

Performative pop.
Faserland (1995) di Christian Kracht
di Sergio Corrado

Is everybody in?
Is everybody in?
Is everybody in?
The ceremony is about to begin.
The Doors, *Awake*¹

Abstract

Kracht's first novel is about a trip through Germany. The first-person narrator, a semi-alcoholic young man belonging to the upper class, travels from the north to the south of the country; he spends his time going to parties and nightclubs, getting more and more confused. In his "performance" he mentions numerous brands of consumer goods – clothes, cars, liquors, but also butter, yogurt, stick ice creams – and names of pop-rock bands. Kracht, who is one of the new archivists mentioned by Baßler, initiates with this novel the new German pop literature. Drawing on some theoretical perspectives on performativity and literature (Derrida, Culler), the present work brings together the categories of pop and performativity in order to look at what are here identified as performative aspects in *Faserland*, namely: 1. the iteration of various brand names and pop culture features, which acts as a "citation of norms" – the narrator *does things with words* (Austin) and in so doing he constructs a generational and social identity; 2. the use of specific linguistic expressions and textual strategies to narrate the vicissitudes of the protagonist, which makes them appear as events happening here and now in front of the reader-spectator's eyes and whose effect is a narration with the immediacy of a dramatic monologue; 3. the implicit invitation to a multimedial and performative reception of the text, one which includes, as part of the act of reading, the search on the internet for the pictures and music mentioned in the novel.

I

***Faserland*: un viaggio pop attraverso la Germania**

La forte carica provocatoria contenuta in uno stile e in un'estetica molto lontani dai parametri tradizionalmente riconosciuti come validi per la cosiddetta "buona letteratura", hanno fatto di *Faserland* di Christian Kracht, sin dalla sua uscita (1995), un romanzo scandaloso². Stavolta lo scandalo non deriva da una prospettiva *trash*, bensì dall'esibizione della deriva mentale ed esistenziale, e soprattutto fisica, di un uomo ricco e giovane, semialcolizzato, che attraversa la Germania con vari mezzi e si trascina di party in party, bevendo, vomitando, spostandosi di continuo ma rimanendo chiuso nel cerchio delle sue nevrosi e

dei suoi ottundimenti. Categorie tradizionali come decadenza o snobismo non hanno alcun senso in questo caso, non solo perché del tutto inattuali, ma perché non consentirebbero di cogliere l'aspetto innovativo del romanzo.

Molto più funzionale mi pare la categoria del *pop*, nell'accezione proposta da Baßler, che appunto vede in *Faserland* l'opera che inaugura la nuova letteratura pop tedesca³. Caratteristica fondamentale di questo genere di letteratura è la citazione continua di marche di beni di consumo, che riempiono letteralmente il testo. Profumi, bibite, capi di abbigliamento, auto: in *Faserland* ci si imbatte in un intero catalogo di cose colorate, firmate, esibite o discretamente indossate, utilizzate, consumate, in una quantità tale che finiscono per colmare la capacità immaginativa del lettore. E il lettore può certamente ritrovarsi in questa esposizione di presenze familiari (anche se ovviamente destinate a passare di moda e a diventare inattuali), può godere dei continui stimoli percettivi e iconografici di cui è bombardato, fino al punto da restarne via via un po' più disgustato – e del resto il disgusto, in quanto possibile effetto collaterale del consumismo, è presentissimo nel romanzo, coerente nel non censurare l'elemento deiettivo e scatologico che segna la vicenda del protagonista.

In tal senso Kracht è uno dei nuovi archivisti di cui parla Baßler, perché raccoglie e cataloga in differenti scene, molto spesso corredandoli con una sorta di scheda di commento, gli oggetti della nostra civiltà del consumo, nel momento in cui essi sono in auge, oppure ripescandoli dalla memoria collettiva. Ma *Faserland* non è solo un archivio di *griffe*; è un romanzo complesso, e lo è in un modo che vuole essere specificato. Da un lato si tratta di una complessità tematica abbastanza facilmente riscontrabile: oltre al mondo delle merci ci sono anche, non meno importanti, il tema della "patria" (il titolo rimanda alla pronuncia difettosa del termine inglese *Fatherland*), dell'amicizia, del sesso (giustamente Baßler parla, a proposito del protagonista, di «ein verpaßtes Coming-out»⁴), del viaggio, della *jeunesse dorée* e della vita nelle ville dell'*upper class* tedesca, dei conflitti di classe, del rapporto con il passato nazista; e poi c'è la Svizzera, dove Kracht è nato, e dove si conclude il viaggio. Già questo intreccio di temi ne fa un testo molto interessante, e tanto più perché lontano dalle preoccupazioni del politicamente corretto, e anzi deliberatamente provocatorio.

Qui però vorrei tentare di definire un altro tipo di complessità, che mi pare derivi dal modo stesso in cui *Faserland* è costruito e scritto; forse è lì che andrà cercata la causa più profonda di quel senso di spiazzamento e irritazione che il romanzo di Kracht genera anche in un lettore meno "classico", vale a dire più addentro ai fenomeni estetici e artistici contemporanei, all'universo pop-rock (comprese le sue articolazioni techno), e più in generale alle forme di vita e di comunicazione metropolitana.

Una categoria che potrebbe essere produttiva in tal senso è a mio avviso quella della *performatività*, che ha conosciuto negli ultimi anni un notevole successo nell'ambito degli studi culturali, proponendosi come uno tra gli strumenti teorici più interessanti anche per la ricerca in campo letterario, tanto

che esistono ormai già vari sguardi retrospettivi, ricostruzioni e bilanci del *performative turn*. Questa ulteriore svolta teorica che si pone nella scia degli altri *turns* non sembra infatti aver ancora esaurito del tutto la sua carica potenziale, il che è dovuto con molta probabilità alla flessibilità teorica del concetto di *performatività*, grazie alla quale esso risulta utilizzabile in diversi ambiti, oltre che adatto a cooperare con altri approcci metodologici. D'altra parte, proprio questa duttilità strumentale rischia di rendere sfocata la specificità della categoria del performativo, per cui prima di tentare un intervento in tal senso su *Faserland* è consigliabile definirne il perimetro di applicabilità all'ambito letterario, per estrapolarne gli aspetti più interessanti in particolare per il romanzo in questione.

2

Performatività e letteratura

La fortuna e la storia del concetto di performatività sono noti⁵. Proposto all'origine in campo linguistico da Austin, nella cornice della sua teoria degli atti linguistici, nel famoso *How to Do Things with Words* (1962, postumo), questo concetto ha trovato una prima applicazione in etnografia, nello studio delle caratteristiche e delle modalità di funzionamento dei rituali, e poi nelle riflessioni sullo spettacolo teatrale in quanto evento di produzione di senso attraverso i movimenti dei corpi, la gestualità, la materialità della scena. La tendenza sempre più marcata all'interdisciplinarietà, la ricerca di un punto di convergenza tra prassi e saperi eterogenei, e tra diverse tipologie di discorso (culturale, artistico, scientifico), così come lo sviluppo di una prospettiva culturalista, che ha caratterizzato sempre più la ricerca di taglio postmoderno, hanno fatto sì che la categoria della performatività venisse da più parti vista come particolarmente adatta a leggere fenomeni non solo estetici e attinenti alla comunicazione, ma anche sociali⁶. Se solo si pensa alla prospettiva "metastorica" dei primi anni Settanta, inaugurata da Hayden White con l'ipotesi che la storia viene costruita tramite le parole di chi la narra e la interpreta, si comprende quanto possa essere fecondo analizzare la performatività inerente anche al discorso scientifico. In generale, si comprende bene come per il pensiero postmoderno risulti centrale l'idea che oltre ad alcuni atti linguistici, alla storia, alle prassi artistiche legate alla prestazione dei corpi e alla recitazione, anche le classi sociali, le differenziazioni di *gender* (secondo l'intuizione di Butler), le forme della comunicazione sociale e le istituzioni non sono da considerarsi come preesistenti, e dunque quali meri oggetti di interpretazione, bensì come prodotti di un agire umano che li crea nel momento stesso in cui li discorsivizza – per tornare alla formula di Austin: *li fa con le parole*. Del resto, l'idea stessa ormai dominante della *narrazione* come momento generativo della realtà che viene narrata, nasce dall'intuizione della carica performativa delle parole. Allo stesso modo, se si è sempre più con-

sapevoli della sostanza mediatica di tutte le forme di produzione di senso, fino a porre la funzione dei media al centro della ricerca sulle strategie di codificazione estetica delle varie prassi artistiche, e fino a considerare – come avviene ormai da tempo nei *cultural studies* – il carattere essenzialmente di *medio* della letteratura stessa, non ci si può non interrogare sul potere performativo del medio stesso.

