, quali unità strutturali formali dominanti, in cui vengono eliminate viepiù parti del discorso, come articoli, preposizioni, congiunzioni, parole modali, particelle modali, con il raggiungimento di una configurazione ellittica della frase stessa

⁵⁰ Cfr. *GM*, 63, 120 - 130 e 132 - 134; Vock: „*Der Sturm...*“, *cit.*, pp. 292 - 293, pp. 454 - 467 e pp. 479 - 487; Walden, Nell: *Herwarth Walden...*, *cit.*, pp. 72 - 77.

⁵¹ Cfr. "Blutblüte", in *GG I*, pp. 7 - 40. Le indicazioni bibliografiche relative alle poesie si riferiranno a tale volume. Solo in taluni casi si farà specifico riferimento alla versione delle stesse liriche sulla rivista «*Der Sturm*». Infine, data l'estrema sinteticità della poesia di Behrens, le traduzioni proposte cercheranno di illustrare *esplicitamente* nessi logici, non sempre direttamente palesi nel testo di partenza, segnalandoli con l'utilizzo delle parentesi quadre []. Va da sé dunque che in questo contesto, più che in qualsiasi altro, la *traduzione* si rivelerà, per antonomasia, *interpretazione*.

costituita da soggetto e predicato. L'inversione della tradizionale posizione degli elementi della frase, accoppiata alla modificazione del maiuscolo e minuscolo quali elementi identificativi di sostantivi e verbi; soluzione che rende la frase grammaticalmente ammissibile ma priva di senso logico anche dopo ripetute letture del testo. L'attento "montaggio" di sequenze sintattico-semantiche centrate sul suono, grazie a precisi schemi di alternanze e simmetria e all'alletterazione, che enfatizzano il doppio livello del procedimento poetico dell'autore. Con quest'ultima puntualizzazione ci s'intende riferire al fatto che il deliberato approccio razionale, il quale rimanda per più versi ad un "costruttivismo" legato all'omonima esperienza avanguardista russa dello stesso periodo, non è più disgiungibile da una altrettanto conscia consapevolezza circa le potenzialità associative inconscie aperte da inusitate associazioni di suoni, colori e pensieri. Da ultimo, la centralità assoluta acquisita dalla singola parola "nuda", scarna viene esaltata dall'impiego di un lessico relativamente limitato, ma ricombinato continuamente tramite sempre nuove variazioni di parole.

A questo proposito va rilevato che l'opera è centrata, dal punto di vista tematico, sulla contrapposizione e/o giustapposizione di natura e guerra come principi sovrumani e giganteschi. Puro, fecondo e statico il primo; perverso, mortifero e dinamico il secondo. Ora, lo sperimentalismo lirico di Behrens, centrato sul processo dell'associazione di idee appena indicato, si evidenzia sin dal titolo del testo. Il collegamento di due parole come "Blut" (sangue) e "Blüte" (fiore, fioritura) dall'analogia fonetica (paranomasia) genera una nuova parola anticonvenzionale.

Questa si colma di una carica semantica plurima, tanto che il significato ascrivibile al neologismo potrebbe essere, tra gli altri, "il fiore del sangue". Una traduzione che, poggiando sul senso del paradosso e sull'ossimoro, richiamerebbe l'idea della "prolificità della morte" o del "divenire come conseguenza dello sfiorire della vita stessa", e dunque la prospettiva di una sopravvivenza della natura *al di là* della distruzione attuata dal conflitto. Un'ottica che, come si vedrà, costituisce l'asse tematico e interpretativo portante del testo⁵².

Come si intuisce da questo breve riferimento, il *modus operandi* di Behrens in quest'opera s'impenna su di un livello metaforico frutto della rielaborazione interiore delle impressioni sensuali. In questa luce si spiega la pervicace tendenza a concentrarsi sulla percezione del vissuto e a svilupparne una propria originale semantica ottico-acustica⁵³, centrata dunque su rumori e colori (in particolare il rosso, il grigio e il verde⁵⁴). Questo procedimento intende a sua volta presentare *implicitamente* l'immagine di un'esperienza bellica in cui le impressioni quotidiane devono venir rimpiazzate dalla fantasia. Ragion per cui la natura e la poesia, come già osservato nell'analisi dei due

⁵² Un'interpretazione avallata, tra l'altro, anche dai due versi iniziali della poesia-dedica "Barbara," (*GG II*, 144) del novembre 1917, inviata da Behrens alla corteggiata "Barbara", alias Nell Walden, assieme ad una copia del suo *Blutblüte*: «cos'è [il] sangue / [Il] sangue è fiorire» (trad. da *GG II*, 144, vv. 1 - 2).

⁵³ Cfr. a questo proposito la lirica "Trommeln" ["tamburi"], prima apparsa in «*Der Sturm*», vol. 8, N. 1 (aprile 1917), Berlin, pp. 3 - 4 e poi in *GG I*, 20 - 22.

⁵⁴ Si perviene così a una sorta di seducente quanto inquietante *divertissement* che culmina in «orge di colori» (*GG I*, 89, v. 163) e cicliche palingenesi naturali e cosmiche, in cui, «colpiti dalla fiamma bruciano / gioielli di colori e forme» (*GG I*, 92, vv. 250 - 251): trad. da "Felden. Lichtspiel" ["Felden. Film"], prima apparsa in «*Der Sturm*», vol. 7, N. 9 (dicembre 1916), Berlin, pp. 102 - 105 e poi in *GG I*, 81 - 94.

diari bellici, rappresentano un tentativo di “ripiego” rispetto alla realtà della guerra, la cui immagine dominante e per certi versi ossessiva è indubbiamente quella di un processo anonimo, privo di un soggetto che vi agisce, di un nemico e di un’istanza preposta al comando, in cui il corpo dell’essere umano, inteso nella sua valenza universale, viene martoriato, deformato, stritolato e distrutto dalle esplosioni e dal macchinario bellico⁵⁵. È per questa ragione che, mentre per un verso si assiste alla rielaborazione estetica della disperante impasse in battaglia attraverso titoli delle liriche graffianti e sintomatici, che scadono volutamente nel grottesco⁵⁶, per altro verso la realtà del conflitto resta quella in cui «[le] fiamme fanno incetta di eserciti [di] mani» (*GG I*, 17, v. 10). Il gesto del primigenio, disperato «urlo» (*GG I*, 60, v. 7) cosmico espressionista⁵⁷ di fronte alle «colonne di sangue» (*GG I*, 50, v. 2) di un conflitto che si configura come «guerra stellare» (*GG I*, 48, v. 2), porta così ad un chiaro atteggiamento antibellico, come si osserva nella poesia “Tötet”, edita per la prima volta in «*Der Sturm*» del luglio 1917⁵⁸.

⁵⁵ Cfr. in particolare le seguenti liriche: “April an der Aisne”, prima apparsa in «*Der Sturm*», vol. 8, N. 2 (maggio 1917), Berlin, p. 30 e poi in *GG I*, 34; “Montfancon”, prima apparsa in «*Der Sturm*», vol. 10, N. 1 (aprile 1919), Berlin, p. 6 e poi in *GG I*, 58. Qui si veda anche *GM*, 135 - 156, 172 - 173 e 243 - 247.

