



UNIMORE

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI
MODENA E REGGIO EMILIA

Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E CULTURALI

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN
LINGUE, CULTURE, COMUNICAZIONE

Tradurre il disagio postmoderno: analisi, proposta di
traduzione e commento di *Faserland*

*Postmodernes Unbehagen übersetzen:
Analyse, Übersetzungsvorschlag und Kommentar zu Faserland*

Prova finale di:
Margherita Cristante

Relatore:
Prof. Cesare Giacobazzi

Correlatrice:
Prof.ssa Isabella Ferron

Anno Accademico 2025/2026

ABSTRACT ITALIANO

Il presente elaborato esamina *Faserland* (1995), romanzo d'esordio di Christian Kracht e opera fondativa della *Popliteratur* tedesca degli anni Novanta, proponendone al contempo la traduzione italiana. A differenza di quanto avvenuto in francese, ceco, ebraico, lettone, lituano, norvegese, russo, svedese e ucraino, il romanzo non risulta infatti pubblicato integralmente in italiano. Il lavoro presenta pertanto una traduzione commentata dei primi tre capitoli, affiancata da un'analisi linguistica del testo di partenza e da una riflessione traduttologica sulle scelte compiute.

L'analisi linguistica identifica nella voce narrante la dominante stilistica del romanzo. Tale voce si distingue per la forte oralità sintattica, la paratassi accumulativa e il registro colloquiale e generazionale.

Sul piano metodologico, la traduzione si inserisce nella cornice teorica della distinzione formulata da Lawrence Venuti tra addomesticamento e straniamento, concepiti non come alternative assolute, ma come tendenze da bilanciare in modo diverso a seconda dei singoli problemi traduttivi. Le principali difficoltà affrontate riguardano la resa degli elementi culturospecifici, suddivisi in diverse categorie in base alla loro funzione testuale, il lessico politico e storico legato al nazismo, la sintassi e la punteggiatura della voce narrante, la traduzione del titolo e il trattamento delle espressioni idiomatiche. L'analisi mostra che la strategia più efficace per la traduzione italiana non consiste né nella normalizzazione sistematica del testo né in una rigida aderenza letterale, ma in un equilibrio continuamente rinegoziato tra la fedeltà allo stile dell'originale e la leggibilità per il destinatario italiano.

Il lavoro intende così contribuire, almeno parzialmente, alla ricezione italiana di *Faserland*, offrendo al contempo un caso di studio sulle strategie traduttive applicabili a una voce narrante fortemente connotata sul piano sociolinguistico e generazionale.

ABSTRACT TEDESCO

Die vorliegende Arbeit untersucht *Faserland* (1995), den Debütroman von Christian Kracht, der als eines der grundlegenden Werke der deutschen *Popliteratur* der neunziger Jahre gilt. Zugleich wird eine italienische Übersetzung des Romans vorgeschlagen. Obwohl *Faserland* bereits ins Französische, Tschechische, Hebräische, Lettische, Litauische, Norwegische, Russische, Schwedische und Ukrainische übersetzt wurde, liegt bisher keine vollständige italienische Übersetzung vor. Die Arbeit präsentiert deshalb eine kommentierte Übersetzung der ersten drei Kapitel. Diese wird durch eine sprachliche Analyse des deutschen Ausgangstextes und eine Erläuterung der getroffenen Übersetzungsentscheidungen ergänzt. Die sprachliche Analyse zeigt, dass die Erzählstimme das wichtigste Stilmerkmal des Romans darstellt. Sie ist durch eine stark mündlich geprägte Syntax, die Aneinanderreihung von Hauptsätzen sowie einen umgangssprachlichen und generationsbezogenen Wortschatz gekennzeichnet.

Die Übersetzung stützt sich methodisch auf die von Lawrence Venuti formulierte Unterscheidung zwischen Domestizierung und Verfremdung. Diese werden nicht als zwei feste und gegensätzliche Möglichkeiten verstanden, sondern als Tendenzen, die je nach Übersetzungsproblem unterschiedlich miteinander verbunden werden müssen. Zu den wichtigsten Übersetzungsproblemen gehören die Wiedergabe kulturspezifischer Elemente, der politische und historische Wortschatz im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus, die Syntax und Zeichensetzung der Erzählstimme, die Übersetzung des Romantitels und der Umgang mit idiomatischen Ausdrücken. Die Analyse zeigt, dass weder eine durchgehende Anpassung des Textes an die italienische Sprache noch eine streng wörtliche Übersetzung eine geeignete Lösung darstellt. Die wirksamste Strategie besteht vielmehr in einem immer wieder neu bestimmten Gleichgewicht zwischen der Treue zum Stil des Originals und der Verständlichkeit für das italienische Lesepublikum.

Die Arbeit möchte damit zumindest teilweise zur italienischen Rezeption von *Faserland* beitragen. Zugleich bietet sie eine Fallstudie zu den Strategien, die bei der Übersetzung einer sprachlich, sozial und generationsbezogen stark geprägten Erzählstimme angewendet werden können.

Indice

INTRODUZIONE	1
1. CHRISTIAN KRACHT E LA <i>POPLITERATUR</i>: CONTESTO TEORICO E ANALISI DI <i>FASERLAND</i>	5
1.1. L'autore: profilo biografico e letterario	5
1.2. La <i>Popliteratur</i>: definizione e inquadramento.....	6
1.2.1. <i>Le origini</i>	<i>7</i>
1.2.2. <i>Il consolidamento nella Germania del dopoguerra</i>	<i>8</i>
1.2.3. <i>L'evoluzione tra gli anni Settanta e Novanta.....</i>	<i>9</i>
1.2.4. <i>Letteratura contemporanea e cultura pop nella Germania riunificata</i>	<i>10</i>
1.3. Temi, linguaggi e forme.....	12
1.3.1. <i>Tematiche e motivi</i>	<i>13</i>
1.3.2. <i>Caratteristiche stilistiche e linguistiche.....</i>	<i>14</i>
1.4. Introduzione al romanzo	15
1.4.1. <i>Trama</i>	<i>15</i>
1.4.2. <i>Il titolo.....</i>	<i>16</i>
1.4.3. <i>Il protagonista come antieroe</i>	<i>17</i>
1.5. Tematiche della <i>Popliteratur</i> all'interno del romanzo.....	19
1.5.1. <i>Il motivo della fuga.....</i>	<i>19</i>
1.5.2. <i>Marchi, consumo e identità: il fallimento delle relazioni</i>	<i>19</i>
1.5.3. <i>Marchi, consumo e identità: il ruolo dell'abbigliamento e la Barbourjacke</i>	<i>21</i>
1.5.4. <i>Il protagonista come dandy e flâneur postmoderno.....</i>	<i>22</i>
1.5.5. <i>Media e cultura pop.....</i>	<i>23</i>
1.5.6. <i>Dipendenze e autodistruzione</i>	<i>23</i>
1.5.7. <i>Il rapporto con la Germania e il passato nazista</i>	<i>24</i>
1.5.8. <i>L'edonismo postmoderno</i>	<i>25</i>
1.6. Ricezione.....	26
2. TRADUZIONE.....	29
2.1. <i>Faserland</i>: capitolo 1	29
2.2. <i>Faserland</i>: capitolo 2.....	43
2.3. <i>Faserland</i>: capitolo 3.....	73