Proprio per quanto riguarda la letteratura, scrive Hall: «No discussion of performativity would be complete without reference to its uptake in literary criticism»⁷. Certo non è la letteratura l'ambito nel quale la performatività è stata maggiormente utilizzata come strumento critico, anche perché proprio gli anni in cui essa ha costruito la sua fortuna sulla base dell'intuizione di Austin, e cioè gli anni Sessanta e Settanta, hanno visto nel campo degli studi letterari un indiscusso primato del testo e della semiotica. E tuttavia, tra gli anni Settanta e Ottanta, quando Derrida e de Man si sono interessati alla performatività quale categoria operante in letteratura, si è verificato un passaggio decisivo. In realtà, già nella concezione – proposta in varie forme da Eco e Barthes – del testo come spazio aperto di sperimentazione, che una volta prodotto continua a trasformarsi e a rigenerarsi, a vivere di vita propria al di là di ogni intenzionalità dell'autore, e dunque già nell'attenzione che l'estetica della ricezione mostra per la lettura quale atto produttivo e creativo, c'è un implicito riconoscimento della funzione della performatività. Da parte loro, Derrida e de Man si sono direttamente confrontati con la sistematizzazione degli atti linguistici proposta da Austin, scontrandosi in primo luogo con la sua idea "parassitaria" della letteratura.

Ora, è proprio dal decostruzionismo americano che ci viene qualche interessante indicazione sul possibile utilizzo della categoria del performativo per un testo come *Faserland*. Da un punto di vista molto generale, Culler fa notare che l'idea che con il linguaggio si possano non solo fornire descrizioni circa uno stato di cose, ma anche *fare* delle cose, insomma: creare un mondo nuovo oltre che descrivere un mondo presupposto o già dato, è estremamente vantaggiosa per i teorici della letteratura, ed è in fondo un'idea connaturata alla letteratura stessa: «like the performative, the literary utterance does not refer to a prior state of affairs and is not true or false»⁸. La categoria del performativo ci ricorda che la letteratura è un *atto*, e per questo si carica di una valenza politica, che finisce per costituire una forma di difesa della letteratura dal sospetto o dall'accusa di essere un esercizio frivolo e non necessario: se la letteratura è un atto, se dà vita alle cose che nomina in quanto si basa su un linguaggio di tipo performativo, allora essa può davvero cambiare il mondo⁹.

Ma ciò vale allo stesso modo per tutta la letteratura? Se così fosse, la performatività ci sarebbe di poco aiuto, nel momento in cui volessimo utilizzarla per l'analisi del romanzo di cui ci stiamo occupando. D'altra parte, si può ipotizzare una differenziazione tipologica, ma anche storica, tra forme, stili, poetiche, come propone Hülk, secondo la quale ci sono testi letterari che pos-

sono essere affrontati in modo privilegiato con lo strumento della performatività, mentre in altri casi risulta più adeguata una lettura di tipo ermeneutico o decostruzionista¹⁰. In tal senso, se a partire dall'Ottocento si può osservare in letteratura un vero e proprio "Semioseschub", che dirige l'attenzione del lettore su testi nei quali si realizza una complessa circolazione di segni e un interscambio tra sistemi semiotici coinvolgenti molteplici spazi dell'immaginazione, e per i quali dunque il modello performativo non appare proficuo, un «Performativitäts- und Performanzschub» si rivela lì dove invece l'"opera aperta" non si esaurisce in questa autoriflessività infinita, ma si apre alla prassi della vita («Lebenspraxis»)¹¹. Rientrano sicuramente in questa tipologia molte delle produzioni artistiche e anche strettamente letterarie delle avanguardie storiche di inizio Novecento, che tra le loro strategie comprendono la costruzione di eventi, *happenings*, coreografie, l'utilizzo del corpo e della danza, vari modelli di recitazione.

3

***Faserland*, strategie per una messa in scena:
iterazione, marche, musica**

Da queste considerazioni teoriche, che più avanti andranno un po' specificate, si può iniziare a ricavare qualche spunto per *Faserland*. Questo romanzo presenta in effetti più di un aspetto teatrale, che rende plausibile recepirlo come un impegnativo e – dietro lo stile *cool*, perfettamente coerente con quello che all'epoca del romanzo si sarebbe definito un ambiente "di tendenza" – piuttosto ambizioso *atto di spettacolarizzazione*. Ma ciò che rende interessante il romanzo di Kracht, è che non si tratta di una tradizionale messa in scena del Sé, gestita da un soggetto ipertrofico e irretito nei suoi stessi segni, nei quali si rispecchia compiaciuto; né di un dramma spietato dell'autocoscienza. Semmai al centro del romanzo c'è un io attore, che porta sulla scena un'altra forma di spettacolo: ciò che spettacolarizza sono forme di comunicazione, gusti, tendenze estetiche, gesti, metamorfosi corporee (dovute soprattutto all'alcol); un io che si traveste, scegliendo abiti alla moda, che partecipa attivamente a eventi mondani. Il linguaggio utilizzato da Kracht è raramente descrittivo, nel senso che i personaggi, gli interni, gli esterni, gli oggetti, non vengono osservati a distanza e riprodotti per il lettore, ma *fatti* direttamente davanti ai suoi occhi, creati da un flusso linguistico che, come subito vedremo, dichiara costantemente che essi esistono solo grazie a quel gesto creatore.

La teatralità, che cercherò ora di definire in modo più preciso, è dunque uno degli elementi strutturali di tipo performativo che si possono ravvisare in *Faserland*. Già il primo dei due esergli scelti da Kracht è in tal senso esplicito: si tratta di una citazione dal romanzo *L'innommable* (1953) di Beckett, che consiste nel lungo monologo di un io appunto senza nome (quasi una matrice dell'io anonimo e – talvolta anche confusamente – monologante di *Faserland*);

un io che dovrebbe “operare”, *fare* qualcosa, ma viene invece sopraffatto da una sensazione di impotenza che lo desautora, e la cui genesi non ha alcuna importanza:

Vielleicht hat es so begonnen. Du denkst, du ruhst dich einfach aus, weil man dann besser handeln kann, wenn es soweit ist, aber ohne jeden Grund, und schon findest du dich machtlos, überhaupt je wieder etwas tun zu können. Spielt keine Rolle, wie es passiert ist¹².

Tuttavia, con il suo lungo monologo attraverso la “patria” l’io di *Faserland* qualcosa la farà: la sua voce, il suo gesto stilistico e le sue forme espressive così marcate e connotate, soprattutto il suo corpo, impegnato in una serie di *performance* estetico-alcoliche, creeranno un mondo, gli daranno peso e contorno.

Ora si tratta di evidenziare in modo più dettagliato come agisce questo io. Un elemento ricorrente è la *ripetizione*. In particolare, Kracht ripete in maniera anche ossessiva una serie di espressioni schematiche, che creano una situazione di ottundimento, di stanchezza, nella quale le percezioni si scontornano e le emozioni, di fatto piuttosto rare nel romanzo, si sfibrano. Così Kracht non descrive, ma genera un’atmosfera segnata da una costante gradazione alcolica. Il romanzo si apre con un «Also», ripetuto poi subito dopo, all’inizio del secondo capoverso:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. [...]

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever¹³.

Ce ne accorgiamo dalle prime battute: l’io narrante è un io gesticolante, che mentre parla compie degli atti, coinvolgendo il lettore in uno spostamento continuo; più precisamente: non è un io che filtra il vissuto e riferisce, descrive e analizza esperienze e conoscenze, bensì un io che le fa nascere davanti ai nostri occhi in un flusso continuo di creazione linguistica, che produce un presente asfissiante – e sulla temporalità della narrazione tornerò presto. Ma intanto, un chiaro esempio di gesto performativo è quando il protagonista ricorda il suo primo amore, Sarah, la quale però viene imposta in modo così immediato sulla scena del presente, che più che un oggetto di ricordo sembra il prodotto dell’atto linguistico che la nomina: «Also: Ich bin eingeladen bei Sarah zu Hause, *ich nenne sie jetzt mal einfach Sarah*»¹⁴. Un effetto performativo simile è ottenuto con una formulazione che troviamo poco oltre: «Die ganze Wohnung sieht aus, *ich will das mal so sagen*, als ob hier ein alter Lehrer wohnen würde»¹⁵. Infine, ma gli esempi potrebbero continuare a lungo: «da spricht mich ein Mädchen an und sagt, *ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich*: Angelo Badalamenti ist gar nicht mal so dementi»¹⁶.

Se l'io monologante non inventa nulla, l'opposto dell'invenzione qui non va pensato come la testimonianza o la rappresentazione di una realtà storicamente data, sia pure nel modo della finzione letteraria; piuttosto, se prestiamo attenzione ai segni di enfattizzazione del presente disseminati in questo brano, quali «da», «jetzt», «wirklich», e la ripetizione del verbo («sagt»), ci rendiamo conto che Kracht concepisce l'io monologante come un attore, che sulla scena si produce in un'intensificazione, fa apparire delle cose, condensa dei vissuti nelle proprie parole. Rientra in questa strategia il richiamo continuo al flusso stesso della narrazione, tramite espressioni come «wie schon gesagt», «das habe ich ja vorhin schon gemerkt»¹⁷, «ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe»¹⁸, che la drammatizzano, letteralmente: la trasformano in dramma. Spesso tale effetto di immediatezza viene realizzato ricorrendo a esclamazioni come «na ja», «echt», «ich sage das nur», l'onnipresente «also», «egal», oppure ancora «eigentlich» o «einfach». Ma anche qui la cosa importante è la loro iterazione, che ha l'effetto smorzante di una nenia, che lega tutto e fa sì che oggetti, storie, persone e sensazioni non vengano oggettivati e posti dinanzi all'occhio del lettore nel modo della rappresentazione distaccata, bensì restino avvolti dal linguaggio che li performa. Queste formule precostituite, affabulanti e colloquiali, non *segnalano* uno smarrimento, un'incertezza, o una mancanza di fantasia da parte di chi sta parlando, ma *generano* un plesso di realtà nell'istante stesso in cui vengono pronunciate, eliminando la distanza tra l'io monologante e le cose di cui parla.