⁵⁶ Un grottesco che sovente sviluppa elementi o eventi bellici in chiave erotica: cfr. «Kanonenverliebt» - «Innamorato del cannone» (*GG I*, 28); «Kanonenkuss» - «Il bacio del cannone» (*GG I*, 36); «Verliebt in meinen Stahlhelm» - «Innamorato del mio elmo d’acciaio» (*GG I*, 57). In merito cfr. Vock: „*Der Sturm...*“, cit., pp. 301 - 303.

⁵⁷ Cfr. Chiarini, Paolo: *L’espressionismo tedesco. Storia e struttura*, Laterza, Roma-Bari, 1985, p. 101 e pp. 161 - 163 e Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2002, pp. 160 - 163.

⁵⁸ Cfr. “Tötet”, in “Gedichte”, «*Der Sturm*», vol. 8, N. 4 (luglio 1917), Berlin, pp. 52 - 54. Chiarisco inoltre che citerò da questa versione, presente

Tötet	Uccidete
Polstert sonnensamt die Flugbahn	La traiettoria [dei proiettili] è imbottita di un velluto solare
Purpuseidet die Postenpupillen	Le pupille delle sentinelle sono di un porpora serico
Rosen um die Rachen der Rohre	Rose cingono le fauci delle canne [delle armi]
Kniend vergiftet die Gewehre	I fucili appestano e sottomettono [ogni forma di vita tutt’attorno]
5 Europa weitet sich selten Wein	5 L’Europa si dedica ad un vino raro
Granaten graben gerne graue Wurzeln	Granate scavano piacevolmente grigie radici [nel terreno]

Dal punto di vista formale essa si incentra sulla reiterazione dell’allitterazione (“Polstert”, v. 1; “Purpuseidet” e “Postenpupillen”, v. 2; “Rosen”, “Rachen”, “Rohre”, v. 3; “Granaten graben gerne graue”, v. 6) che serve ad enfatizzare il contrasto paradossale tra la “giocosità” del linguaggio come continuo esperimento ed il fatto che esso denoti la brutale potenza distruttiva delle armi. Questo principio del contrasto viene così espresso con tono sarcastico a livello tematico ai versi 3 e 5, nello scarto logico tra le immagini e la consueta associazione di idee corrispondente posta in essere dal lettore. Nel primo caso le rose che ornano le canne dei fucili, ben lungi

a p. 52. Essa, infatti, differisce riguardo al verbo “Polstert” (v. 1), rispetto alla contestuale variante presente in *GG I*, 29 (“Pulstert”, v. 1).

dal risolversi in una banale “estetizzazione” della guerra e riduzione della sua logica terrificante, servono infatti, per converso, ad enfatizzarne la potenza di fuoco. Ora, proprio questo tratto estetizzante del conflitto sembra per certi versi ritornare nel sintagma “L’Europa si dedica ad un vino raro”. Traduzione che appare plausibile e logica se si parte dalla supposizione di un’apocope presente nel sintagma “selten Wein”, da leggersi, dunque, come “seltener Wein”. In questa ottica interpretativa, il vino raro cui l’Europa è stata iniziata indica, come esemplificato nel caso del primo Thomas Mann, quell’humus culturale raffinato e iperintellettualistico su cui fanno presa i vari nazionalismi europei, nel contesto di una spasmodica attesa di cataclismi epocali, come la Grande guerra, avvertiti quali necessità morali di rinnovamento, grazie ai quali poter spazzar via d’un colpo l’odiato “mondo di ieri” borghese e rigenerare moralmente le comunità popolari⁵⁹.

Ritornando in maniera auto critica anche sul suo iniziale entusiasmo bellico, Behrens, sottraendosi a una palese presa di posizione ideologica sul conflitto, preferisce “sfidare” il lettore, rendendo criptica la propria posizione attraverso lo strumento del linguaggio ed identificando dunque nel sarcasmo la chiave di lettura più efficace per condannare la guerra. Per questa ragione nella chiusa della lirica le granate scavano, piacevolmente, grigie radici nel terreno⁶⁰.

Chiarito questo, va inoltre ribadito che la critica al conflitto viene poi a sua volta ricollocata da Behrens, in generale e come

⁵⁹ Cfr. Mann, Thomas: “Gedanken im Kriege” (1914), in T. M.: *Ausgewählte Essays in drei Bänden, Essays, Band 2, Politische Reden und Schriften*, a cura di Hermann Kurzke, Fischer, Frankfurt a. M., 1977, pp. 23 - 37.

⁶⁰ Cfr. *GM*, 173 - 175.

già anticipato, entro la prospettiva dominante dell’opera, quella che evidenzia una conservazione della natura *oltre* la devastazione bellica. Aspetto particolarmente palese nella lirica dal titolo “Hurra”. Essa, poi ristampata su «*Der Sturm*» nel settembre del 1918, non sembra far parte delle prime poesie del ciclo lirico *Blutblüte*: la sua datazione si fa risalire infatti tra il giugno 1915 e la metà del 1917. Essa, tuttavia, viene posta da Behrens all’inizio del ciclo lirico stesso e, in relazione più che probabile con l’annotazione diaristica del 4 giugno 1915⁶¹, acquisisce un valore programmatico sia rispetto alla crescente posizione antimilitarista del poeta, sia rispetto alla sua miscela di elementi lirici convenzionali e di altri riconducibili alla “fase dell’arte verbale”.

Hurra	Urrà
Ihr lebt in unsern Armen	Voi vivete nelle nostre braccia
Augbrechen brennt	Squarci oculari bruciano
Aublumenblut	parti di sangue in fiore
Triller tötet den Tod	Il trillo [dell’allodola] uccide la morte
Ihr lebt in unserm Herzen	Voi vivete nei nostri cuori
5 Brachwelken würgt	5 La luna putrefatta
Vermonden	strangola avvizziti [campi]

⁶¹ Rispetto all’iniziale entusiasmo bellico, qui Behrens demistifica la guerra e il suo elemento propagandistico, rifiutandosi di condividere il grido trionfale dei suoi commilitoni, stazionati nei pressi del confine russo: «Bei den Grenzpfählen missglückt das Hurra. Ich schreie nicht.» (cit. dalla nota del 04.06.[1915], “Feldtagebuch”, in *GG II*, p. 159).

		a maggese]
	Tag tötet den Tod	Il giorno uccide la morte
	Ihr seht mit uns Entströmen reifen Rosenkorn Trommel tötet den Tod	Voi osservate assieme a noi Semi di rose maturano erompendo [dal terreno] Il tamburo uccide la morte
10	Ihr hört mit uns Saftlechzen lachen Seidensielen Tor tötet den Tod	10 Voi ascoltate assieme a noi Bramose linfe [vitali] sorriscono seriche Lo stolto uccide la morte
	Wir sterben in Euch Granatengang stillt Strahlentanz	Noi moriamo in Voi Il movimento delle granate si placa in una danza di fasci luminosi
15	Tänzer tötet den Tod	15 Il danzatore uccide la morte
	Tempel tötet den Tod	Il tempio [della natura] uccide la morte
	Splitterspleissen strotzen Eisenritter	Frammenti [di proiettili smerlati come] doppie punte [di capelli] scoppiano [quasi fossero] soldati di ferro
	Länger Leben Leben Lerchen leben Lieder (GG I, 9)	[Voglio] vivere più a lungo la vita [, ascoltare il] canto vivace [delle] allodole