3. ANALISI LINGUISTICA DEL TESTO DI PARTENZA	95
3.1. Tratti dell'oralità	95
3.1.1. <i>Marcatore discorsivi</i>	<i>96</i>
3.1.2. <i>Paratassi accumulativa ed enumerazione ossessiva</i>	<i>98</i>
3.1.3. <i>Parlata mentale.....</i>	<i>99</i>
3.1.4. <i>Cesure ritmiche.....</i>	<i>100</i>
3.1.5. <i>Linguaggio giovanile: volgarità ed esagerazioni</i>	<i>101</i>
3.1.6. <i>Abbreviazioni e fusioni di parole</i>	<i>102</i>
3.2. Un io narrante fortemente soggettivo	103
3.2.1. <i>Tono ironico, cinico e auto-esposto</i>	<i>104</i>
3.2.2. <i>L'ineguaglianza espressiva</i>	<i>105</i>
3.3. Identità generazionale e riconoscibilità identitaria	106
3.3.1. <i>Anglicismi e marchi</i>	<i>107</i>
3.3.2. <i>Autorappresentazione critica</i>	<i>107</i>
3.4. Per sintetizzare: la dominante del testo di partenza	108
4. COMMENTO TRADUTTOLOGICO	109
4.1. Strategia traduttiva: addomesticamento o straniamento?	109
4.1.1. <i>Culturemi</i>	<i>109</i>
4.1.2. <i>Lessico politico-storico</i>	<i>113</i>
4.1.3. <i>Traduzione del titolo.....</i>	<i>115</i>
4.1.4. <i>Espressioni idiomatiche</i>	<i>116</i>
4.1.5. <i>Sintassi, punteggiatura, particelle discorsive e ritmo</i>	<i>117</i>
4.2. Microstrategie traduttive	119
4.2.1. <i>Modulazione</i>	<i>119</i>
4.2.2. <i>Riordinamento</i>	<i>120</i>
4.3. Il caso Badalamenti: una perdita fonica	120
4.4. Per sintetizzare: la dominante del testo di partenza e la sua resa in italiano	122
CONCLUSIONE	123
BIBLIOGRAFIA	128
SITOGRAFIA	130

INTRODUZIONE

Pubblicato da Christian Kracht nel 1995, *Faserland* racconta il viaggio sconnesso e apparentemente privo di meta di un giovane narratore senza nome che, partendo dall'isola di Sylt, attraversa la Germania fino a raggiungere Zurigo, in un crescendo fatto di eccessi, marchi di lusso, droghe e disillusione. Il romanzo, accolto inizialmente con un certo sospetto dalla critica letteraria tedesca, è oggi considerato un testo fondativo della *Popliteratur* degli anni Novanta. Tradotto in francese, ceco, ebraico, lettone, lituano, norvegese, russo, svedese e ucraino, alla data di conclusione di questo elaborato, non risulta pubblicata una traduzione italiana integrale del romanzo. Questa assenza ha costituito il punto di partenza del presente lavoro, che intende offrire un contributo alla ricezione italiana del romanzo attraverso la traduzione dei primi tre capitoli, accompagnata da un'analisi linguistica del testo di partenza e da un commento traduttivo che rende conto delle scelte operate. La parte traduttologica individua le strategie più efficaci per restituire in italiano una voce narrante fortemente connotata sul piano sociolinguistico, generazionale e stilistico.

La domanda di ricerca che ha guidato l'elaborato può essere così formulato: in che modo è possibile tradurre in italiano una prosa fortemente orale, paratattica e satura di riferimenti culturospecifici senza ricorrere né a una normalizzazione eccessiva, che ne tradirebbe l'identità stilistica, né a una fedeltà letterale così rigida da risultare oscura o innaturale per il lettore italiano?

L'indagine si fonda su due ambiti distinti ma costantemente in dialogo fra loro: la critica letteraria relativa alla *Popliteratur* e all'opera di Kracht, da un lato, e la teoria della traduzione, dall'altro. Per quanto riguarda il primo ambito, si è fatto riferimento agli studi fondativi sulla letteratura pop tedesca, in particolare ai contributi di Moritz Baßler, che ha proposto la definizione di *Pop-Roman* come archivio di materiali culturali contemporanei piuttosto che come semplice rappresentazione mimetica della realtà giovanile, e di Thomas Ernst, che ha ricostruito la genealogia del termine *Popliteratur* a partire dalle sue radici nella *Beat Generation* e nella *Scuola di Colonia* degli anni Sessanta. Si sono inoltre considerati gli studi più specificamente dedicati a *Faserland*, fra cui quelli di Martin Brinkmann e di Sandra Mehrfort sulle tematiche ricorrenti del romanzo pop degli anni Novanta, e il contributo di Anke S. Biendarra sulla figura del narratore come «flâneur postmoderno», nozione che ha offerto una chiave interpretativa preziosa per comprendere il rapporto del protagonista con lo spazio urbano e con gli oggetti di consumo.

Per quanto riguarda l'ambito traduttologico, il lavoro si appoggia innanzitutto alla distinzione – divenuta canonica negli studi sulla traduzione – fra addomesticamento (*domestication*) e straniamento (*foreignization*), introdotta da Lawrence Venuti in *The Translator's Invisibility*. Questa dicotomia ha fornito l'impianto teorico generale entro cui si sono collocate le scelte traduttive. Infine, per la descrizione delle strategie impiegate nel passaggio dal tedesco all'italiano si è fatto riferimento alla classificazione elaborata da Vinay e Darbelnet, che rappresentano tuttora un punto di riferimento condiviso negli studi sulla traduzione.

L'indagine è stata condotta secondo un metodo che intreccia analisi linguistica del testo di partenza, traduzione e commento traduttologico, in un percorso pensato per rendere conto, passo dopo passo, del rapporto fra interpretazione critica del testo originale e resa in lingua italiana.

In una prima fase si è proceduto a un'analisi linguistica approfondita del testo tedesco, condotta sui primi tre capitoli del romanzo, con l'obiettivo di individuare i tratti stilistici ricorrenti che costituiscono la cosiddetta dominante del testo di partenza: l'oralità sintattica, la paratassi accumulativa, la presenza di marcatori discorsivi e particelle modali, il lessico giovanile e gli anglicismi, il tono ironico e distaccato del narratore. Questa fase preliminare è stata indispensabile per stabilire, ancora prima di affrontare la traduzione, quali elementi del testo dovessero essere considerati prioritari nella resa italiana, e quindi tutelati anche a costo di una minore scorrevolezza, e quali invece potessero essere normalizzati senza che ne risultasse compromessa l'identità stilistica del romanzo.

Sulla base di questa analisi si è poi proceduto alla traduzione dei tre capitoli, lavorando direttamente sul testo tedesco originale e verificando le soluzioni individuate alla luce della dominante stilistica precedentemente isolata.