Ora, è sulla loro costante ripetizione lungo tutto il romanzo che dobbiamo soffermarci, poiché essa riveste un significato particolare per il nostro discorso, per il quale possono tornare utili le riflessioni di Derrida sul rapporto tra *iterazione e performatività*. In *Marges – de la philosophie* (1972), Derrida scrive:

Un enunciato performativo potrebbe riuscire se la sua formulazione non ripetesse un enunciato “codificato” o iterabile, detto altrimenti se la formula che pronuncio per aprire una seduta, per varare una nave o un matrimonio non fosse identificabile come *conforme* ad un modello iterabile, se dunque non fosse identificabile in qualche modo come “citazione”?¹⁹

Naturalmente Derrida non parla qui di letteratura, ma evidenzia una caratteristica delle espressioni performative, che devono essere citabili in varie circostanze, e dunque iterabili. Anzi: l'iterabilità va considerata in via generale come una legge del linguaggio *tout court*, i cui segni, per essere tali, devono essere costantemente richiamabili, citabili, ripetibili in ogni sorta di circostanze²⁰. Anche qui, come già sopra, potremmo allora chiederci dove sia lo specifico interesse di queste riflessioni per l'interpretazione di un testo letterario (e nel caso particolare: di *Faserland*), dal momento che l'iterabilità è una caratteristica di ogni enunciato performativo e anzi del linguaggio in generale. Una traccia giusta da seguire può essere quella del rapporto tra iterabilità e creazio-

ne, che Culler vede come uno snodo centrale per il discorso di Derrida sulla performatività. Perché è vero che Derrida lega la performatività all'iterabilità, ma anche alle potenzialità inaugurali del linguaggio, cioè alla sua capacità di creare qualcosa di nuovo, di *fare*, in senso performativo, delle cose con le parole, e proprio questo rende la letteratura una delle pratiche performative – come Culler scrive: «a system of performative possibilities»²¹.

Ma in che senso, allora, la citabilità e la ripetibilità possono essere una componente creativa? In uno dei testi che più hanno contribuito alla ricezione di Derrida negli Stati Uniti, *On Deconstruction* (1982), Culler chiarisce bene come per i decostruzionisti il rapporto gerarchico tra l'opera *originale* e la *copia* si inverte, tanto che l'imitazione, invece di essere considerata una prassi parassitaria, è esattamente la condizione di possibilità per l'identità di un'opera o di uno stile, così come una sequenza può essere significativa solo laddove possa essere ripetuta, citata, parodiata²². Ora, se tutto questo è valido per la letteratura in quanto tale, è anche vero che se osserviamo le cose da un punto di visto *storico* risulta evidente che questi meccanismi di significazione sono stati estremamente sfruttati dalla letteratura contemporanea, e che in generale essi rientrano nell'estetica postmoderna, supportati sul piano teorico appunto dalla ridefinizione – scandalosa per l'arte e la cultura tradizionali – del rapporto tra originale e prodotto in serie (e dunque anche prodotto industriale), e dalla decostruzione del mito dell'autenticità. Del resto, si sa che questo fenomeno è iniziato parecchi decenni fa proprio con l'arte pop e con l'arte seriale, ed è a sua volta diventato già un classico: si pensi soltanto, anche se è un esempio piuttosto scontato, ai ritratti in serie di Warhol, che citano e con ciò stesso trasformano l'originale, perché iterandolo creano un significato nuovo.

Da una simile angolazione possiamo recuperare il peso specifico della spiccata tendenza alla ripetizione che riscontriamo in *Faserland*. Oltre alle formule di routine e alle espressioni sopra riportate, ritornano continuamente altri elementi. Ad esempio il termine «Nazi», che una volta viene utilizzato come imprecazione nel composto, a suo modo geniale, «SPD-Nazi»²³, dopo che la persona in questione era stata definita dal protagonista «SPD-Schwein», un calco da «Nazi-Schwein». Questo termine, ripescato dal lessico della rivolta studentesca e variato, viene dunque utilizzato al di fuori del suo contesto, nel senso che in quella cultura sessantottina (e postsessantottina) era l'etichetta brutale che siglava un intero pensiero critico, l'analisi socioculturale e politica che aveva segnato la frattura generazionale con il mondo dei padri, i quali avevano taciuto e rimosso, oppure avevano collaborato con il regime nazista, o addirittura erano stati parte attiva in esso. Qui invece, nel monologo di un io appartenente alla *upper class* tedesca, che si diverte a dare una lauta mancia al tassista in modo che impari qual è il nemico di classe, questo termine funziona come una sorta di marca estetico-antropologica; così come in generale «Nazi», assegnato a un'intera generazione di tedeschi intorno ai settant'anni. Da una

certa età in poi, viene detto, i tedeschi sembrano tutti dei nazisti, con i loro occhiali dorati fuori moda e i pantaloni ben stirati color beige:

Ich weiß, das klingt jetzt komisch, aber ich sage das trotzdem mal: Ab einem bestimmten Alter sehen alle Deutschen aus wie komplette Nazis²⁴.

Dissolto il legame con l'analisi politica, il termine «Nazi» agisce da spartiacque generazionale, ma anche estetico, perché marca il solco che separa il mondo *glamour* del protagonista dallo squallore della “normalità” conservatrice piccolo-borghese. Ma la cosa essenziale è che con la perdita della sostanza politica questi termini assumono una carica performativa, e per due motivi. Innanzitutto, ogni volta che li pronuncia il protagonista separa due mondi, e dunque agisce, creando degli insiemi contrapposti; e poi anche solo per la loro frequenza, sebbene si tratti solo di uno dei tanti casi di ripetizione che rendono compatto e ossessivo il testo. Accostare i socialdemocratici ai nazisti non è solo assurdo dal punto di vista storico e politico, non è solo un'eclatante effrazione etica, ma è anche un gesto inaudito, che però realizza la sua intenzione: quella di bollare un intero mondo come conservatore e impolverato: il mondo dei padri, non importa se nazionalisti nostalgici o fiduciosi progressisti, per contrapporlo al mondo luccicante di bar e discoteche di tendenza.

Un altro esempio interessante di ripetizione è l'aggettivo «blöd», che forse più di altre espressioni resta impresso come una traccia durante la lettura di *Faserland*. «Blöd» ricorre innumerevoli volte, è un vero e proprio marchio di fabbrica di questo romanzo, e sarebbe difficile riportarne tutte le occorrenze. Si può fare solo qualche esempio di ciò che è «blöd»: l'auto fuoristrada dei ricchi villeggianti a Sylt; i pensionati tedeschi che frequentano i luoghi di cura; il pugnale di Göring, smarrito – secondo un aneddoto – proprio a Sylt e poi ritrovato; gli stemmini applicati sulle polo; Hitler; gli occupatori di case a Berlino; il sorriso di intesa erotica tra due camerieri che servono a un party lussuoso²⁵. Vengono dunque giudicate stupide molte cose, e ogni volta sono stupide in modo diverso, perché «blöd», come si intuisce già dai pochi esempi riportati, a seconda del contesto assume varie sfumature di significato; e tuttavia c'è un giudizio unitario che lega le varie tipologie di “stupidità”, e che colpisce anche qui una sorta di sostrato comune, o che si ritiene tale, in cui rientrano l'estetica e il gusto piccolo-borghesi e proletari, così come i cosiddetti “valori” della borghesia colta, fino alle ideologie politiche e ai comportamenti alternativi di sinistra, e al passato nazista.

Che «Nazi» o «blöd», anche laddove non abbiano un'esplicita funzione esclamativa, posseggano un forte potenziale performativo può essere facilmente intuito: proprio nell'astio polemico e provocatorio con il quale vengono pronunciati si esibisce il gesto che essi realizzano, cioè il giudizio, che come si sa è uno degli atti performativi più classici. Ma è soprattutto nella loro ripetizione che si può cogliere la performatività di questa scrittura. Attraverso

l'occorrenza seriale di tutti questi elementi osservati fin qui: epiteti, espressioni di routine, riempitivi, esclamazioni, Kracht dà vita a un'azione verbale dalla cifra stilistica ben precisa, mettendo in atto una forma di disprezzo nei confronti del mondo ordinato, organizzato, produttivo, eticamente orientato della Germania post-Muro. Nel loro ricorrere continuo espressioni come «na ja», «egal», «blöd», «also», «tatsächlich» fungono da marche dell'indeterminatezza; in effetti, però, la loro iterazione funziona come una costante citazione di stile, tramite la quale Kracht performa un discorso estetico-politico sorprendentemente preciso.