Dal punto di vista strutturale, vanno rimarcati gli evidenti paralleli formali e contenutistici tra le sei strofe, di tre versi ciascuna, che costituiscono la poesia. La prima, seconda e terza riga di ogni verso, a loro volta, presentano una quantità di parole pressoché costanti. Il verso iniziale delle prime cinque strofe si apre inoltre con il confronto tra il pronome di prima persona plurale - “Wir” - “Noi” - e quello di seconda persona, “Ihr” - “Voi”, utilizzati alternativamente come soggetti e/o oggetti. Un elemento che rafforza l’idea di una sorta di colloquio a due.

In contrasto con questa regolarità sta invece l’impiego avanguardista del materiale linguistico che contribuisce in maniera decisiva a collegare in maniera asintattica e asemantica i versi. A questo scopo va sottolineata la peculiarità dei secondi versi di ognuna delle sei strofe (“Augbrechen” e “Aublumenblut” al v. 2; “Brachwelken” e “Vermonden” al v. 5; “Rosenkorn” al v. 8; “Saftlechzen” e “Seidensielen” al v. 11; “Granatengang” e “Strahlentanz” al v. 14; “Splitterspleissen” e “Eisenritter” al v. 17), in cui, di volta in volta, due neologismi sono legati tra loro da un verbo. Nel computo totale delle sei strofe esso si presenta tre volte in forma coniugata (“brennt”, v. 2; “würgt”, v. 5; “stillt”, v. 14”) e tre volte all’infinito (“reifen”, v. 8; “lachen”, v. 11; strotzen, v. 17).

Infine, il terzo verso di ognuna delle prime cinque strofe termina con la ripetizione del sintagma “Tötet den Tod”, preceduto, rispettivamente, dai soggetti “Triller” (v. 3), “Tag” (v. 6), “Trommel” (v. 9), “Tor” (v. 12), “Tänzer” (v. 15). Uno schema di base che esalta l’allitterazione della “T” e la cui regolarità

viene infranta dalla sua ripetizione, come sola eccezione, al verso 16 (con il soggetto “Tempel”), invece che al verso 18.

Lo stesso principio fonico dell’allitterazione viene a sua volta perseguito con un chiaro intento ritmico. A questo proposito va rimarcata la ripetizione del suono “Au” (“Augbrechen” e “Aublumenblut” al v. 2) così come l’accostamento in sequenza di sei parole con la stessa lettera iniziale, la liquida “l” (consonante laterale alveolare) il cui fonosimbolismo di base indica, in ambito musicale ma non solo, rilassatezza, benessere, dolcezza, tenerezza e amabilità⁶².

Passando a un’analisi tematica della lirica, fermo restando la già chiarita estrema difficoltà di traduzione-interpretazione di un testo che si sottrae sin dall’inizio a un qualsivoglia tentativo univoco di spiegazione logica, ed in accordo con la posizione antibellica di Behrens, il colloquio implicito che si viene a creare tra il “Noi” e il “Voi” sembra riferirsi con una certa plausibilità, rispettivamente, al gruppo dei soldati anonimi, al cui interno rientra lo stesso io lirico, e ai non soldati. Questi, a loro volta, potrebbero rappresentare, per antonomasia, i tedeschi che non hanno partecipato alla Grande guerra e, più in generale, la nazione tedesca nella sua totalità.

Se letta nell’ottica profondamente sarcastica e disillusa dell’autore, la poesia sembra passare in maniera chiara dall’iniziale entusiasmo del titolo “Hurra”, ancora in parte implicito nei verbi dei versi 1 (“lebt”), 4 (“lebt”), 7 (“seht”) e 10 (“hört”), dominati dal “Voi” della nazione tedesca quale soggetto “eroico” della Storia e dal “Noi” come oggetto, ad un

⁶² Cfr. Cano, Cristina: *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese editore, Roma, 2002, p. 109.

rapporto diametralmente ribaltato al decisivo verso 13 (“Wir sterben in Euch”), in cui il “Noi” - l’io lirico ed i soldati - sembra prefigurare la morte, simbolica, della nazione nei suoi figli, nei suoi soldati.

La morte pare tuttavia rientrare all’interno di una dimensione superiore che la comprende: la natura. Per questa ragione, se le prime due strofe veicolano, soprattutto grazie ai verbi utilizzati, la nozione di violenza, le strofe tre e quattro presentano termini e verbi che rimandano all’ambiente naturale e ad uno stato di armonia (“Rosenkorn”, v. 8 e “Saftlechzehn lachen Seidensielen”, v. 11). Ad esso non è estraneo l’ambito estetico, esemplificato al meglio dall’ebbrezza dionisiaca che sembra prendere possesso del soldato shockato, impazzito, stolto (“Tor”, v. 12), ma ora, almeno momentaneamente, anche “invasato” dalla musica (“Trommel”, v. 9). A questo proposito pare plausibile identificare nel sostantivo “tamburo” (“Trommel”) un doppio livello di significato. Behrens sembra cioè esser partito dalla realtà mortifera del “Trommelfeuer” (“fuoco tambureggiante”) al fronte ed averne dedotto l’immagine del “tamburo”, con la connessa valenza estetica e salvifica.

È qui che, in collegamento con il ribaltamento decisivo del rapporto tra “Noi” e “Voi” già chiarito al verso 13, alla violenza bellica che lega i versi 13 - 17 fa da contraltare decisivo il connubio tra musica e danza (“Tänzer”, v. 15). Un connubio che prelude al finale, pagano “tempio” (“Tempel”, v. 16) della natura in cui l’io lirico cerca rifugio per il suo canto. Si chiude così idealmente il cerchio argomentativo e simbolico, grazie al quale si può “uccidere la morte” (“tötet den Tod”, v. 16) e

dunque liberarsi dal pensiero del conflitto in una vita potenziata, riattinando al creato, ricollegando dunque l'iniziale trillo ("Triller", v. 3) dell'allodola ("Lerchen", v. 18) al canto della poesia⁶³.

4.2. "Expressionist Artillerist" e "Sechstaktmotor" tra lirica monologica e ravvedimento: dallo sdoppiamento dell'individuo alla fittizia simbiosi di uomo e macchina

Chiarito questo rapporto di base tra natura e morte, possiamo ora ad esaminare nello specifico la visione tecnica, illustrata in maniera esemplare nelle due liriche "Expressionist Artillerist" e "Sechstaktmotor", unite dal punto di vista tematico dalla descrizione dell'impiego di un aereo attraverso l'utilizzo del monologo interiore, oltrech  da una forma che si concentra sulla rappresentazione di un evento esterno secondo una successione relativamente logica dei suoi elementi.