Per la comprensione e la resa dei numerosi riferimenti culturospecifici, dei marchi commerciali e del lessico gergale e giovanile diffuso nel romanzo, ci si è avvalsi del confronto con dizionari monolingui e bilingui, dello spoglio di risorse lessicografiche online specializzate nella lingua giovanile e colloquiale tedesca, e della consultazione di testi paralleli, come articoli di stampa, materiali pubblicitari, fonti enciclopediche utili a verificare l'uso concreto e il valore connotativo di singoli termini e referenti culturali nel loro contesto d'uso originario.

Per quanto riguarda la struttura dell'elaborato, questo si articola in quattro capitoli, organizzati secondo una progressione che muove dal contesto storico-letterario alla

traduzione, per poi tornare, nella parte finale, a un'analisi linguistica e traduttologica del testo.

Il primo capitolo ricostruisce il profilo biografico e letterario dell'autore e inquadra il romanzo all'interno del più ampio fenomeno della *Popliteratur* tedesca, di cui vengono ripercorse le origini, lo sviluppo e l'affermazione nella Germania riunificata. Si procede poi con un'analisi delle principali tematiche e caratteristiche stilistiche del romanzo pop e con un'introduzione a *Faserland*, di cui vengono presentati trama, titolo e la figura del protagonista. Una sezione specifica è dedicata all'esame delle tematiche tipiche della *Popliteratur* che ricorrono nel romanzo, fino a una panoramica conclusiva sulla ricezione critica del romanzo, dalle reazioni controverse della pubblicazione fino alla successiva canonizzazione.

Il secondo capitolo contiene la proposta di traduzione italiana dei primi tre capitoli, presentata con il testo tedesco a fronte. Si tratta del nucleo pratico del lavoro, in cui le riflessioni teoriche e metodologiche illustrate nei capitoli successivi trovano concreta applicazione: ogni scelta traduttiva qui operata costituisce la base empirica su cui si fondano l'analisi linguistica e il commento traduttologico che seguono.

La terza sezione propone un'analisi dettagliata della lingua del narratore di *Faserland* nei tre capitoli tradotti, condotta a livello lessicale, sintattico e pragmatico. Vengono qui esaminati i tratti dell'oralità che caratterizzano la voce narrante – i marcatori discorsivi, la paratassi accumulativa e l'enumerazione ossessiva, la cosiddetta «parlata mentale», le cesure ritmiche, il linguaggio giovanile fra volgarità ed esagerazioni, le abbreviazioni e le fusioni di parole – e si approfondisce la costruzione di un io narrante fortemente soggettivo, attraverso l'analisi del tono ironico, cinico e auto-esposto e dell'inadeguatezza espressiva del protagonista. Un ultimo paragrafo è dedicato al tema dell'identità generazionale, esaminata sia a partire dagli anglicismi e dai marchi disseminati nel testo, sia attraverso la riflessione sull'autorappresentazione critica della generazione raccontata da Kracht.

Il quarto e ultimo capitolo costituisce il momento di verifica e di sistematizzazione critica delle scelte operate in sede di traduzione: vi si discute innanzitutto la strategia traduttiva complessiva adottata, collocata in un punto di mediazione fra addomesticamento e straniamento e modulata caso per caso in base alla natura dello specifico problema traduttivo. Una sezione è dedicata al trattamento dei culturemi, distinti in cinque macrocategorie, ciascuna trattata secondo un criterio differenziato, dal prestito puro alla sostituzione con un referente equivalente. Si affrontano poi il problema specifico del lessico politico-storico legato al nazismo, la questione della traduzione del titolo del romanzo, con

la discussione di alcune ipotesi alternative scartate, il trattamento delle espressioni idiomatiche e degli aspetti sintattici, di punteggiatura e di ritmo del testo. Una sezione apposita è dedicata alle microstrategie traduttive più ricorrenti, la modulazione e il riordinamento, illustrate attraverso esempi puntuali tratti dai capitoli tradotti, mentre un caso a parte è riservato al cosiddetto «caso Badalamenti», un gioco linguistico fondato su un effetto fonico che ha richiesto una vera e propria ricreazione piuttosto che una traduzione in senso stretto.

La traduzione proposta cerca dunque di mantenere un equilibrio tra la fedeltà alla voce originale e la naturalezza del testo italiano. L'obiettivo è conservare i principali tratti stilistici di *Faserland*, intervenendo solo nei casi in cui una resa troppo letterale avrebbe rischiato di compromettere la chiarezza e la leggibilità.

1. CHRISTIAN KRACHT E LA *POPLITERATUR*: CONTESTO TEORICO E ANALISI DI *FASERLAND*

1.1. L'autore: profilo biografico e letterario

Lo scrittore e giornalista Christian Kracht nasce il 29 dicembre 1966 a Saanen, in Svizzera. Figlio del procuratore generale del gruppo editoriale *Axel Springer Verlag SE*, cresce in un contesto fortemente internazionale, trascorrendo infanzia e adolescenza tra Svizzera, Stati Uniti, Canada, Francia e Germania. La sua formazione si compie all'interno di alcuni tra i più prestigiosi istituti privati europei e nordamericani, tra cui la *Schule Schloss Salem*, sul lago di Costanza, e la *Lakefield College School* in Canada, fino al conseguimento della laurea presso il *Sarah Lawrence College di New York* nel 1989.

Durante l'attività redazionale presso la rivista *Tempo*, Kracht lavora al suo primo romanzo, *Faserland*, pubblicato nel 1995 dalla casa editrice *Kiepenheuer & Witsch*, e che conobbe un immediato successo diventando un'opera di riferimento della *Popliteratur* tedesca degli anni Novanta. L'anno successivo esce *Der Doktor, Das Gift und Hector Barrantes*, racconto incluso nell'antologia *Wenn der Kater kommt* (1996) curata da Martin Hielscher, mentre nel 1998 esce il libro di scritti di viaggio *Ferien für immer*.

Successivamente collabora con il settimanale *Der Spiegel*, anche in qualità di corrispondente estero in India. Nel 1999 prende parte, sotto la direzione di Joachim Bessing, al celebre progetto performativo *Tristesse Royale*, che riunisce il cosiddetto «quintetto popculturale»¹ composto da Kracht, Bessing, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg e Benjamin von Stuckrad-Barre. Nello stesso periodo viene pubblicata anche l'antologia pop-letteraria *Mesopotamia*, redatta dagli autori appartenenti alla medesima generazione culturale e alla quale Kracht vi contribuisce con il racconto *Der Gesang des Zauberers*.

Nel 2000 appare *Der gelbe Bleistift*, raccolta di reportage giornalistici dedicati all'Asia, confermando l'importanza del viaggio e dell'osservazione transculturale all'interno della sua produzione letteraria e giornalistica.

Poco dopo gli attentati dell'11 settembre esce il suo secondo romanzo, *1979*, opera che suscita un ampio dibattito critico, soprattutto per il suo esplicito riferimento al mondo

¹ J. BESSING et al., *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Berlin, Ullstein, 1999.

islamico e alle tensioni geopolitiche contemporanee. *Faserland* e 1979 costituiscono i primi due capitoli di un trittico narrativo completato da *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008). Con la pubblicazione di *Imperium* nel 2012, Kracht ottiene ulteriore riconoscimento internazionale e viene insignito del prestigioso *Wilhelm Raabe Literature Prize*.