Se la condizione di possibilità per un'espressione performativa è, come abbiamo visto in Derrida, la ripetibilità di una forma codificata, e se d'altronde la letteratura è un sistema di possibilità performative, allora Kracht sfrutta appieno queste possibilità, e non solo grazie a quelle che ho chiamato marche dell'indeterminatezza. In *Faserland* si trovano – molto spesso sovrapposti tra loro – almeno altri due insiemi di elementi, che nella loro iterazione hanno una funzione performativa: le marche degli oggetti di moda, dei beni di consumo (per lo più di lusso), delle *griffe*; gli elementi scenografici e della comunicazione che caratterizzano momenti di mondanità come party, visite in discoteca o in bar notturni, tra i quali ovviamente è fondamentale la musica. Entrambi gli insiemi suggeriscono un tipo di lettura multimediale del romanzo, che a sua volta costituirebbe una forma di ricezione spiccatamente performativa.

4

Multimedialità e performatività: un modo di leggere *Faserland*

La vita notturna e le forme di festosità mondana sono forse l'aspetto più eclatante di *Faserland*, anche perché sono legate al consumo di alcol, molto elevato lungo tutto il viaggio attraverso la “patria” – e forse l'alcol, più ancora dei mezzi di trasporto utilizzati, è il vero medio del romanzo. È interessante la combinazione tra il ricorso a formule dell'indeterminatezza, dell'accenno, dell'indifferenza, come quelle appena viste («na ja», «also» ecc.), adeguate alla stanchezza annoiata e alla *nonchalance* da dandy del protagonista, e la precisione nella resa dei dettagli scenografici e dell'abbigliamento (con occhio attento anche agli *accessoires*), delle varie tipologie di alcol consumato, e soprattutto della musica ascoltata. Sopra ho ricordato come per Baßler il nominare marche di oggetti e di altri beni di consumo sia da considerarsi uno stilema della letteratura pop, che in *Faserland* Kracht utilizza in modo particolarmente insistito. Il catalogo delle etichette sarebbe molto lungo, per cui mi limito a qualche nome: Jever, Porsche, Ferrari, Triumph, Cartier, Roederer, Meggle, Ilbesheimer, Barbour, Bourbon, Ehrmann, Brooks Brothers,

Ralph Lauren – e così via. Come si vede, non solo oggetti di lusso, ma anche birra, burro, yogurt.

Nella loro continua ricorrenza, queste cose non mostrano un potere simbolico-evocativo, perché sono del tutto prive di aura oggettuale e artigianale, né sono il concentrato della descrizione di un processo di produzione industriale; non si tratta infatti di oggetti, ma di nomi, di marche appunto, attraverso le quali l'autore dà forma a un mondo. Nominandoli, invece di limitarsi a indicare che qualcuno beve una birra o dello champagne, Kracht si allontana da una strategia descrittiva, lascia poco spazio all'immaginazione del lettore, ma gli pone dinanzi agli occhi queste cose nell'inequivocabilità della loro presenza e identità. Il loro potenziale performativo consiste nella cruda immediatezza che rende questi oggetti non *segnni*, ma *fatti* di un mondo, allestito e garantito dalla loro citazione iterata. L'atto che li nomina trasforma queste cose in attrezzi di scena, una scena sulla quale assistiamo alla *performance* dell'io, in una temporalità presente (sulla quale tornerò alla fine del mio discorso) di forte intensità teatrale. L'accumulo dei nomi e delle etichette fissa l'identità di un consumo, ed è una risorsa contro la fede nella perfezione e costruibilità del mondo, nel progresso del sapere, nell'analisi di stati di coscienza e sfumature emotive – insomma in tutte quelle cose che Kracht etichetta ripetutamente con «blöd».

Kracht costruisce serie di diverse etichette, come in una certa estetica pop – pensiamo alle lattine di zuppa Campbell esibite da Warhol, anche se lì si trattava di uno stesso identico oggetto. Ma c'è un altro tipo di *marche* che vengono citate e contribuiscono all'allestimento della scena, costituendo una sorta di colonna sonora: i brani di musica pop e rock che troviamo a più riprese lungo tutto l'arco del romanzo. Anche qui la lista sarebbe lunga, per cui riporto solo alcuni esempi: Bob Marley (*I shot the Sheriff*), Fehlfarben (*Es geht voran*), Clash (*Sandinista!*), Modern Talking, Moody Blues, Eagles, e altro ancora – una musica molto variegata, come si può vedere, a seconda del contesto, dal reggae al rock tedesco, al punk, fino alla vecchia west coast. Un'analisi adeguata della musica citata da Kracht, insieme a un'analisi degli oggetti, delle bevande, delle auto ecc., potrebbe forse fornire una buona ricostruzione del passaggio dall'estetica e dal design degli anni Ottanta a quelli degli anni Novanta. Ma qui non è questo che importa, quanto la modalità delle occorrenze musicali e oggettuali, e la loro funzione performativa, che mi pare si possa differenziare in tre tipi.

Una prima tipologia si basa proprio sulla tematizzazione della *performance*, e l'esempio che ora riporto getta qualche luce sul rapporto tra narrazione e performatività. Qui la musica si intreccia con un altro medio: la lettera, che il protagonista una volta ha ricevuto dal suo amico Alexander, il quale si trovava in una zona desertica dell'India. Il resoconto – che a sua volta avviene attraverso il medio del ricordo, perché la lettera viene ricordata – di quanto scritto dall'amico si avvale delle strategie canoniche della narrazione, come si nota dall'incipit: «Einmal, [...] da hat er [= Alexander] mir einen längeren

Brief geschrieben, aus Indien. Es war, so steht es in dem Brief, kurz hinter der pakistanisch-indischen Grenze [...]»²⁶. Ma poi, subito dopo, assistiamo a un cambio strutturale molto indicativo per il nostro tema: il discorso passa al presente («Also, er sitzt da in der Bar»²⁷), entrando nel vivo dell'azione, anzi: creando un'azione corale intorno alla *performance* musicale dell'amico, al quale nel bar desolato dove si trova viene passata una chitarra, perché suoni qualcosa. Alexander inizia a suonare gli accordi di *Brother Louie* dei Modern Talking, trascinando gli indiani, che iniziano a riempire il locale, e allora si rende conto con stupore che la gente del posto conosce benissimo quel pezzo. L'intensificazione teatrale è evidente laddove Kracht enfatizza proprio il gesto musicale, con un'espressione performativa («jetzt kommt's») che funge da soglia e introduce al clou della scena:

und, jetzt kommt's: Alle kennen das Lied ganz genau, und durch die dreckige Bar mitten in der Wüste erschallt ein Männerchor: *Brother Louie, Louie, Louie... How you douie, douie, douie*²⁸.

Come lettori veniamo letteralmente trascinati in questo coro, lo ascoltiamo, potremmo cantare e ballare anche noi. E che si tratti di un gesto performativo è sottolineato dal fatto che al termine della scena, subito dopo il coro, si ritorna alla strategia narrativo-ricostruttiva con un tempo verbale passato, che ricolloca l'accaduto nel *plot* del romanzo: «Das hat er mir jedenfalls so geschrieben und daß er das Stück den ganzen Abend spielen mußte [...]».

In un certo senso, è proprio questo l'invito che come lettori dovremmo cogliere: impegnarci in una ricezione multimediale di *Faserland*, che sembra davvero voler essere letto così: da una parte il testo, dall'altra il monitor del computer, sul quale seguire le tracce iconografiche e sonore proposte dall'autore. Non si può, a mio avviso, cercare il piacere di questa lettura inseguendo momenti evocativi, lasciando risuonare il nome di un pezzo rock o di una marca di orologi di lusso; non ha molto senso: questi nomi sono volutamente piatti, non hanno risonanza, e anzi creerebbero una sorta di disagio a una lettura che vi cercasse una dimensione simbolica. Io penso che dovremmo invece soddisfare la nostra curiosità, cercare su Google e su Youtube le varie occorrenze, guardare in rete le immagini di determinate giacche, bottiglie di champagne, gelati, automobili; e dovremmo ascoltare – e guardare le videoclip originali, che solo possono ridarci il gusto di quegli anni – la musica che Kracht cita. In questa dimensione multimediale diventeremmo complici, come lettori, non dell'intenzione o della scrittura dell'autore, ma delle *performance* da lui messe in atto nel romanzo – e così, anche noi potremmo unirvi al coro degli indiani sulle note di *Brother Louie*.