La lirica "Expressionist Artillerist" viene pubblicata per la prima volta su «*Der Sturm*» nel febbraio 1916 e costituisce la prima pubblicazione poetica in assoluto di Behrens.

<p>Expressionist Artillerist <i>F�r Jakob von Uexküll, auf dessen granatgegitertem Heimatboden einer</i></p>	<p>Espressionista artigliere <i>Per Jakob von Uexküll, sul cui suolo natale, trasformato in un reticolato di granate, si</i></p>
--	--

⁶³ Cfr. *GM*, 161 - 164. Sulla stessa tematica, cfr. anche "Marsch", prima apparsa in «*Der Sturm*», vol. 7, N. 3 (giugno 1916), Berlin, p. 27 e poi in *GG I*, 15. Qui cfr. *GM*, 170 - 172.

Feldwache dies wuchs.   sviluppata questa
poesia durante un
servizio di guardia

<p>B�h drüben fliegt ein Eisenvogel ab, kerzengrader als alle Vögel der Erde</p> <p>Ein-und-zwanzig</p> <p>5 <i>die</i> Linie kennt die Natur nicht zwei-und-zwanzig der Organismus ist sie drei-und-zwanzig den Blick nicht verlieren</p> <p>10 Ob teuer Opfer schliesslich wert</p> <p>Fünf-und-zwanzig Schäumende Schrapnells kleben Sonne Sehnsucht</p> <p>Sechs-und-zwanzig Mein Seelensingen brechen im Muss</p> <p>15 Sieben-und-zwanzig Zweckblitz ducken droben</p>	<p>Puh di l� decolla un uccello di ferro, diritto come un fuso pi� di qualsiasi uccello terreno Ventuno</p> <p>5 la natura non conosce <i>la</i> linea ventidue essa � l'organismo ventitre non bisogna perderlo d'occhio</p> <p>10 Forse che questo rilevante sacrificio non si dimostri in fin dei conti meritevole di tanto[?] Venticinque Schiumanti proiettili a frammentazione shrapnel si appiccicano al sole nostalgia Ventisei Il canto della mia anima si frange nella necessit�</p> <p>15 Ventisette I sette obici lass� in alto</p>
---	---

	die sieben Haubitzen.		schivano [un] lampo diretto da uno scopo ben preciso.		Vier-und-dreissig Die Zentralisierung des Willens ist die Kraft des Kommandeurs		Trentaquattro La centralizzazione della volontà è la forza del comandante
	Acht-und-zwanzig Verdammt echtes Lebensgefühl bornt verflucht heissen Ausdruck.		Ventotto [Un] sentimento della vita dannatamente autentico dà origine a un'espressione tremendamente appassionata.		Fünf-und-dreissig Im Leichenblut schöne Farben sehen. Alte Jacke		Trentacinque [Non occorre] scorgere bei colori nel sangue dei cadaveri. [Né ripresentare] vecchie storie trite e ritrite
20	Neun-und-zwanzig die Luft stinkt Millionen Schwefel, Kohle Blutabsinth die Luft ist Stahl und rein Ein-und-dreissig	20	Ventinove l'aria scoppia di milioni [di particelle] di zolfo, carbone Assenzio rosso sangue l'aria è d'acciaio e pura Trentuno	35	Knochensplitter sein, Impressionisten und Naturalisten Sieben-und-dreissig Sein und Uebersein.	35	[Non bisogna] essere schegge di ossa, impressionisti e naturalisti Trentasette Essere ed essere oltre ogni limite.
25	Die Granattrichter tüpfeln garnicht harmonisch Zwei-und-dreissig der feindliche Beobachter findet das höchst glücklich Drei-und-dreissig	25	I crateri creati dalle esplosioni delle granate non si allineano affatto armonicamente con la loro disposizione a pois Trentadue l'osservatore nemico trova tutto ciò straordinariamente propizio Trentatre		Acht-und-dreissig Mein Geschütz steht in Wechselwirkung zum sechsten, 40 Neun-und-dreissig Keinen Meter mehr nach rechts darf es stehen, Ein-und-vierzig Kanonen macht man. Granaten werden gemacht		Trentotto Il mio cannone si trova ad interagire con l'artiglieria del sesto, 40 Trentanove Esso non può restare immobile neppure un metro in più verso destra, Quarantuno Si producono cannoni. Le granate vengono fabbricate
30	Die Blüten weinen Licht unter Donnererschlagendem Krachen	30	I fiori piangono luce tra scoppi tonanti	45	Zwei-und-vierzig Kanonaden entstehen	45	Quarantadue Iniziano a partire colpi di

		cannone [verso di me]	
drei-		quaranta-	
Ich glaube aufzugehn		Credo che mi dissolverò	
		[nell'ambiente	
		circostante]	
-und		-e	
50 Ich drücke mich hoch	50	Mi esprimo in maniera	
heilig		sommamente	
-vierzig		-tre	
Aus		sacra	
Fetzen Fratzen Platzen (<i>GG I</i> , 43		Brandelli	ghigno
- 44)		esplosione	

La poesia, dedicata al biologo, zoologo e filosofo Jakob von Uexküll (1864 - 1944), nato in Estonia a Keblaste, viene composta nel 1915 e, come illustrato in precedenza, rimanda autobiograficamente a Behrens stesso come artigliere “espressionista” al fronte. La lirica si impernia sul monologo interiore di un artigliere della contraerea, che da principio vede alzarsi in volo un aereo d’osservazione nemico; questi riesce dapprima a dirigere il fuoco dell’avversario verso la propria posizione; nel susseguente duello con l’artiglieria nemica l’artigliere viene infine colpito. Qui il consueto impiego tragicomico dell’allitterazione finale si serve delle tre immagini dei “brandelli”, come ciò a cui è presumibilmente ridotto l’aereo d’osservazione nemico, del “ghigno” nemico (della contraerea o dello stesso pilota dell’aereo di osservazione) e dell’esplosione che fa saltare per aria l’artigliere.

Il testo, sviluppato formalmente e tematicamente come una riflessione sulla sua stessa struttura temporale, si suddivide

tramite dati numerici che contrassegnano il processo di enumerazione dei secondi che vanno dal momento in cui l’artiglieria nemica prende la mira (“Ein-und-zwanzig”, v. 4), a quando parte il colpo contro l’artigliere della contraerea (“drei-und-vierzig”, vv. 47, 49 e 51). All’interno di questa suddivisione il contenuto della lirica, a partire dal verso quattro sino al verso cinquantuno, si articola tramite un preciso schema binario. Esso prevede un’alternanza pressoché regolare tra un verso che riproduce il “monologo interiore” dell’artigliere, il quale sul piano psicologico-narrativo rimanda a quello *sdoppiamento* dell’individuo suggerito dal titolo stesso (“Espressionista artigliere”), e il successivo, contenente sul piano formale quel processo di enumerazione dei secondi di cui sopra che si conclude con la suddivisione del numero “43” ai versi 47, 49 e 51. Versi dominati dall’«impressione della simultaneità degli eventi nella coscienza del lettore»⁶⁴.