Il suo ultimo grande successo è rappresentato da *Eurotrash* (2021), romanzo autofinzionale accolto con ampio consenso critico e internazionale, spesso considerato un seguito di *Faserland*, dove Kracht torna all'universo narrativo del suo romanzo d'esordio ma in una forma più autobiografica e riflessiva.

Parallelamente all'attività narrativa, l'autore ha collaborato, in veste di editorialista, con il *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e dal 2004 è editore della rivista culturale trimestrale *Der Freund*.

1.2. La *Popliteratur*: definizione e inquadramento

L'esordio di Kracht è considerato da molti critici del *Feuilleton* l'opera fondativa della nuova *Popliteratur*².

[...] in den vergangenen Jahren hauptsächlich als Etikett benutzt [...], um Büchern ein jugendlich-frisches und aufmüpfiges Image zu geben und zu suggerieren, dass sie unterhaltsam und leicht lesbar seien³.

Con queste parole Thomas Ernst apre, nel saggio di critica letteraria *Popliteratur* (2001), la sua riflessione sul romanzo pop tedesco, sulle sue origini e sulla sua storia nel contesto postmoderno. Ai fini dell'analisi del filone narrativo qui preso in esame, si farà riferimento al sopracitato studio di Ernst, nonché all'antologia critica dedicata alla *Popliteratur* curata da Dirk Frank⁴, e ai contributi di Moritz Baßler⁵, Ute Paulokat e Frank Degler⁶, che gettano le basi per la definizione del quadro teorico di tale produzione letteraria.

² M. BASSLER, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, C.H. Beck, 2002, p. 110.

³ T. ERNST, *Popliteratur*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, 2001, p. 6. Trad mia: «[...] negli ultimi anni [è stata] utilizzata principalmente come etichetta [...] per conferire ai libri un'immagine giovanile, fresca e ribelle e suggerire che fossero divertenti e di facile lettura».

⁴ D. FRANK, *Popliteratur – Arbeitstexte für den Unterricht für die Sekundarstufe*, Stuttgart, Reclam, 2003.

⁵ M. BASSLER, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, C.H. Beck, 2002.

⁶ F. DEGLER, U. PAULOKAT, *Neue Deutsche Popliteratur*, Stuttgart, utb GmbH, 2008; U. PAULOKAT, Benjamin von Stuckrad-Barre. *Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

Il concetto di *Popliteratur* è tuttora oggetto di dibattito critico e, ad oggi, non è stata ancora formulata una definizione condivisa del fenomeno. Nel delineare il contesto storico e culturale di questa declinazione della letteratura postmoderna emerge, infatti, un panorama piuttosto complesso ed eterogeneo, caratterizzato da profondi mutamenti di natura politica, sociale e tecnologica.

1.2.1. Le origini

Le origini della letteratura pop possono essere ricondotte alla *Beat Generation*, una corrente letteraria sviluppatasi negli anni Cinquanta negli Stati Uniti. In un contesto segnato dal conformismo sociale, dal clima della Guerra Fredda, dal benessere economico del dopoguerra e dal trauma del conflitto in Corea, gli autori *beat* esprimevano, attraverso la scrittura, una protesta nei confronti delle strutture tradizionali della società americana.

I primi esponenti del movimento conducevano spesso una vita ai margini della società, caratterizzata da una forte libertà sessuale e da uno stile anticonvenzionale, introducendo profonde innovazioni sia nella letteratura americana sia in quella europea. Le loro opere affrontavano apertamente esperienze legate alla sessualità, alla droga, alla povertà e all'emarginazione, suscitando scandalo nell'opinione pubblica e andando spesso incontro a processi di censura⁷.

Il movimento rimase attivo fino agli anni Sessanta e, grazie al carattere fortemente innovativo e alla fusione tra arte e vita quotidiana, contribuì alla definizione di uno stile di vita che sarebbe stato successivamente ripreso dalla cultura *hippie*.

Negli anni successivi, gli autori *beat* abbandonarono i toni polemici per orientarsi verso riflessioni dai toni maggiormente spirituali e mistici. Tuttavia, la forza espressiva e il linguaggio diretto della *Beat Generation* continuarono a influenzare i testi del movimento contro la guerra del Vietnam, del femminismo e della poesia legata alle rivendicazioni afroamericane per i diritti civili.

⁷ In questo contesto, nel 1951 apparve *Il giovane Holden* di J. D. Salinger, opera che provocò un forte clamore soprattutto per il linguaggio utilizzato, ritenuto volgare. A partire dalla metà degli anni Cinquanta furono pubblicati alcuni dei testi più significativi della *Beat Generation*, tra cui *Howl* di Allen Ginsberg, *On the Road* di Jack Kerouac e *Naked Lunch* di William S. Burroughs. Queste opere ruppero con le tradizionali concezioni morali e gli stili di vita convenzionali, tentando di rappresentare questo stile di vita anticonformista in un linguaggio il più possibile realistico e autentico.

1.2.2. Il consolidamento nella Germania del dopoguerra

In seguito all'introduzione dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, negli Stati Uniti si svilupparono le prime teorie del postmodernismo applicate alla cultura e ai media. In questo contesto, autori come Marshall McLuhan e Leslie Fiedler individuarono nella *Pop Art*⁸ e nella *Beat Generation* un tentativo di superare la tradizionale separazione tra cultura d'élite e cultura popolare⁹. Furono inoltre tra i primi ad utilizzare l'espressione «letteratura pop», promuovendo la diffusione di tale concetto anche in Germania.

Sul piano politico ed economico, gli anni Sessanta furono segnati soprattutto dalla divisione della Germania nel 1961, dalla crisi economica del 1966-67, dalle rivolte studentesche e dalle prime discussioni pubbliche sul nazionalsocialismo. In questo contesto, la letteratura assunse una forte dimensione politica e si trasformò in uno strumento di critica sociale.

Die 68er Generation besaß in der Elterngeneration, die mit den Phänomenen Faschismus, Kleinbürgerlichkeit und autoritäres Denken gleichgesetzt wurde, ein klar umrissenes Feindbild; daraus konnte sich das Bewusstsein entwickeln, einer neuen, von religiösen, sozialen und sexuellen Restriktionen befreiten Generation anzugehören¹⁰.

Un ruolo decisivo nel processo di affermazione della narrativa postmoderna fu svolto da Dieter Wellershoff, allora redattore presso la casa editrice *Kiepenheuer & Witsch* e membro della *Scuola di Colonia*, la cui produzione letteraria venne definita «Nuovo Realismo»¹¹. Con il romanzo *Ein schöner Tag* (1966), Wellershoff contribuì in maniera significativa allo sviluppo della letteratura pop tedesca.

Un'altra figura centrale della *Scuola di Colonia* fu Rolf Dieter Brinkmann, che nel 1968 pubblicò il romanzo *Keiner weiß mehr*. Attraverso continui riferimenti al mondo dei

⁸ La «popular art» era una corrente artistica e letteraria caratterizzata da un forte interesse per i *mass media*, in cui arte e letteratura venivano rese accessibili a un pubblico di massa.