Se questo secondo tipo di performatività ha a che fare con il momento della ricezione, mi pare che in *Faserland* si possa individuare una terza tipologia: l'utilizzo di un sistema combinato di marche e nomi come strumento di

creazione di identità. Si può pensare, in altri termini, che i nomi commerciali dei beni di consumo, unitamente ai riferimenti musicali e a quelli mondani²⁹, creino una rete di rimandi e con ciò un'identità culturale (o un profilo socio-culturale) di appartenenza. La nominazione e l'iterazione dei nomi funzionano in fondo come la "citazione di norme" nel modello proposto da Derrida, e poi utilizzato da Butler per spiegare come il *gender* venga definito, creato, appunto *performato* attraverso le norme sociali che vengono citate e in tal modo stabilite come valide. Se Butler, nel suo impegno di decostruzione dell'identità in quanto supposta come originariamente data, considera questo tipo di citazione un atto autoritario³⁰, si può pensare che anche in *Faserland* si dia un meccanismo simile, e che i nomi di discoteche e riviste marchino il mondo della "Yuppie-Szene" dell'epoca, segnando un perimetro e operando l'esclusione di chi non si riconosce in questi nomi. Perché tutto sommato anche qui troviamo l'arroganza, la violenza del giudizio, il disinnescamento di ogni possibilità dialettica (la vita in Germania è un «Nazi-Leben», e basta!). Se la performatività si basa sull'iterazione, nella quantità sconcertante di *labels* presenti nel romanzo di Kracht possiamo riconoscere una forma di performatività in un certo senso autoritaria, che opera attraverso i nomi propri delle cose, perché nei nomi si fissa in modo violento l'identità, e si desautorano i modi della descrizione e della rappresentazione analitica, che potrebbero scardinare quell'identità, e far quindi slittare e confondere i contorni degli insiemi sociali.

5

Performare, evocare (presente e passato)

È evidente che la performatività è legata alla categoria temporale del *presente*: le parole che *fanno* le cose non possono che farle nel momento stesso in cui vengono pronunciate (recitate, cantate, scritte); d'altra parte, non stupisce certo che il presente sia il tempo privilegiato della letteratura pop (per quanto difficile sia delimitare e definire questa, come del resto ogni altra, tipologia letteraria), così legata al momento performativo, della messa in scena. In generale, il pop è un fenomeno anche ideologicamente concentrato sul presente, un fenomeno che si manifesta in forme segnate dall'esplosività, dalla concrezione improvvisa e sconvolgente di un momento estatico; esso è dunque portatore di un'istanza almeno nelle intenzioni alternativa rispetto alla cultura ufficiale, al suo discorso che si sviluppa invece su tempi narrativi lunghi, perché costruito sulla consapevolezza del passato, sul valore della tradizione, su una ponderata analisi della storia³¹. Oppure l'estetica pop procede secondo una strategia apparentemente opposta: la serialità, che in realtà è solo un'altra opzione per enfatizzare l'attimo presente, staccandolo dal flusso degli eventi e drammatizzandolo attraverso una citazione ripetuta – come nel caso dei ritratti di Warhol, di cui si è detto sopra³².

Nel caso di *Faserland*, il rapporto tra presente e passato si configura in modo piuttosto interessante, e se indagato fornisce qualche indizio per una lettura più articolata del romanzo, che non lo schiacci del tutto sull'etichetta *pop*, e che semmai rilevi qualche aspetto particolare della sua performatività. Ad esempio, quanto Schumacher scrive a proposito degli esperimenti di Warhol vale solo in parte per Kracht, o meglio, descrive solo una parte del meccanismo che agisce anche in *Faserland*, dove effettivamente tramite una costante citazione di marche (in senso lato) viene messo a fuoco l'istante di volta in volta presente; ma mentre l'arte *pop*, mettendo fuori gioco le rimemorazioni, si concentra totalmente sull'*adesso*, in *Faserland* la dimensione della memoria e del passato è parte attiva della struttura narrativa³³.

Ho già detto che il presente è il tempo verbale predominante in *Faserland*; si tratta ora di approfondire brevemente questo aspetto – ma si può già anticipare che il presente non è il tempo esclusivo del romanzo di Kracht. Possiamo prendere, tra i tanti esempi possibili, la scena del party a Heidelberg, al quale il protagonista viene trascinato da gente appena conosciuta in un bar. Il presente incalzante fa nascere davanti ai nostri occhi gesti, emozioni, movimenti che non vengono mai mostrati in una qualche prospettiva spaziale o temporale, non si raddoppiano in un'immagine speculare, non vengono ripresi su un piano simbolico che li amplifichi in modo evocativo, né vengono sfumati in una tonalità malinconica o allusiva; il lettore non si ritrova al centro di uno spazio semiotico di rimandi, ma viene trascinato in un vortice di azioni – l'evento-party viene creato per noi con la forza drammatica di parole che non reclamano la loro tradizionale funzione letteraria. Si comprende allora il ricorso alle esclamazioni («Ich fühle mich Scheiße. Mein Gott, fühle ich mich Scheiße»³⁴), la prevalenza della paratassi, laddove la progressione temporale dell'azione viene affidata all'avverbio «dann», e gli istanti più drammatici si concretizzano nell'avverbio «jetzt»³⁵.

È stato osservato a proposito di Hubert Fichte, considerato uno dei primi autori che hanno praticato una scrittura di tipo *pop*, che l'effetto performativo di molti suoi testi è ottenuto tramite delle strategie testuali consapevoli e precise, che tuttavia – e del resto esse miravano esattamente a questo – producono un effetto di immediatezza e autenticità, a partire dall'adozione di forme di scrittura molto prossime a quelle della comunicazione orale³⁶. Queste considerazioni valgono anche per *Faserland*, e proprio perché Kracht non riproduce i dialoghi in modo realistico, ad esempio secondo lo schema grafico tradizionale che segnala battuta per battuta, ma ingloba gli interventi dei vari personaggi nel flusso tenace e continuo della scrittura, che con tali inserti assume una valenza performativa – come nel passaggio seguente, sempre inerente alla scena del party di Heidelberg:

Nigel, rufe ich. Scheiße. Nigel. Er antwortet nicht. Ich frage ihn, ob er mich denn verdammt nochmal nicht kennt. Und er sagt, das sagt er wirklich: Sollten wir uns denn kennen?³⁷

Mentre la riproposizione in termini realistici del dialogo avrebbe l'effetto di una ricostruzione, l'inclusione delle parole dell'altro nel monologo dell'io dà corpo sul momento a uno scambio vivo, che crea in modo plastico e nella drammaticità del presente una realtà comunicativa. Gli strumenti per la creazione di tale effetto li ho già nominati: esclamazioni, avverbi di tempo che indicano il presente, ma anche riempitivi come «also», che riassumono, richiamano l'attenzione, rimettono in moto il testo; oppure quel «so» che Kracht utilizza quasi come un deittico, nel senso che rimanda a un gesto fatto innanzi al lettore per mostrare qualcosa di creato dalle parole: «nimmt er so ein kleines silbernes Röhrchen und fährt damit mitten in den Kokshaufen rein»³⁸.

Sono tutti effetti performativi di un linguaggio che si potrebbe definire a presa diretta, e che – come è stato notato anche nel caso di Fichte – pur concretizzandosi in una forma scritta non per questo possiede un carattere performativo minore rispetto alle *performance* verbali che avvengono in teatro, perché realizza comunque un forte effetto di presenza scenica³⁹. Se Fichte ottiene tale effetto in buona parte tramite dei procedimenti di trascrizione desunti dallo strumentario dell'etnografia, che costituiva notoriamente un suo campo di interesse, in modo da poter riprodurre comunicazioni e forme di relazioni interpersonali in ambienti rappresentati in modo dettagliato e preciso, Kracht opta invece per una struttura narrativa molto diversa, dove le varie scene prendono forma all'interno della narrazione compatta dell'io monologante⁴⁰.

Questo gli consente di aprire un'altra temporalità accanto a quella del presente. Il monologo del protagonista viene infatti più volte interrotto da ricordi personali, brevi ricostruzioni di momenti legati quasi sempre all'infanzia. Questi veri e propri inserti sentimentali attivano l'intera gamma di effetti tradizionalmente legati alla scrittura dei ricordi, sostenuta principalmente da tempi verbali passati, messa in moto da una percezione che innesca il gioco della memoria. Ciò avviene già nelle primissime pagine, quando il protagonista si trova ancora all'inizio del viaggio:

Ab da höre ich nicht mehr zu, weil mir plötzlich dieser Geruch der Holzbohlen und des Meeres in die Nase steigt, und ich denke daran, wie ich als kleines Kind immer hierher gekommen bin, und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch: wenn man das Meer lange nicht gesehen hatte und sich riesig darauf freute und die Holzbohlen durch die Sonnenstrahlen so einen warmen Duft ausgeströmt haben⁴¹.

Il protagonista si commuove, e appena riprende il presente della presa diretta si vergogna del proprio intenerimento. Ma il cambio di registro, rispetto all'estetica e allo stile pop, è evidente, non solo nella scelta dei tempi verbali

passati, ma nell'evocatività di un lessico tradizionale e prezioso, ricco di echi narrativi («Duft», «verheißungsvoll»). Un caso particolare è poi costituito dal ricordo storico che il protagonista rievoca mentre attraversa Amburgo in taxi, pensando ai bombardamenti che distrussero la città nella Seconda guerra mondiale. È un ricordo tratto dalla memoria collettiva, che il protagonista volentieri condividerebbe con l'anziano tassista, se questo non mandasse un cattivo odore come di putredine; si tratta di un passaggio molto breve e in sé poco significativo, con l'immagine tradizionale della tempesta di fuoco, ma contiene una similitudine davvero sorprendente per lo stile di Kracht, e che sembra staccata di netto da una lirica di Rilke: «und außerdem riecht er alt und verwest, so wie ein Buch, das zu lange im Regen auf dem Balkon lag und jetzt schimmelt»⁴².