Dal punto di vista delle scelte formali e lessicali, va detto poi che, rispetto a quanto già osservato, siamo di fronte ad una composizione poetica poco sintetica, in cui la sintassi è presente quasi completamente. Inoltre il linguaggio utilizzato evidenzia certamente una carica metaforica e immaginifica tipicamente espressionista (“Schäumende Schrapnells kleben Sonne Sehnsucht”, v. 12; “Die Blüten weinen Licht unter Donnererschlagendem Krachen”, v. 30), sarcasticamente “giocoso”, nel contrasto tra cruenta realtà bellica e monologo interiore dell’artigliere (“die Granattrichter tüpfeln garnicht harmonisch”, v. 25), conciso e riflessivo insieme.

⁶⁴ Trad. da Löschnigg, Martin: *Der Erste Weltkrieg...*, cit., p. 147.

Proprio all'interno della modulazione dei registri linguistici vanno infine evidenziati alcuni rimandi extratestuali e talune allusioni intertestuali. Oltre ad un più che probabile rimando ad atmosfere irrazionali, superomistiche ("Sein und Uebersein", v. 36) e intuizionistiche, frutto di letture nietzscheane e bergsoniane, il testo si apre con la marinettiana immagine dell'aereo come "uccello di ferro, diritto come un fuso" (v. 2), da cui non è disgiungibile un interessante rimando potenziale al goethiano ambito della natura organica, ben distinto rispetto alla concezione spazio-temporale della "simultaneità lirica" futurista, imperniata sull'ubiquità e la contemporaneità nell'istante ("die Linie kennt die Natur nicht [...] der Organismus ist sie", vv. 5 e 7)⁶⁵, oltre che sulla segmentazione del movimento in una successione puntuale di singoli istanti nell'ambito della pittura futurista. Va inoltre notata l'allusione compiuta dall'io dell'"artigliere espressionista", sostenitore di una modalità rappresentativa diretta, per quanto lapidaria e cinica, delle brutalità belliche, nei confronti dell'esangue posizione antitetica degli "impressionisti e naturalisti" (v. 35) in materia. Nello specifico, il rapporto tra guerra e pittura si delinea qui prima tramite un rinvio ironico all'esperienza impressionista del puntinismo francese ("die Granattrichter tüpfeln garnicht harmonisch", v. 25), concludendosi poi in un'immagine consapevolmente estetizzante e sarcastica assieme ("Im Leichenblut schöne Farben sehen", v. 34).

⁶⁵ Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso: "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà." [1913], in F. T. Marinetti: *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano de Maria, Mondadori, Milano, 1968, pp. 57 - 70.

Concludendo, l'ambiguità sembra risultare l'autentica cifra del testo, sospeso tra celebrazione della tecnica bellica compiuta dall'esaltata fantasia dell'io lirico e la sua progressiva, clamorosa smentita ("Ob teuer Opfer schliesslich wert", v. 10); essa è confermata anzitutto dalla necessità di sottoporsi, per poter sopravvivere nel conflitto tecnico, ad un'efficace e funzionale volontà centralizzatrice e coordinatrice ("Die Zentralisierung des Willens ist die Kraft des Kommandeurs", v. 32), ed ulteriormente sancita dalla finale "disintegrazione" in senso letterale dell'individuo ("Fetzen Fratzen Platzen", v. 53)⁶⁶.

Passando all'analisi di "Sechstaktmotor", con cui chiudiamo questo contributo, va ricordato che essa viene pubblicata per la prima volta su «*Der Sturm*» nel giugno 1917 e poi ristampata con alcune variazioni ortografiche sulla stessa rivista nell'agosto 1923. La variante qui presentata si riferisce a questa ristampa. Inoltre, la lirica è dedicata a Rudolf Blümner, propugnatore entro lo *Sturm-Kreis* della "poesia assoluta", irrazionale e mistica, fondata su una rinuncia radicale ai riferimenti sintattici e semantici tradizionali della frase, sulla parola isolata e i neologismi dell'"arte verbale", sulle associazioni di idee e il carattere "cosmico" del ritmo.

Sechstaktmotor

Für Rudolf Blümner

Blühen muss meine

Motore a sei tempi

Per Rudolf Blümner

La mia macchina deve

⁶⁶ Cfr. *GM*, 41 - 42, 179 - 182 e 184; Möser: „*Große Abstraktion*“ ..., cit., pp. 155 - 156 e Vock: „*Der Sturm...*“, cit., pp. 274 - 281.

	Maschine [A]	fiorire [A]		Mondsüchtige [D]	Sonnambuli [D]
	Grüne Frösche ⁶⁷ [D]	Rane verdi [D]		Zellon ⁶⁸ [C]	Cellon [C]
	Verspannungsbefestigung	Coprigiunto di fissaggio		Weisse Wölkchen [D]	Nuvolette bianche [D]
	gslasche [C]	della ventatura [C]		20 Dreimal hundertzwanzig	20 Tre per centoventi
	Hellgrünheben [D]	Si leva in volo [un velivolo] verde chiaro [D]		Quadratmeter [E]	metri quadrati [E]
5	Neunzehnhundertneununddsiebzig [E]	5 Millenovecentosettantaneve [E]		Jetzt gilts Freund [A]	Adesso passa per amico [A]
	Wenn ich meine Bomben werfe [A]	Se lancio le mie bombe [A]		Der Nachtwandler [D]	Il sonnambulo [D]
	Grüne Hunde [D]	Cani verdi [D]		Propeller mit geschweiffter Eintrittskante [C]	Elica con spigolo d'entrata bordato [C]
	Antrieb vom Geschwindigkeitsmesser [C]	Trazione dell'anemometro [C]		Platzende Schrapnelle [D]	Proiettili a frammentazione shrapnel che deflagrano [D]
10	Rote Dächer [D]	Tetti rossi [D]		25 Ka X Ka Ypsilon und A durch W [E]	25 K X K Y e A diviso W [E]
	Fünfundzwanzig und dreissig Kilogrammquadratmeter [E]	10 Venticinque e trenta chilogrammi per metro quadrato [E]		Er ist stark [A]	Lui è forte [A]
	Bin ich schneller als er [A]	Sono più veloce di lui [A]		Der Drehwurm fährt Karussel [D]	Le vertigini si fanno un giro in giostra [D]
	Der stille Herr [B]	Il signore quieto [B]		Aus einem Stück gebogenes Scharnier [C]	Da un pezzo di cerniera piegata [C]
	Zelluloid [C]	Celluloide [C]		Daunen steigen [D]	Si innalzano [verso il cielo frammenti di granate esplose, come fossero] piume [D]
15	Dunkle Bäume [D]	Alberi scuri [D]		30 Eins Komma eins von	30 Uno virgola uno su cento
	Elftausend Kilogramm [E]	15 Undicimila chilogrammi [E]			
	Aber wohin werfen [A]	Ma in quale direzione lanciarle[?] [A]			

⁶⁷ I termini «Grüne Frösche» (v. 2) e «Grüne Hunde» (v. 7) si riferiscono, entrambi, ad aerei da combattimento ricoperti con materiale verdastro: cfr. Vock: „Der Sturm...“, cit., p. 283, nota 112.