⁹ Nel saggio *Cross the Border, Close the Gap* (1968), Fiedler sosteneva la necessità di oltrepassare i confini della cultura alta tradizionale, favorendo una forma di letteratura più vicina alla vita quotidiana. La sua riflessione puntava quindi a una democratizzazione della letteratura, intesa come ambito non riservato a un'élite, ma aperto alla partecipazione collettiva.

¹⁰ D. FRANK, *Popliteratur – Arbeitstexte für den Unterricht für die Sekundarstufe*, Stuttgart, Reclam, 2003, pp. 11 ss. Trad. mia: «La generazione del Sessantotto identificava nella generazione dei genitori – associata al fascismo, alla piccola borghesia e al pensiero autoritario – un nemico ben preciso. Da questa contrapposizione nacque la consapevolezza di appartenere ad una nuova generazione, emancipata da restrizioni religiose, sociali e sessuali».

¹¹ La letteratura pop veniva intesa come una forma di «nuovo realismo», cioè come un modo per rendere esperibile la realtà.

consumi, della musica e della sottocultura urbana, Brinkmann introdusse in Germania sia la teoria postmoderna di Fiedler, sia l'influenza della poesia *beat* americana. Nella sua scrittura ricorrono infatti numerosi elementi tipici della *Beat Generation*, quali il linguaggio diretto, le forme narrative flessibili e il trattamento esplicito di temi fino ad allora considerati tabù. Sempre nello stesso anno venne pubblicato un altro testo fondamentale: *Palette*, di Hubert Fichte. Qui l'autore rielabora le influenze *beat* attraverso una rappresentazione di ambienti marginali e urbani, affrontando temi quali droga, sessualità, povertà e criminalità, così come questioni legate all'arte, all'epoca e al passato tedesco.

Il fallimento della rivolta studentesca all'inizio del 1969 e la conseguente crisi identitaria delle nuove generazioni si rifletterono profondamente anche nella produzione letteraria dell'epoca. La narrativa successiva, sebbene continui a mantenere una forte componente di critica socio-politica, si distacca gradualmente dalle forme più radicali della protesta, privilegiando un approccio maggiormente introspettivo. Alla dimensione della ribellione si sostituisce quindi una ricerca dell'identità individuale e collettiva, accompagnata dall'esplorazione di temi precedentemente considerati tabù.

Questo cambiamento si inserisce in un più ampio contesto di trasformazione culturale e sociale, caratterizzato dal movimento di emancipazione femminile, dalla diffusione della pillola anticoncezionale, dal *flower power*, da Woodstock, dalla musica dei *Beatles* e dei *Rolling Stones*, nonché dal motto «jeans, sex, drugs and rock'n'roll», elementi che incarnavano lo spirito culturale e sociale della fine degli anni Sessanta.

1.2.3. L'evoluzione tra gli anni Settanta e Novanta

Negli anni Settanta la letteratura pop tedesca continuò a svilupparsi attraverso autori che divennero rapidamente figure di culto all'interno del panorama culturale dell'epoca. Tra questi si distinguono Jürgen Ploog, Jörg Fauser, Bernward Vesper, Peter Schneider, Nicolas Born, Reinhard Lettau e Peter Handke, le cui opere affrontavano temi legati all'alienazione, alla crisi identitaria e alla trasformazione della società contemporanea, spesso attraverso forme narrative sperimentali. Nel contempo, dopo l'entusiasmo rivoluzionario, il panorama letterario stava andando incontro ad un progressivo processo di depoliticizzazione, e i cambiamenti strutturali e contenutistici vennero limitati.

A partire dagli anni Ottanta, la cultura pop cessò progressivamente di essere un fenomeno marginale o contro culturale per diventare parte integrante della cultura

mainstream. In questo contesto emerse una nuova generazione di autori pop, tra cui Rainald Goetz, Andreas Neumeister e Thomas Meinecke. Particolarmente significativa fu la figura di Goetz, che intrattenne un intenso scambio intellettuale con Diedrich Diederichsen, considerato uno dei più influenti teorici pop in Germania. Attraverso le sue riflessioni sulla musica, sui media e sull'immaginario giovanile contemporaneo, Diederichsen fu una figura centrale nella definizione teorica della *Popliteratur* degli anni Ottanta e Novanta.

1.2.4. Letteratura contemporanea e cultura pop nella Germania riunificata

Un contributo particolarmente significativo per l'analisi della letteratura tedesca di quest'epoca è offerto da Carsten Gansel ed Elisabeth Herrmann nel saggio *Gegenwart bedeutet die Zeitspanne einer Generation – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen*, nel quale ne vengono configurati dettagliatamente il contesto storico e quello culturale, profondamente segnati da eventi cruciali quali la caduta del Muro di Berlino, la fine della Guerra Fredda e l'affermazione di una società sempre più globalizzata e dominata dai media. In questo stesso periodo, nella nuova Germania riunificata, il giornalismo pop iniziò a occupare uno spazio centrale nelle pagine di importanti quotidiani e riviste del centro-sinistra, tra cui la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit*, la *Süddeutsche Zeitung* e *Der Spiegel*. Molti dei giovani scrittori della nuova generazione pop maturarono le loro prime esperienze proprio nell'ambito del giornalismo culturale, tra cui anche Christian Kracht.

Contemporaneamente numerosi autori si impegnarono nella ridefinizione ideologica della Germania: Martin Hielscher, Uwe Wittstock, Maxim Biller e Matthias Altenburg denunciarono il carattere eccessivamente accademico e autoreferenziale della letteratura tedesca prodotta tra il 1945 e il 1989, giudicata distante dalla realtà contemporanea e dominata dall'élite culturale. Essi promossero l'idea di una nuova narrazione capace di incorporare nella produzione letteraria elementi provenienti dalla narrativa d'intrattenimento statunitense, dalla cultura popolare, dal giornalismo di rivista e dall'estetica cinematografica. Lo scenario letterario tedesco cercò così di allontanarsi dall'impegno politico e dall'accademicismo del dopoguerra, orientandosi piuttosto verso leggibilità, intrattenimento e realismo.

Es gibt keine Literatur mehr. Das, was heute in Deutschland so heißt, wird von niemandem gekauft und gelesen, außer von Lektoren und Rezensenten, den Autoren selbst und einigen letzten, versprengten Bildungsbürgern. Die deutsche Literatur dieser Jahre und Tage ist eine Literatur der peinlichen, aber allesagenden Minimalauflagen [...] Es ist eine Literatur, [...] die nur mehr auf den Seiten der Feuilletons und Kulturspalten stattfindet¹².

Allo stesso tempo, le profonde trasformazioni del panorama culturale trovarono espressione anche nel vivace dibattito critico che si sviluppò alla fine degli anni Ottanta intorno allo stato della letteratura. Nell'inserto della *FAZ* dedicato alla Fiera del libro dell'ottobre 1989, Frank Schirrmacher formulò una diagnosi negativa della letteratura tedesca contemporanea che si concentrava soprattutto sui cambiamenti del sistema letterario nella Repubblica Federale a partire dagli anni Sessanta. Dietro una presunta apertura al mondo si sarebbe celato, infatti, un «vuoto di esperienza»¹³, evidenziato nei testi con assenza di «una letteratura delle metropoli, della vita urbana, della grande città, della vita mondiale»¹⁴. Secondo Schirrmacher, al cinema e nella letteratura tedesca si troverebbero «storie newyorkesi»¹⁵, ma non su Berlino.