Che siano ricordi di infanzia o più recenti, brani della memoria collettiva o proiezioni fantastiche (come nel caso del sogno di una vita familiare su un'isola sperduta del nord insieme a Isabella Rossellini), si tratta di inserti narrativi dalla tonalità sentimentale, che spezzano la tensione performativa della continua e faticosa messa in scena dell'io, recuperando una forma di testualità descrittiva ed evocativa. Resta tuttavia da chiedersi quali siano i rapporti tra queste due opzioni estetiche e narrative, come funzionino nella cornice del romanzo, per poter tentare un bilancio conclusivo che eviti semplicanti contrapposizioni tra un modello di scrittura performativo e un altro più tradizionalmente narrativo.

6

Per concludere: Beckett o i Would Be Goods?

Forse conviene partire da una riflessione generale sul rapporto tra performatività e testualità, riprendendo quanto detto in avvio. Dal punto di vista teorico, da parte dei decostruzionisti si evita la contrapposizione tra istanze apparentemente divergenti come la citazione e la creazione (vi ho accennato sopra a proposito della posizione di Derrida), ma anche quella tra un atto linguistico che constata un dato ordine di cose e un atto performativo, che quell'ordine lo pone in essere. Culler scrive che

the act [...] of literature, depends on a complex and paradoxical combination of the performative and constative, where in order to succeed, the act must convince by referring to states of affairs but where success consists of bringing into being the condition to which it refers⁴³.

Quanto scrive Culler ci può mettere in guardia dal costruire modelli binari troppo schematici, che ci portino ad esempio a considerare i numerosi episodi di rimemorazione in *Faserland* come contrapposti alla drammatizzazione della vicenda di questo io, che si mette in scena secondo dei criteri di teatralità

multimediale di tipo pop. Sicuramente ci sono degli episodi dove ricordi e proiezioni creano una pausa, uno di quei momenti di abbandono della scena del presente, costruita in *Faserland* con un notevole impegno gestuale e corporeo, dei quali parla Beckett nell'esergo scelto da Kracht; è però anche vero che in molti casi assistiamo a un ibrido, decisamente più interessante, laddove perfino i ricordi vengono almeno in parte ("paradossalmente", secondo quanto scrive Culler) performati.

Prendiamo l'esempio già citato della fantasia riguardante Isabella Rossellini, che come detto assolve a una funzione simile ai ricordi, laddove il congiuntivo ipotetico sostituisce il passato della rimemorazione. Il protagonista, stregato dalla bellezza per lui inarrivabile di Rossellini, proietta immagini di un idillio familiare un po' kitsch, di una felicità domestica protetta dai venti e dal mare delle isole scozzesi: «Isabella und die Kinder und ich würden dann zu Hause sitzen, [...] und wir würden zusammen Bücher lesen, und ab und zu würden Isabella und ich uns ansehen und dann lächeln»⁴⁴. Ma le immagini trasognate e i paesaggi evocati da questi congiuntivi del possibile precipitano poi nel presente delle battute di un confronto a tre, tra l'io, l'amico Nigel e il corpo di Isabella. Improvvisamente Isabella torna a essere un personaggio dei media, un'attrice; il suo corpo viene infatti rimedializzato, riportato ai criteri estetici standard da copertina di rivista illustrata, così che la sua immagine perde ogni alone sentimentale, per essere di nuovo misurata sulle icone *glamour* dello spettacolo. La sua immagine, in altre parole, da evocata e (tra)sognata, si ritrova ridotta al corpo, viene ri-fatta attraverso i media e posta innanzi ai nostri occhi in una nudità un po' disorientante:

Ich habe schon viele Filme gesehen, da war Isabella nackt, und Nigel hat zum Beispiel immer gesagt, sie hätte einen erschreckend häßlichen Körper, aber ihr Körper ist nicht häßlich, sondern nur nicht perfekt, und sie weiß das, und deswegen liebe ich sie⁴⁵.

Ma la dimensione teatrale si insinua ad esempio anche nel ricordo di un episodio che tra l'altro costituisce solo uno dei numerosi capitoli dello scatologico, che occupa un posto non secondario nel romanzo. Il protagonista ricorda il suo primo amore e l'invito a casa di Sarah, la cena con i genitori di lei e le conseguenze per il troppo vino bevuto. Ma qui importa la modalità narrativa: il tempo passato del ricordo si alterna con il tempo verbale presente, mentre la narrazione dell'episodio diventa essa stessa oggetto di una *performance* presente, che ricorre a espressioni ricapitolanti («also»), alla drammatizzazione dei dialoghi, alla realizzazione verbale di un rumore⁴⁶. Il lettore non viene dunque trasferito in una temporalità altra rispetto alla vicenda presente dell'io, perché la materia del ricordo subisce una presentificazione in chiave drammatica: l'io agisce con le parole mettendo in scena la propria memoria, mostrandoci l'atto stesso della rimemorazione, creando insomma il ricordo attraverso uno sforzo di produzione linguistica esibito dinanzi al lettore-spettatore.

Tuttavia, se in *Faserland* la dimensione performativa è dominante, è pur vero che a più riprese la dimensione simbolico-evocativa si riaffaccia nello spazio letterario, spiazzando il lettore. Sia che funzionino da pause nella *performance* dell'io, sia che – più spesso – vi si intreccino, aprendo delle zone che si sottraggono a una ricezione schematica, ricordi e proiezioni fantastiche concorrono in maniera decisiva a diversificare le modalità di produzione di senso. Tranne poche eccezioni, per lo più questi inserti vengono montati nel romanzo in modo che il discorso della memoria individuale e la proiezione di una vita futura ne restano deauratizzati, in quanto sottoposti al processo di codificazione operante nel resto del romanzo, che li riporta inesorabilmente ai media dello spettacolo o all'universo delle marche. Così, nel caso del sogno di una vita nella natura Isabella Rossellini funge da icona cinematografica, rappresenta la mediatizzazione del mito della compagna perfetta, e come tale appare intercambiabile, più che altro una citazione dall'immaginario collettivo maschile; come abbiamo visto, il suo corpo viene giudicato in base ai (o difeso dai) paradigmi dell'estetica dominante e imposta dai media. Nel caso invece del lungo ricordo di infanzia ambientato a Sylt, in cui il protagonista torna con la mente a un suo compagno di giochi abitante dell'isola, l'analisi della loro relazione amicale e delle disuguaglianze sociali passa attraverso la comparazione tra i diversi tipi di gelato che i due bambini potevano permettersi di acquistare⁴⁷.

In conclusione, mi pare di poter dire che Kracht sfrutta una caratteristica dell'estetica postmoderna, la quale, anche nelle sue versioni più dissacranti, attinge volentieri alla sfera sentimentale, ma senza amplificarne i contenuti attraverso echi letterari che sfruttino la potenza simbolica del linguaggio; per questa estetica, infatti, il testo non è uno spazio semiotico di corrispondenze, costruito sulla consapevolezza che nella loro rete si celi il senso più profondo, e che la riuscita di un testo dipenda dalla capacità di mostrare questo portato emotivo nella luce dell'autenticità o della verità, sia essa attinente alla storia o alla vicenda autobiografica dell'autore⁴⁸. In un romanzo come *Faserland*, in cui la potenza performativa del linguaggio si impone così sfacciatamente, anche laddove si ricorra a immagini che fanno parte del patrimonio culturale classico o della memoria collettiva, li si utilizza come materiali de-connotati, culturalmente neutri, come segni citabili al di fuori del loro contesto originario, che viene messo fuori gioco. Avendo subito tale processo di riduzione, scrittori, attrici e registi (a un certo punto compare anche Wenders), gelati, birre, auto o camicie possono essere utilizzati per lo spettacolo senza echi che l'io attore allestisce con le sue parole, trasformandoli in immagini bidimensionali da nominare indifferentemente.

L'episodio che conclude il romanzo conferma questo tipo di operazione. Il viaggio del protagonista, iniziato nell'angolo più settentrionale della Germania, nell'isola di Sylt, termina dopo molti chilometri a sud, precisamente a Zurigo, dove egli decide di visitare il cimitero che ospita la tomba di Thomas Mann. Gli echi letterari potenzialmente connessi a questa visita sono facilmen-

te immaginabili: il nome di Mann, così strettamente legato al tema della morte, farebbe pensare a un omaggio alla letteratura classica del Novecento tedesco, a una sorta di catabasi ai padri della tradizione umanistica. La visita alla tomba di Thomas Mann, figura garante di una testualità ancora intatta e ricchissima di valenze simboliche, di preziosità e complessità sintattiche e semantiche, potrebbe in effetti rappresentare un esito sorprendentemente riappacificante per un romanzo così centrifugo rispetto alla sfera dei criteri estetici tradizionali. Almeno, così farebbero pensare le prime considerazioni sui nomi delle strade che il protagonista attraversa in taxi per giungere al cimitero: «Mythenquai heißt eine Straße, und ich denke daran, wie charmant und antiquiert die Dinge hier klingen»⁴⁹. Una toponomastica sublime e letteralmente mitologica, che subito richiama per simpatia una coppia di aggettivi, «charmant» e «antiquiert», che a loro volta si presentano proprio come ciò che significano: sono affascinanti e *démodé*, creano un alone di eleganza elusiva e malinconica *fin de siècle*.