⁶⁸ Si tratta del nome commerciale di un vetro di sicurezza non combustibile composto da acetato di cellulosa, prodotto dalla ditta tedesca “Dynamit”. Questo materiale era impiegato già prima della Grande guerra, tra gli altri, per la conservazione di pergamene e documenti cartacei: cfr. Meyer, Hannes (1889 - 1954): “Il mondo nuovo”, in Maldonado, Tomás (a cura di): *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 273 - 280. Ivi si veda p. 277, nota 5.

	Hundert [E]	[E]
	Fünfzig Meter steht er über mir [A]	Svetta cento metri sopra di me [A]
	Ganz grosse Kanone ⁶⁹ [B]	È proprio un pilota dalle abilità straordinarie [B]
	Vorrichtung zur Verankerung der Verwindungsklappen bei Wind [C]	Congegno per l'ancoraggio degli alettoni in caso di vento [C]
	Halten sich zu meiner Rechten [D]	Si mantengono alla mia destra [D]
35	Null Komma dreizehn Millimeter [E]	35 Zero virgola tredici millimetri [E]
	Fünfzig Meter liegt er auf mich [A]	Si trova cinquanta metri sopra di me [A]
	Küken Rollengehäuse für Seilzug [C]	Comando a cavo flessibile per gabbie a rulli, come quelle dei pulcini [C]
	Sie mehren sich [A]	Si moltiplicano [A]
	Dreizehn Komma vier Metersekunden [E]	Tredici virgola quattro metri al secondo [E]
40	Was sind fünfzig Meter ⁷⁰ [A]	40 Cosa sono in fondo cinquanta metri[?] [A]
	Oberfranz franzt Strich [B]	Il navigatore procede secondo la quarta della bussola [B]
	Haftenteil für	Parte conforme

⁶⁹ Sul significato dell'intera espressione nel gergo dell'aviazione: cfr. Vock: „Der Sturm...“, cit., p. 283, nota 112.

⁷⁰ I piloti dei caccia consideravano generalmente i cinquanta metri come la distanza ideale per far fuoco contro il nemico: cfr. Möser: „Große Abstraktion“ ..., cit., p. 286, nota 39.

	Gürtelschnalle zum Festschnallen [C]	all'allaccio della fibbia della cintura [C]
	Schon sind sie auf beiden Seiten [A]	Sono già su entrambi i lati [A]
	Eins Komma zwei zwei drei Kilogramm Kubikmeter [E]	Uno virgola due due tre chilogrammi per metro cubo [E]
45	Dauerfranz verfranz ⁷¹ [B]	45 Il navigatore abituale devia dalla rotta [B]
	Bajonettenförmige Befestigung von Tragdeckenholmen [C]	Fissaggio di longheroni delle ali dell'aereo a forma di baionetta [C]
	Die mit Laub bedeckten Erdhütten [D]	Le capanne in terra ricoperte di foglie [D]
	Fünfzehn Grad Celsius [E]	Quindici gradi Celsius [E]
	Ich sehe sein Grinsen [A]	Vedo il suo ghigno [A]
50	Affenfahrt [B]	50 [Sono stato] velocissimo [B]
	Autokanister [C]	Tanica per auto [C]
	Protzen Munitionswagen Gespanne [D]	Ostentano carrelli delle munizioni [e] carri [D]
	Ka Ypsilon mal S mal Vquadrat ⁷² [E]	K Y per S per V al quadrato [E]
	Er beugt über Bord [A]	Vira [A]
55	Ich will noch heute zum	55 Voglio andarmene al

⁷¹ Sui termini «Oberfranz» (v. 41) e «Dauerfranz» (v. 45): cfr. Vock: „Der Sturm...“, cit., p. 283, nota 112.

⁷² Questa formula, così come la precedente al v. 25 («Ka X Ka Ypsilon und A durch W»), di per sé inesatte, rimandano alla seguente formula: « $G = k_y \cdot v^2 \cdot F$ ». Essa viene utilizzata nell'ambito dell'aerodinamica, ossia la scienza che studia la dinamica dei gas e la loro interazione con i corpi solidi. Per la cit. si veda: Möser: „Große Abstraktion“ ..., cit., p. 165 e p. 290, nota 118.

	Südpol [A]		polo sud oggi stesso [A]
	Schwarzblechklempner [C]		Stagnini esperti in lavorazione dell'acciaio non stagnato [C]
	Ihr habt Recht Euch zu retten [A]		Ne avete ben donde a volervi mettere in salvo[!] [A]
	Nullkommanullfünf neun-sechsdrei [E]		Zero virgola zero cinque nove-seitre [E]
	Ich höre nichts mehr [A]		Non sento più nulla [A]
60	Ha und Be ⁷³ [E]	60	In bocca al lupo[!] [E]
	Tropfender Rostschutzlack [C]		Vernice protettiva antiruggine sgocciolante [C]
	Fünf Atemzüge sitze ich ihm im Rücken [A]		[In] cinque secondi gli sono alle spalle [A]
	Kaltes Messer am Halse [A]		Coltello gelido alla gola [A]
	Mäuschen und Nägel ⁷⁴ [D]		Granate a mano e mitragliamento [contro il nemico] [D]
65	Kugellager [C]	65	Cuscinetti a sfere [C]
	Herz über Herz [A]		Cuore addosso a [un altro] cuore [A]
	Kreuztraversen [C]		Controventature a croce [C]

⁷³ Sul significato dell'espressione «Ha und Be» (v. 60), utilizzata nel gergo dell'aviazione nei termini del più tradizionale "Hals- und Beinbruch": cfr. Vock: „Der Sturm...“, cit., p. 283, nota 112. Essa, normalmente impiegata prima della partenza per un volo, dovrebbe qui riferirsi alla situazione venuta a crearsi dopo l'esecuzione della manovra aerea, allorquando il pilota non è ancora sicuro se la sua azione sia riuscita o meno. Si veda in questo senso il v. 59: «Ich höre nichts mehr» - «Non sento più nulla».

⁷⁴ Sul significato dell'intera espressione nel gergo dell'aviazione, cfr. Vock: „Der Sturm...“, cit., ivi.

Splitter	spritzen	Schegge	schizzano
fünfundzwanzig	Meter	venticinque	metri
Gurgeln [D]		[all'intorno,	mentre
		l'aereo nemico in	caduta si avvita]
		gorgogliando [D]	
Meine Maschine küsst mir die		La macchina mi bacia le	
Hand [A] (GG I, 46 - 48)		mani [A]	

La lirica, che descrive le diverse fasi di un attacco aereo durante la Grande guerra, ruota attorno alla figura di un pilota che, a seconda dell'interpretazione conferita all'ambiguo contesto, potrebbe condurre un bombardiere, come sembra più probabile (vedi v. 33), o un blindato.