La posizione di Schirrmacher, tuttavia, venne controbilanciata da un intervento di Volker Hage pubblicato su *Der Spiegel*¹⁶, attraverso il quale lo stato della letteratura tedesca contemporanea veniva valutato positivamente con il riferimento a numerosi autori e opere.

Pur nella diversità delle loro posizioni, entrambi gli interventi mettevano in luce aspetti centrali dello sviluppo letterario del paese alla fine degli anni Ottanta: da un lato, la critica alla crescente superficialità postmoderna, dall'altro il progressivo indebolimento del ruolo sociale della scrittura. È quindi in questo passaggio da una concezione unitaria della letteratura ad una pluralità di modelli e forme espressive, che numerosi giovani autori

¹² M. BILLER, *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm*, in «Tempo», 1998. Trad. mia: «Non esiste più alcuna letteratura. Quello che oggi in Germania viene chiamato così non viene comprato né letto da nessuno tranne che da redattori, recensori, dagli autori stessi e da pochi ultimi intellettuali borghesi dispersi. La letteratura tedesca di questi anni e giorni è una letteratura dalle tirature minime, imbarazzanti ma notevolmente eloquenti [...] È una letteratura [...] che esiste ormai soltanto nelle pagine dei *feuilleton* e delle rubriche culturali».

¹³ F. SCHIRRMACHER, *Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 10 ottobre 1989, Literaturbeilage, p. 19.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ V. HAGE, *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1989.

vennero progressivamente associati all'etichetta di «pop-letterati», e le loro opere furono ricondotte quindi alla categoria della *Popliteratur*¹⁷.

Se fino agli anni Novanta la narrativa contemporanea veniva ancora definita prevalentemente come «letteratura dopo il 1945»¹⁸, oggi esiste un ampio consenso nel considerare la svolta politica del 1989 come uno spartiacque e l'inizio di un cambiamento epocale anche sul piano letterario. Tali eventi non solo modificarono profondamente l'orizzonte sociale e culturale della Germania, ma produssero anche rilevanti trasformazioni tematiche e stilistiche nella narrativa contemporanea.

1.3. Temi, linguaggi e forme

Sebbene il dibattito critico presenti ancora alcune divergenze interpretative, la ricerca ha progressivamente elaborato numerosi interventi fondamentali per la definizione delle caratteristiche – tematiche, stilistiche, linguistiche – del romanzo pop e, più in generale, della scrittura postmoderna degli anni Novanta. Accanto agli studi già menzionati, assumono particolare rilievo i contributi di Martin Brinkmann¹⁹ e Sandra Mehrfort²⁰, ai quali si farà riferimento nel corso della presente analisi.

¹⁷ Gli effetti di tali trasformazioni si rifletterono, verso la fine degli anni Novanta, anche negli studi germanistici. La critica accademica iniziò infatti ad assumere la *Popliteratur* come oggetto di ricerca, contribuendo gradualmente alla sua canonizzazione. Particolarmente significativo fu l'ingresso di testi della letteratura pop nei programmi universitari di germanistica, così come il fatto che la *Popliteratur* divenne tema di relazioni e concorsi accademici, acquisendo una legittimazione culturale precedentemente riservata alla letteratura «alta».

¹⁸ C. GANSEL, E. HERRMANN, «Gegenwart» bedeutet die Zeitspanne einer Generation – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen, in <<Zeitschrift für Germanistik>>, 23 (2013), p. 14.

¹⁹ M. BRINKMANN, *Unbehagliche Welten. Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts Faserland (1995), Elke Naters' Königinnen (1998), Xaver Bayers Heute könnte ein glücklicher Tag sein (2001) und Wolfgang Schömelns Die Schnecke: Überwiegend neurotische Geschichten (2002)*, in «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften», 53/1 (2007), pp. 17-46.

²⁰ S. MEHRFORT, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Berlin, Info-Verlag, 2008.

1.3.1. Tematiche e motivi

Tra le principali tematiche affrontate vi sono «il diventare adulti in sé, l'amore, il dolore, il lutto, l'alienazione, le crisi esistenziali scatenate da esperienze legate alla droga, alla sessualità e alla violenza»²¹.

La narrativa postmoderna si confronta costantemente con le contraddizioni culturali e sociali della contemporaneità, riflettendo le tensioni della società tardo-capitalistica e mediatizzata. Il romanzo pop, di conseguenza, è strettamente connesso alla condizione della società postmoderna del rischio, del consumo, dell'intrattenimento e dell'esperienza.

All'interno di tale panorama, l'individuo appare privo di punti di riferimento stabili e si muove in una realtà percepita come frammentata, instabile e opprimente, come un'entità alla continua ricerca di senso e identità.

I protagonisti acquisiscono frequentemente i tratti dell'antieroe assumendo il ruolo di outsider e vivendo condizioni di alienazione; le relazioni personali e familiari restano sullo sfondo, mentre prevalgono modalità comunicative superficiali e inefficaci. I personaggi presentano inoltre identità ambivalenti – caratterizzate da ironia, cinismo, edonismo, disillusione e da una tendenza alla fuga dalla realtà – e sono impossibilitati a raggiungere un'autenticità stabile, un'autonomia o una progettualità di vita duratura. Anche il rapporto generazionale subisce una profonda trasformazione: il conflitto con la generazione precedente non si manifesta più in forme apertamente ideologiche o politiche, ma prevalentemente sul piano estetico, attraverso lo stile di abbigliamento, i gusti musicali e i consumi. Sebbene i personaggi mostrino talvolta nostalgia per forme di stabilità e valori tradizionali perduti, essi appaiono incapaci di concretizzarli nella propria esistenza.

In questo contesto ricorrono frequentemente atteggiamenti di indifferenza nei confronti delle norme sociali, dei valori collettivi e della correttezza politica, accompagnati da disillusione politica, sentimenti di noia, malinconia e disgusto per la vita, generati paradossalmente da una società caratterizzata dall'abbondanza e dall'eccesso.

Un ruolo centrale è quindi assunto dal consumo, inteso non soltanto come pratica quotidiana, ma anche come forma di autoaffermazione, compensazione emotiva e definizione dello status sociale. I protagonisti si orientano costantemente verso mode, tendenze e stili di vita contemporanei, concentrando il proprio sguardo sugli aspetti più superficiali della vita.

²¹ Ivi, p. 47. Testo originale: «das Erwachsenwerden an sich, Liebe, Kummer, Trauer, Entfremdung, existenzielle Krisen, ausgelöst durch Drogenerfahrungen, Sexualität und Gewalt».

Anche i media occupano una posizione dominante nella narrativa pop: musica²², cinema e cultura audiovisiva costituiscono costanti sistemi di riferimento attraverso richiami, citazioni e collegamenti intertestuali.

Il tema della droga, infine, compare in maniera ricorrente in molte opere, nelle quali il consumo di sostanze viene rappresentato come un comportamento normalizzato e integrato nello stile di vita contemporaneo. Le droghe diventano quindi simbolo di modernità, benessere economico e appartenenza culturale, pur restando associate a condizioni esistenziali negative quali alienazione, vuoto interiore e disagio personale.