E invece l'episodio del cimitero assume ben presto un significato diverso, perché il lettore viene catapultato in una scena grottesca di ricerca al buio della tomba giusta, che però non viene trovata: «Ich sehe nichts mehr. Das Kerzchen ist nicht hell genug. Das kann doch einfach nicht wahr sein»⁵⁰. Nel cimitero ormai deserto il protagonista non è però del tutto solo: c'è un cane che passa tra le tombe, abbaia, si ferma, diventa nella notte ormai calata un'ombra scura, e a un certo punto defeca da qualche parte, su una tomba, ma non si riesce a decifrare il nome che vi è inciso sopra. Qui non interessa tanto la dissacrazione del mito di Mann, la provocatoria riduzione del discorso della memoria e della morte, e neanche l'esibizione scatologica, una delle tante del romanzo⁵¹. Quello che si preannunciava come un episodio pieno di echi culturali e letterari viene trasformato in una scena che prende corpo, nella sua scurrilità, dinanzi ai nostri occhi, attraverso formule di tipo performativo che pretendono di garantire la veridicità di ciò a cui le parole stesse stanno dando vita: «Das kann ich genau erkennen, ich schwöre es»⁵².

Ma la performatività che agisce in questo episodio finale del romanzo, più che nelle formule di giuramento e in quelle esclamative («Schade»), oppure nell'invettiva («das blöde Grab von Thomas Mann»; «den idiotischen Hund»), si rivela nell'elaborazione della figura del cane, che ricorda fortemente il sembiante animale di Mephisto nella scena «Vor dem Tor» del *Faust* di Goethe – un complesso quanto mai manniano. Certo, qui il protagonista non è accompagnato dal suo *famulus*; però anche questo cane è grande e nero, si agita, abbaia, si muove liberamente sul terreno, mette il muso dappertutto («schnuppert») ⁵³. Ma da questo cane non viene fuori una figura diabolica, vengono fuori soltanto degli escrementi. Così, una lettura dell'episodio che volesse vedervi dei rimandi simbolici, interpretando la visita al cimitero di Kilchberg come il rovescio della gita fuori porta di Faust, che cercava di rinascere dopo essere stato a un passo dal suicidio, mentre il protagonista di *Faserland* si reca in un luogo di morte, mancherebbe di coglierne il senso. L'elemento intertestuale viene infatti

estrapolato e messo in scena, così che il cane subisce una metamorfosi meno magica, ma non meno violenta di quella subita dal cane incontrato da Faust: da citazione di un classico diventa, in questa dissacrante gita fuori porta, personaggio di un teatro dell'assurdo. Tra fiammiferi che si spengono e cani che defecano, si giunge all'ultimo colpo di scena da operetta pop: che il cane abbia lordato proprio la tomba di Thomas Mann?⁵⁴

Torniamo così all'esergo scelto da Kracht per introdurre la vicenda di questo io, torniamo all'assurdo di Beckett e all'impotenza che impedisce l'azione. Ma Kracht ha posto, dopo il riferimento letterario, un altro esergo, piuttosto spiazzante: un verso di una band inglese pop formatasi negli anni Ottanta, i Would Be Goods: «Give me, give me – pronto – Amaretto». Le contaminazioni culturali di questo tipo sono notoriamente un tratto distintivo del post-moderno, e dopo aver letto questo primo romanzo di Kracht la cosa non può più stupirci. Ma se nel doppio esergo cogliessimo solo l'intenzione irriverente resteremmo nei limiti di una lettura tradizionale di *Faserland*, mentre bisogna essere pronti ad accettare l'invito, e a prendere molto sul serio i Would-Be-Goods, non meno (o non più) di Beckett. La citazione del loro verso nel secondo esergo viene utilizzata in modo del tutto performativo: la musica molto elementare, l'estetica postpunk e un po' minimalista di questa band inglese, anche le loro parole ci *dicono* poco, a differenza delle parole di Beckett, ma *fanno* qualcosa: ci danno il tempo, la velocità, l'urgenza, la frivolezza giusta, la gradazione alcolica e anche la sdolcinatezza *démodé* dell'amaretto – tutte cose che ci occorrono per entrare nel testo, e lasciarci trascinare dalla “stupida” *performance* di questo io attraverso la sua “patria”.

Note

1. Tratto dall'album *An American Prayer* (1978).
2. Ch. Kracht, *Faserland* [1995], dtv, München 2002 (da ora in poi cit.: F).
3. «Hier und heute ist Stuckrad-Barre der Meister des Literatur-Pop, aber Christian Kracht war sein Gründungsphänomen» (M. Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* [2002], C. H. Beck, München 2005, p. 110).
4. Ivi, p. 113.
5. Un'ottima sintesi, con particolare attenzione all'utilizzo che la performatività ha trovato nella teoria della letteratura, è fornita da J. Culler, *Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative*, in “Poetics Today”, 21, 3, 2000, pp. 503-19; per un interessante e più completo sguardo sul *performative turn*, che restituisce bene il quadro teorico e metodologico interdisciplinare, cfr. D. Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* [2006], Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2009, pp. 104-43; sempre in ambito tedesco, molto valida la parte introduttiva di W. Hülk, *Paradigma Performativität?*, in M. Erstić, G. Schuhen, T. Schwan (Hrsg.), *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, transcript, Bielefeld 2005, pp. 1-17, per il resto maggiormente centrato sulle arti visive e sulle *performance* delle avanguardie di inizio Novecento. Dalle quali (in particolare nel campo teatrale) prende le mosse anche Erika Fischer-Lichte nel suo discorso sul passaggio da una «Kultur als Text» a una «Kultur als Performance» (questo il titolo dell'introduzione al suo *Performativität. Eine Einführung*, transcript, Bielefeld 2012), dove mette a fuoco affinità e differenze tra i concetti di «Theatralität» e «Performativität», che entrambi

sottolineano lo «Aufführungscharakter von Kultur»: ma se il primo insiste sulla «Inszeniertheit und demonstrative Zurschaustellung von Handlungen und Verhalten», il secondo «hebt [...] auf die Selbstbezüglichkeit von Handlungen und ihre wirklichkeitskonstituierende Kraft ab» (p. 29). Della stessa autrice, che in Germania ha inaugurato un vasto campo di ricerca sul tema «Kulturen des Performativen», vedi anche *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

6. Bachmann-Medick mette tuttavia in guardia dal sostituire meccanicamente il paradigma della testualità con quello della performatività, e questo per una buona ragione: «Text und Performanz müssen nicht etwa strikte Dichotomien der Kulturwissenschaften bleiben» (*Cultural Turns*, cit., p. 126; cfr. anche ivi, p. 106).

7. K. Hall, *Performativity*, in “Journal of Linguistic Anthropology”, 9/1-2, 1999, pp. 184-7, cit. p. 185.

8. Culler, *Philosophy and Literature*, cit., p. 506. Il passaggio continua così: «The literary utterance, too, creates the state of affairs to which it refers, in several respects. First and most simply, it brings into being characters and their actions, for instance. [...] Second, literary works seem to bring into being ideas, concepts, which they deploy» (ivi, pp. 506-7).

9. Cfr. ivi, p. 507.

10. Hülk «will vor allem für den Bereich der Literaturwissenschaft aufzeigen, dass es [...] privilegierte Gegenstandsbereiche zu geben scheint, und auch solche, die sich mit dem Attribut “performativ” weniger beschreiben und die sich vielleicht doch eher “tief” oder flächig, d.h. in der Spannung von hermeneutischer und dekonstruktivistischer Annäherung, erschließen lassen» (Hülk, *Paradigma Performativität?*, cit., p. 2).

11. Ivi, p. 11.

12. F, p. 11.

13. F, p. 13.

14. F, p. 32 (corsivo mio).

15. F, p. 34 (corsivo mio).

16. F, p. 44 (corsivo mio).

17. F, p. 45.

18. F, p. 15.

19. J. Derrida, *Margini della filosofia*, a cura di M. Iofrida, Einaudi, Torino 1997, pp. 418-9.

20. In effetti, qualche pagina prima del passo appena riportato, Derrida aveva scritto: «Ogni segno, linguistico o non linguistico [...] può essere *citato*, messo tra virgolette [...]. Questa citazionalità, questa duplicazione o duplicità, questa iterabilità del marchio [secondo altre traduzioni: *della marca*] non è un accidente o un’anomalia, è quel (normale/anormale) senza il quale un marchio non potrebbe nemmeno più avere un funzionamento cosiddetto “normale”» (ivi, pp. 410-1). Culler ne deduce che per Derrida «iterability [...] should be considered a law of language» (Culler, *Philosophy and Literature*, cit. p. 509).