La poesia si dipana basilamente in cinque grandi sequenze tematiche che si presentano all'inizio ancora ordinate rigidamente, ma che perdono progressivamente questa caratteristica verso la fine del testo. A questo mutamento formale si accompagna un cambiamento degli eventi riguardanti il protagonista. Esso si scontra all'inizio con un solo velivolo nemico, attirandolo a sé (vv. 45 e 49), e dando vita progressivamente a un eroico e teso duello. Nel corso di questo, le abili manovre del protagonista gli consentono prima di posizionarsi dietro l'avversario (vv. 50, 54 - 55 e 59), poi di abatterlo (vv. 63 - 66) e sganciare una bomba, mentre il velivolo nemico in caduta libera si avvita su se stesso "gorgogliando" (v. 68). La chiusa celebra così, con un enfatico tono cavalleresco a parti inverse, l'agognata *simbiosi* di soggetto e macchina, suggellando il loro *duello* d'amore con il gesto civettuolo e giocoso del bacio della mano dell'io lirico (l'amato)

da parte della macchina (l'amata) (v. 69). La "strumentalizzazione" della tecnica mortifera *inscenata* dall'amor cortese suggerisce tuttavia, anche e soprattutto, che Behrens, indirettamente e cinicamente, intenda al contrario suggerire al lettore il permanere sullo sfondo del *duello* bellico vero e proprio, in cui la stessa *interconnessione* uomo-macchina ha condotto al mostruoso disprezzo dell'essere umano.

Le cinque macrosezioni tematiche si strutturano come segue: 1) Sezione A: fa riferimento al monologo interiore del protagonista che intende lanciare delle bombe; 2) Sezione B: si impernia sul commento relativo al proprio mezzo bellico o a quello del nemico; 3) Sezione C: si basa sulla qualifica dei dispositivi tecnici nel proprio aereo/blindato; 4) Sezione D: si concentra sulla percezione della realtà esterna da parte del pilota, spesso filtrata attraverso una nozione soggettiva e per certi versi "deformata" dei colori (vedi vv. 4, 7, 9, 14, 19), su determinati fenomeni che avvengono in quota o sul terreno, e sulle susseguenti impressioni del pilota; 5) Sezione E: si riferisce a dati numerici, quali date, sistemi di misura per calcolare lo spazio aereo, formule riprese dal vocabolario aeronautico ecc. Queste cinque sezioni si scambiano alternativamente sino al verso 54. Per una sola volta s'interrompe al verso 34 la seconda sezione e al verso 45 la prima sezione. Dopo il verso 54 domina il monologo interiore, centrato sulla descrizione degli eventi. La seconda sezione ricompare poi in maniera concisa ai versi 60 e 64, mentre la terza sezione continua, quasi immutata, ai versi 56, 61 e 65. La quarta sezione svanisce completamente quanto più il testo si avvicina all'abbattimento del nemico, mentre la quinta sezione si presenta per l'ultima volta al verso 58.

Come si evince da questa analisi strutturale, la lirica in questione si sviluppa seguendo una precisa struttura formale "costruttivista", nel senso precedentemente delucidato. Lo "sperimentalismo", evidente soprattutto in alcuni composti specificamente tecnici («coprigiunto di fissaggio della ventatura», *GG I*, 46, v. 3 ecc.), in taluni neologismi ripresi dal vocabolario aeronautico (vv. 41 e 45) e in alcuni versi fortemente condensati («Ostentano carrelli delle munizioni [e] carri», *GG I*, 47, v. 52), risulta tuttavia attenuato ed ancora in una certa misura assoggettato alla comprensione e alla descrizione degli eventi, così che le strutture sintattiche non paiono ancora completamente piegate ad un'estrema tendenza sintetica⁷⁵.

Gli eventi, a loro volta dipanati mediante il filo rosso del monologo interiore e ad esso avvinti, ruotano tutti attorno al fascino esercitato dalla velocità della «mia macchina» (*GG I*, 46, v. 1), con la quale si apre e si chiude enigmaticamente la lirica, nel segno cioè di una fiducia, per certi versi tanto schietta quanto, all'opposto, volutamente ingenua, nelle possibilità umane di controllo dell'"onnipotenza" tecnica, per mezzo di una ferrea volontà nietzscheana contrapposta a quella del nemico («cuore addosso a [un altro] cuore», *GG I*, 48, v. 66), come nella chiusa: «La macchina mi bacia le mani» (*GG I*, 48, v. 69).

Come abbondantemente anticipato in precedenza, l'attrazione esercitata dalla velocità e dalla macchina bellica, in particolare dall'aereo, svela su questa specifica posizione una profonda

⁷⁵ Cfr. *GM*, 80 - 84 e 182 - 185; Müller, Dorit: *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004, pp. 137 - 140; Möser: „Große Abstraktion“ ..., cit., pp. 151 - 155; Vock: „Der Sturm...“, cit., pp. 281 - 290.

affinità tra il punto di vista di Behrens e quello della contestuale produzione di Marinetti, anche se il primo mantiene maggiormente pur sempre una cauta posizione d'osservatore consapevole delle potenzialità letali della tecnica. Siamo così di fronte ad un atteggiamento, a rigori, non convergente *in toto* con l'esaltazione del teorico italiano del futurismo, come evidenziato, tra gli altri, al punto 12 del suo scritto "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà." (1913), nel quale si afferma programmaticamente l'utopica *fusione* tra uomo e macchina: «L'uomo moltiplicato dalla macchina. Nuovo senso meccanico, fusione dell'istinto col rendimento del motore e colle forze ammaestrate.»⁷⁶.

⁷⁶ Cit. da Marinetti, Filippo Tommaso: "Distruzione della sintassi ...", *cit.*: la cit. si riferisce al punto 12, p. 59. Si veda inoltre: Marinetti, Filippo Tommaso: *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Il Mulino, Bologna, 1987: p. 125, p. 128, p. 131, p. 278, p. 288, p. 352 e p. 469; Marinetti, Filippo Tommaso: *L'alcova d'acciaio* (1921), Serra e Riva Editori, Milano, 1985: pp. 62 - 63, pp. 118 - 125 e p. 236; "L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina" (pp. 255-258) [sezione dello scritto "Guerra sola igiene del mondo" [1915] (pp. 199 - 293)], in F. T. Marinetti *Teoria e invenzione futurista ...*, *cit.*; in particolare pp. 256 - 257.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

- Behrens, Franz Richard: "Tötet", in "Gedichte", «*Der Sturm*», vol. 8, N. 4 (luglio 1917), Berlin, pp. 52 - 54.
- Behrens, Franz Richard: "Kommunismus ist Christentum", in «*Die Aktion*», a. 9, n. 6/7 (15.02.1919), Berlin, pp. 100 - 102.
- Behrens, Franz Richard: *Blutblüte. Die gesammelten Gedichte. Werkausgabe Band 1*, a cura di Gerhard Rühm, Edition text + kritik, München, 1979 [GG I].
- Behrens, Franz Richard: *Geflügelte Granaten. Gedichte, Gedanken, Sportstrophen, Kriegsberichte, Feldtagebücher. Werkausgabe Band 2*, a cura di Gerhard Rühm e Monika Lichtenfeld, Edition text + kritik, München, 1995 [GG II].