1.3.2. Caratteristiche stilistiche e linguistiche

Dal punto di vista formale e linguistico, il romanzo pop si caratterizza per una forte attenzione alla dimensione soggettiva e interiore dei protagonisti, i cui stati d'animo e le cui emozioni vengono rappresentati prevalentemente attraverso una prospettiva interna.

La trama risulta spesso frammentaria e discontinua: al posto di un impianto narrativo coerente si susseguono una serie di esperienze ed episodi che accentuano il senso di vuoto e disorientamento dei protagonisti. Dietro a questo sviluppo apparentemente superficiale, però, si cela una struttura profonda di carattere critico orientata alla rappresentazione delle contraddizioni della società contemporanea.

Frequenti risultano inoltre gli elementi autobiografici, mentre realtà e finzione tendono a sovrapporsi e a confondersi.

Il linguaggio è volutamente semplice, colloquiale e talvolta apparentemente trascurato, lontano dalla complessità formale e dalla pretesa estetica della letteratura canonica. Tale scelta riflette un più ampio mutamento culturale: la letteratura si avvicina alla cultura popolare, ai consumi e alla quotidianità, privilegiando una rappresentazione immediata della realtà contemporanea. Gli autori della *Popliteratur* non si sentono più vincolati a strutture narrative rigide e adottano forme libere e sperimentali, spesso combinandole con modelli tradizionali o mescolando generi differenti. Ne derivano forme testuali ibride, difficilmente classificabili secondo categorie convenzionali. Questa apertura formale si accompagna a una marcata sperimentazione stilistica, evidente anche nel riutilizzo ludico di motivi, miti e forme letterarie rielaborati in chiave ironica o provocatoria.

²² Questa in particolare assume spesso una funzione identitaria e generazionale.

Fondamentale risultano inoltre i ruoli dell'ironia (specialmente l'autoironia) e dell'umorismo: attraverso questi strumenti, la narrativa pop mette in discussione tanto sé stessa quanto il mondo che rappresenta, mantenendo uno sguardo critico pur senza rinunciare ad una certa leggerezza espressiva.

A ciò si aggiunge il frequente ricorso a elementi intertestuali – letterari, cinematografici o musicali – sotto forma di citazioni esplicite o richiami impliciti e allusivi. Tali strategie coinvolgono il lettore in un continuo gioco di rimandi culturali tipico della sensibilità postmoderna, ciò che Brinkmann definisce *Label-Thinking*²³, vale a dire una percezione della realtà filtrata attraverso marchi, prodotti e simboli del consumo.

1.4. Introduzione al romanzo

Con *Faserland*, Kracht offre una rappresentazione emblematica del clima culturale della Germania post-riunificazione, traducendo le tensioni storiche e sociali degli anni Novanta in una dimensione prevalentemente individuale ed esistenziale. Ne emerge il ritratto di una realtà nella quale il consumismo assume una funzione sostitutiva dell'identità, mentre l'incapacità di costruire relazioni autentiche si accompagna al tentativo di anestetizzare il senso di vuoto interiore dell'individuo.

1.4.1. Trama

Faserland erzählt die Geschichte eines namenlosen jungen Mannes, der, völlig unbelastet von materiellen Erwägungen oder der Notwendigkeit eines Broterwerbs, einer „Beschäftigung nach[geht], die es heute eigentlich gar nicht mehr gibt: dem Müßiggang.“ Er unternimmt eine Reise durch Deutschland und folgt dabei der „germanischen Sehnsuchtsroute“ von Norden nach Süden. Auf jeder seiner Stationen – Sylt, Hamburg, Frankfurt, Heidelberg, München und am Bodensee – macht er Beobachtungen, die er dem Leser „im Jargon gekünstelter Einfachheit“ mitteilt. Schließlich endet er allein im schweizerischen Zürich, welches ihm als „ein Teil

²³ M. BRINKMANN, *Unbehagliche Welten. Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts Faserland (1995), Elke Naters' Königinnen (1998), Xaver Bayers Heute könnte ein glücklicher Tag sein (2001) und Wolfgang Schömelns Die Schnecke: Überwiegend neurotische Geschichten (2002)*, in «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften», 53/1 (2007), p. 22.

Deutschland, in dem alles nicht so schlimm ist“ (147) erscheint. Es geschieht in diesem Text provozierend wenig: berichtet wird von Freunden, Parties, Alkohol- und Drogenkonsum, sowie dem Reisen mit verschiedenen Fortbewegungsmitteln²⁴.

Suddiviso in otto capitoli senza titolo, il romanzo racconta il viaggio, attraverso la Germania e privo di una meta precisa, di un giovane protagonista senza nome.

La vicenda si apre a List, sull'isola di Sylt, al confine tra Germania e Danimarca, presso «il chiosco di pesce più a nord della Germania»²⁵. Da qui il narratore intraprende un itinerario che, attraverso diversi mezzi di trasporto, lo porta ad attraversare città quali Amburgo, Francoforte, Heidelberg, Monaco e Meersburg (sul lago di Costanza), fino a raggiungere Zurigo.

Nel corso del viaggio incontra casualmente vecchi conoscenti che, come lui, conducono un'esistenza segnata da eccessi, feste, alcol, fumo e droghe, elementi che riflettono una condizione di solitudine e disorientamento. Le relazioni instaurate con tali personaggi risultano superficiali e transitorie: l'atteggiamento del protagonista oscilla costantemente tra indifferenza e disprezzo nei loro confronti, e abbandona ogni città in una sorta di fuga continua, trattenendosi raramente più di un giorno in ciascuna di esse.

Durante il percorso, egli osserva e commenta costantemente ciò che lo circonda, intrecciando esperienze del presente con ricordi d'infanzia, fantasie e riflessioni personali, in un flusso continuo di pensieri che assume talvolta il tono di una cronaca di viaggio orale.

1.4.2. Il titolo²⁶

Molti interpreti leggono *Faserland* come un testo che mette in scena, e al tempo stesso critica, la cultura del consumo e l'edonismo di una generazione giovanile politicamente disimpegnata. In questa prospettiva, anche il titolo del romanzo riveste un valore particolarmente significativo e si presta a diverse letture.

Una prima interpretazione riconduce *Faserland* a *Fatherland* («patria»), ed è suggerita dalla stessa struttura narrativa: un viaggio che attraversa la Germania da nord a sud. L'itinerario del protagonista assume così il valore simbolico di un confronto con

²⁴ A. S. BIENDARRA, *Der Erzähler als "popmoderner Flaneur" in Christian Krachts Roman Faserland*, in <<German Life and Letters>>, 55/2 (2002), p. 166.

²⁵ C. KRACHT, *Faserland*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995, p. 1.

²⁶ M. DENGLER, *Anmerkungen zu Christian Krachts Faserland*, München, GRIN Verlag, 2003, pp. 2-7.

l'identità nazionale tedesca, con il problematico rapporto tra le generazioni del dopoguerra e con la storia del nazionalsocialismo.