21. Cit. da ivi, p. 510.

22. «Qualcosa può costituire una sequenza dotata di significato solo se è iterabile, solo se può essere ripetuto in contesti diversi sia seri che non seri, se può essere citato e parodiato» (J. Culler, *Sulla decostruzione*, Bompiani, Milano 1988, p. 109).

23. «Halt’s Maul, du SPD-Nazi» (F, p. 53).

24. F, p. 93.

25. F, rispettivamente: p. 15, p. 16, p. 17, p. 92, p. 94, p. 120 e p. 132.

26. F, p. 68.

27. F, p. 69.

28. *Ibid.*

29. Kracht cita la rivista musicale di tendenza “Spex”, oppure “Prinz”, una rivista tedesca che negli Ottanta e Novanta ha conquistato in Germania un posto predominante per le informazioni sull’*entertainment*, sugli eventi e sul *glamour* metropolitano; e poi nomina discoteche in varie città (Traxx, Pt), o cocktail bar celebri, come Schumann’s a Monaco.

30. Culler sottolinea come sia proprio il concetto di «citation of norms» derridiano «that brings together the performative utterance and the gender performative» (Culler, *Philosophy and Literature*, cit., p. 514).

31. Una ricostruzione molto ampia e convincente di tutto questo complesso tematico si trova in E. Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003, soprattutto nel cap. 1. Tra le «performativ[e] Qualitäten» proprie del pop, Schumacher annovera l'utilizzo di «Wörter, Begriffe und Konstellationen, die selbst vorführen und vollziehen, was sie bezeichnen», attraverso le quali si tenta di liberare «ein gegenwartsdiagnostisches Potential» (ivi, p. 14).

32. A proposito di Warhol, Schumacher parla di una «durch Monotonie, Reproduktion und Serialisierung gekennzeichnet[e] Gegenwartsfixierung» (ivi, p. 31).

33. Scrive Schumacher a proposito di Warhol: «An die Stelle von Erinnerungsprozessen tritt eine durch das Vergessen induzierte Ausrichtung auf die Gegenwart, die in beständiger Wiederholung immer wieder neu das jeweilige Jetzt fokussiert» (ivi, p. 32).

34. F, p. 104.

35. «Dann zieht er die Nase hoch und grinst» (F, p. 103); «und dann greift Eugen vorne an meinen Hosenbund» (*ibid.*); «Dann lächelt er und verdreht die Augen, [...] und dann kriegt er so einen Ausdruck [...], und dann sackt sein Kopf nach vorne» (F, p. 105); «Jetzt nimmt Eugen die Hülle einer Mozart-CD» (F, p. 103); «Ich beschließe, jetzt erstmal diese Nadja suchen zu gehen» (F, p. 104).

36. Cfr. Schumacher, *Gerade Eben Jetzt*, cit., p. 177. Importante poi la precisazione che ciò non ha nulla a che vedere con una poetica di tipo naturalistico, perché queste forme della comunicazione orale Fichte le mette in scena filtrandole attraverso un processo di astrazione, e dunque «im Medium der Schrift, als Literatur, und produziert so einen Text, der unentscheidbar zwischen den Registern von Mündlichkeit und Schriftlichkeit oszilliert» (*ibid.*).

37. F, p. 105.

38. F, p. 103. Un altro esempio: «Aus einem Lautsprecher kommt so eine Klaviersonate von Mozart oder Beethoven» (F, p. 102).

39. Cfr. Schumacher, *Gerade Eben Jetzt*, cit., p. 173.

40. A proposito di Fichte Schumacher parla di «hochgradig ausdifferenzierte Transkriptionsverfahren» (*ibid.*). Va detto d'altra parte che il problema della ricerca sul campo, e in particolare delle pratiche di trascrizione ed elaborazione delle testimonianze raccolte dagli operatori, è da parecchio al centro della riflessione epistemologica in ambito etnografico; ed è una riflessione che ci interessa qui proprio perché ha a che fare con la performatività. Che l'«altro» venga fatto, cioè costruito dalla retorica del discorso scientifico prodotto dall'etnografia occidentale, è stato sostenuto tra gli altri da Fabian, per il quale «*Othering* bezeichnet die Einsicht, daß die Anderen nicht einfach gegeben sind, auch niemals einfach gefunden oder angetroffen werden – sie werden gemacht. Für mich sind Untersuchungen über *Othering* Untersuchungen über die Produktion des Gegenstandes der Anthropologie» (J. Fabian, *Präsenz und Repräsentation. Die Anderen und das anthropologische Schreiben*, in E. Berg, M. Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, pp. 335-64, cit. p. 337). In tal senso, Fabian parla delle *rappresentazioni* («Repräsentationen») dell'«altro» come di «Handlungen oder Sequenzen von Handlungen», come di «*performances*» (ivi, p. 339), di un prodotto della nostra «Praxis» (ivi, p. 338). Nella stessa direzione si muove Thornton, secondo cui l'etnografo tende a creare delle totalità significative attraverso la propria *retorica*, la quale organizza discorsivamente in un'unità ordinata gli elementi raccolti sul campo, mostrando così una potenza performativa: «In der Tat können „soziale Ganzheiten“ als ein Artefakt der Rhetorik betrachtet werden» (R. J. Thornton, *Die Rhetorik des ethnographischen Holismus*, in Berg, Fuchs (Hrsg.), *Kultur, soziale Praxis, Text*, cit., pp. 240-68, cit. p. 249).

41. F, p. 16.

42. F, p. 47.

43. Culler, *Philosophy and Literature*, cit., p. 510.

44. F, p. 57.

45. *Ibid.*

46. «Ich mache also das Licht am Nachttisch an, Knips macht das» (F, p. 33). Questo tratto performativo lo troviamo anche altrove: «ich [...] gehe zum Koffer, [...] öffne ihn, schnapp, schnapp macht das» (F, p. 75).

47. F, pp. 76 ss. In un altro caso (F, p. 24) il ricordo di infanzia parrebbe direttamente suscitato dalla marca di un prodotto alimentare: il burro Meggle, la ditta che inventò la miniporzione di burro nelle vaschette di plastica, a inizio degli anni Sessanta. Così, mentre spalma la sua fetta di pane nel vagone ristorante del treno, il protagonista ricorda quando a dieci anni poteva sporgere la testa fuori del finestrino, nel vento, mentre nei vagoni dell'ICE ciò non è più possibile. Ma in *Faserland* marche e confezioni non vengono sentimentalizzate – evidentemente, a metà anni Novanta si era ancora lontani da nostalgie di tipo *vintage*.

48. Cfr. al riguardo le interessanti riflessioni di Voss, che ricostruisce molto chiaramente il passaggio dall'arte di inizio Novecento a quella postmoderna (D. Voss, *Metamorphosen des Imaginären – nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft*, in A. Huyssen, K. R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1986, pp. 219-50). Voss situa questa svolta nel passaggio dal paradigma dell'immaginario a quello del performativo (cfr. pp. 236 ss.), per cui i testi di tipo postmoderno «müßten [...] selber einen atmosphärischen und operativen Ereignisraum inszenieren, anstatt am struktiven Telos eines imaginativen und metaphorischen Szenarios festzuhalten» (ivi, pp. 240-1); ciò comporta uno slittamento proprio sul piano del linguaggio, con la «Zurücknahme von eigens literarisch hergestellter Bildersprache» in favore di «eine eigentümliche literarische Wiederherstellung von *gesprochener, performativer Sprache*» (ivi, p. 241; corsivi di D. V.).

49. F, p. 155.

50. F, p. 156. Del resto, ancor prima di giungere al cimitero il mondo della merce aveva già fatto di nuovo capolino, se lungo la strada compare («jetzt tatsächlich») la fabbrica di cioccolato Lindt (F, p. 155).

51. In effetti ciò che precede il giro in taxi al cimitero contiene già degli indizi in tal senso. Intanto, qui come altrove il medio dell'evento è l'alcol: prima di mettersi in moto il protagonista beve due scotch con soda; poi le motivazioni di questa visita notturna, quando vengono esplicitate, appaiono piuttosto casuali, o comunque vengono intenzionalmente abbassate, in quanto inserite in un gesto di comunicazione tra il colloquiale e il teatrale: i libri di Mann, letti a scuola, «haben mir Spaß gemacht. Ich meine, sie waren richtig gut, obwohl ich nur zwei oder so gelesen habe» (F, p. 154); e non erano così «dämlich» come quelli di Frisch o Dürrenmatt.

52. F, p. 157.

53. Nell'opera di Goethe – Faust è ormai rientrato nel suo studio – troviamo: «Sei ruhig, Pudel! renne nicht hin und wider! / An der Schwelle was schnoperst du hier?» (vv. 1186-1187).

54. «In dem Moment fällt mir ein, daß der Hund vielleicht auf Thomas Manns Grab gekackt haben könnte» (F, p. 157).