Letteratura secondaria

- Anz, Thomas/Vogl, Joseph (a cura di): *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914 - 1918*, Hanser, München, 1982.
- Anz, Thomas: *Literatur des Expressionismus*, Metzler, Stuttgart/Weimar, 2002.
- Brühl, Georg: *Herwarth Walden und »Der Sturm«*, Edition Leipzig, 1983.
- Cano, Cristina: *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese editore, Roma, 2002.
- Chiarini, Paolo: *L'espressionismo tedesco. Storia e struttura*, Laterza, Roma-Bari, 1985.
- Chiarloni, Anna: "Strategie dell'apocalisse. La funzione della natura nella letteratura di guerra in lingua tedesca", in

- Lämmert, Eberhard/Cusatelli, Giorgio (a cura di), con la collaborazione di Heinz-Georg Held: *Avantgarde, Modernität, Katastrophe. Letteratura, Arte e Scienza fra Germania e Italia nel primo '900*, Leo S. Olschki, Firenze, 1995, pp. 83 - 106.
- Godé, Maurice: “Herwarth Waldens Werdegang von der ‘autonomen Kunst’ zum Kommunismus”, in «*Etudes Germaniques*», a. 46, vol. 3, n. 183, Didier Érudition, Paris, 1991, pp. 335 - 347.
- Günther, Michael: *B = Börse + Bordell, Franz Richard Behrens: Wortkunst, Konstruktivismus und das Verschwinden der Lyrik*, Lang, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1994 [GM].
- Löschnigg, Martin: *Der Erste Weltkrieg in deutscher und englischer Dichtung*, Winter, Heidelberg, 1994.
- Mohler, Armin/Weißmann, Karlheinz: *Die Konservative Revolution in Deutschland 1918 - 1932. Ein Handbuch*, Ares Verlag, Graz, 2005⁶.
- Möser, Kurt: *Literatur und die „Große Abstraktion“*. *Kunsttheorien, Poetik und „abstrakte Dichtung“ im «STURM» 1910 - 1930*, Palm & Encke, Erlangen, 1983, pp. 146 - 171.
- Müller, Dorit: *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2004.
- Rühm, Gerhard: “die kriegsgedichte von franz richard behrens”, in Drews, Jörg (a cura di): *Das Tempo dieser Zeit ist keine Kleinigkeit. Zur Literatur um 1918*, Edition Text + Kritik, München, 1981, pp. 95 - 111.
- Schulze, Hagen: *La Repubblica di Weimar. La Germania dal 1918 al 1933*, trad. it. di Alessandro Roveri, Il Mulino, Bologna, 1993.
- Sieferle, Rolf Peter: *Fortschrittsfeinde? Opposition gegen Technik und Industrie von der Romantik bis zur Gegenwart*, Beck, München, 1984.
- Stahl, Enno: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909 - 1933): vom italienischen Futurismus bis zum französischen Surrealismus*, Peter Lang, Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien, 1997.
- Stürmer, Michael: *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, trad. it. di Alessandro Roveri, Il Mulino, Bologna, 1993.
- van den Berg, Hubert: “„wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen.““ Jakoba van Heemskerck und das geheimdienstliche „Nachrichtenbüro ‚Der Sturm‘“, in Josting, Petra/Fähnders, Walter (a cura di): „Laboratorium Vielseitigkeit. Zur Literatur der Weimarer Republik.“. Festschrift für Helga Karrenbrock zum 60. Geburtstag, Aisthesis Verlag, Bielefeld, 2005, pp. 67 - 87.
- Vock, Petra Jenny: *„Der Sturm muß brausen in dieser toten Welt“*. *Herwarth Waldens Sturm und die Lyriker des Sturm-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs: Kunstprogrammatische und Kriegslyrik einer expressionistischen Zeitschrift im Kontext*, WVT, Trier, 2006.
- Wandrey, Uwe: *Das Motiv des Krieges in der expressionistischen Lyrik*, Hartmut Lüdke Verlag, Hamburg, 1972.

Scritti di altri autori

- Mann, Thomas: “Gedanken im Kriege” (1914), in T. M.: *Ausgewählte Essays in drei Bänden, Essays, Band 2, Politische Reden und Schriften*, a cura di Hermann Kurzke, Fischer, Frankfurt a. M., 1977, pp. 23 - 37.
- Marinetti, Filippo Tommaso: “Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà.” [1913] (pp. 57 - 70) + “L'uomo moltiplicato e il Regno della macchina” (pp. 255-258) [sezione dello scritto “Guerra sola igiene del mondo” [1915] (pp. 199 - 293)], in F. T. Marinetti *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano de Maria, Mondadori, Milano, 1968.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *L'alcova d'acciaio* (1921), Serra e Riva Editori, Milano, 1985.
- Marinetti, Filippo Tommaso: *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Meyer, Hannes: “Il mondo nuovo”, in Maldonado, Tomás (a cura di): *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*, Feltrinelli, Milano, 1979, pp. 273 - 280.
- Ring, Thomas: “Die Krise des Imperialismus.” (I), in «*Der Sturm*», n. 7 (1926), Berlin, pp. 108 - 112.
- Ring, Thomas: “Die Krise des Imperialismus.” (II), «*Der Sturm*», n. 8 (1926), Berlin, pp. 124 - 128.
- Schreyer, Lothar: „Expressionistische Dichtung“ (I), in «*Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters des Expressionismus*», a cura di Herwarth Walden, serie 4/5, Berlin, 1918, pp. 19 - 20.
- Schreyer, Lothar: „Expressionistische Dichtung“ (II), in «*Sturm-Bühne. Jahrbuch des Theaters des Expressionismus*», a cura di Herwarth Walden, serie 6, Berlin, 1918/1919, pp. 21 - 23.
- Schreyer, Lothar: *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild?*, Deutsche Hausbücherei, Hamburg/Berlin, 1956.
- Walden, Herwarth: “Glossen.”, in «*Der Sturm*», n. 1 (1910), Berlin, pp. 3 - 4.
- Walden, Herwarth: “Die Wacht in Charlottenburg”, in «*Der Sturm*», nn. 19/20, a. 6 (1916), Berlin, pp. 111 - 112.
- Walden, Herwarth: “Kunst und Leben”, in «*Der Sturm*», n. 1 (1919), Berlin, pp. 2 - 3.
- Walden, Herwarth: “Künstler[,] Volk und Kunst.”, in «*Der Sturm*», n. 1 (1919), Berlin, pp. 10 - 13.
- Walden, Nell/Schreyer, Lothar (a cura di): *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis*, Woldemar Klein Verlag, Baden - Baden, 1954.
- Walden, Nell: *Herwarth Walden. Ein Lebensbild*, Kupferberg, Mainz, 1963.