Un'ulteriore riflessione interpretativa deriva dalla composizione lessicale della parola, formata da *Faser* («fibra») e *Land* («paese»). Il termine potrebbe quindi evocare l'immagine di un «paese sfilacciato», frammentato e privo di coesione interna, riflettendo così la crisi identitaria del post-riunificazione. Tale frammentarietà si manifesta anche sul piano strutturale: il romanzo, suddiviso in otto capitoli autonomi collegati dal viaggio, costituirebbe il filo conduttore di una narrazione discontinua e priva di una reale linearità. Inoltre, l'identità stessa del narratore – come già evidenziato – appare instabile, contraddittoria, segnata da un profondo senso di scissione. In aggiunta, per assonanza, il titolo richiama anche il verbo *faseln* («blaterare», «vaneggiare»), suggerendo appunto l'idea di un discorso frammentario e privo di ordine.

In aggiunta, il termine può essere collegato a *Faserung* («venatura», «struttura superficiale»), facendo emergere l'immagine di un «paese della superficie», caratterizzato da relazioni superficiali, dall'estetizzazione della realtà e dall'assenza di profondità morale.

1.4.3. *Il protagonista come antieroe*

Il narratore autodiegetico racconta, attraverso un monologo interiore in prima persona, in modo dettagliato e spesso provocatorio, pensieri, fantasie, ricordi e osservazioni sul mondo che lo circonda, costruendo una narrazione caratterizzata da ambiguità e continue contraddizioni.

Del protagonista si conoscono pochissimi elementi biografici: il nome, l'età, la professione (qualora ne possieda una) e gli interessi rimangono, infatti, ignoti. Viene soltanto accennata la frequenza del collegio d'élite di Salem²⁷ – dal quale sarebbe stato espulso probabilmente a causa di un episodio legato all'alcol – e il fatto che durante l'infanzia accompagnasse il padre nei suoi viaggi d'affari, trascorrendo vacanze in luoghi esclusivi. Anche della famiglia non si viene a sapere molto: non vengono menzionati fratelli o sorelle, ma viene ricordata con nostalgia la domestica Bina, che si occupò della sua crescita. I ricordi legati ai genitori, e in particolare al padre, sono spesso associati a vergogna, disagio o

²⁷ Lo stesso che ha frequentato Kracht.

distacco emotivo, lasciando intuire una profonda trascuratezza affettiva vissuta durante l'infanzia.

Nonostante l'assenza di informazioni precise, tuttavia, appare evidente la sua provenienza da un ambiente privilegiato. Viaggi in aereo, hotel di lusso, abiti firmati, auto sportive e ristoranti esclusivi suggeriscono l'idea di risorse economiche apparentemente illimitate. Immerso in una cultura del consumo fortemente orientata ai marchi, egli utilizza oggetti, *brand* e dettagli estetici come criteri attraverso i quali classificare persone e realtà: gli individui vengono giudicati esclusivamente per il loro aspetto, mentre l'essere viene progressivamente sostituito dall'apparire. Questa ossessione per la «superficie» produce tuttavia una forma di anestesia emotiva: nulla viene realmente approfondito, in particolar modo le sue conoscenze, con le quali appare incapace di costruire relazioni autentiche. Di fronte alle persone si mostra timido e distante ed evita sempre il confronto diretto, scappando o rifugiandosi continuamente in alcol, sigarette e droghe.

Tale instabilità emerge anche sul piano comportamentale. Non possedendo alcun senso del dovere né obblighi lavorativi grazie alla propria condizione economica agiata, vive seguendo impulsi immediati e infrange regolarmente le norme sociali: oltre a bere e fumare ovunque, guida in stato di ebbrezza, ruba e mette in atto comportamenti provocatori senza però mai andare incontro a conseguenze significative. Questa apparente impunità contribuisce a rafforzare l'immagine di un mondo superficiale e moralmente svuotato.

Accanto a questa sua arroganza, al cinismo e allo snobismo, emergono però profonde fragilità interiori. Egli appare costantemente insicuro riguardo al proprio comportamento, al proprio aspetto e alla propria capacità di relazionarsi. In molte situazioni il suo disagio emotivo si manifesta in disagio fisico, arrivando addirittura a tremare, vomitare o crollare psicologicamente. Tali insicurezze sfociano spesso in aggressività verbale, nell'uso di un linguaggio volgare, in giudizi sprezzanti e continui utilizzati spesso in modo provocatorio.

Anche la dimensione sessuale risulta problematica e irrisolta. Il narratore manifesta una forte inquietudine nei confronti della sessualità (in particolar modo di quella omosessuale), oscillando tra apparente eterosessualità, atteggiamenti quasi asessuati e momenti di esplicita avversione verso questo aspetto. I tentativi di avvicinamento alle donne falliscono regolarmente, mentre episodi di nudità o coinvolgimento sessuale provocano in lui panico e disagio. Ambivalenza che lascia intravedere il timore di essere escluso o giudicato da una società percepita come superficiale e conformista.

La narrazione restituisce così il ritratto di un individuo profondamente alienato, incapace di trovare stabilità, autenticità o appartenenza. La Germania stessa viene percepita

come una realtà soffocante e priva di significato, dalla quale egli tenta continuamente di prendere le distanze, senza mai però riuscire a fuggire realmente.

1.5. Tematiche della *Popliteratur* all'interno del romanzo

Come evidenziato in precedenza, il romanzo concentra l'attenzione su aspetti della vita quotidiana particolarmente rilevanti per la generazione giovanile degli anni Novanta: famiglia, amicizia, esperienze ordinarie e spesso imbarazzanti, ricerca di senso e identità, abuso di alcol e droghe, cultura del consumo e rapporti con i media, come il cinema e la musica.

1.5.1. Il motivo della fuga

Il motivo della fuga attraversa tutta la narrazione: il protagonista è impegnato nella ricerca di un proprio posto nel mondo, senza tuttavia riuscire a trovare una forma di esistenza stabile o soddisfacente. Il viaggio da Sylt a Zurigo, attraverso diverse città tedesche, si configura così come un movimento continuo e privo di uno scopo. Ogni volta che una situazione diventa emotivamente difficile da sostenere o minacciosa, egli fugge verso la tappa successiva, evitando qualsiasi confronto con sé stesso o con gli altri. L'esperienza viene così costantemente interrotta e abbandonata, come se fermarsi significasse esporsi a una verità insostenibile²⁸.

1.5.2. Marchi, consumo e identità: il fallimento delle relazioni

Altro aspetto fondamentale è la rappresentazione della cultura del consumo e del ruolo dominante dei marchi nella costruzione della realtà contemporanea. Il romanzo è attraversato da continui riferimenti a prodotti commerciali, *brand* e citazioni pop-culturali che contribuiscono a delineare un universo dominato da superficialità, estetizzazione e logiche del mercato. Il protagonista non percepisce oggetti o persone nella loro individualità, ma attraverso le etichette che li identificano: non beve semplicemente una birra, ma una *Jever*;

²⁸ https://www.uni-due.de/literarikon/kracht_werkcharakteristika#imp

non indossa una giacca qualsiasi, bensì una *Barbour*. I marchi diventano così strumenti di orientamento sociale e di costruzione dell'identità, portatori di significati legati a prestigio, gusto e appartenenza culturale.

La scelta dei beni di consumo, però, non risponde a desideri autentici: già all'inizio, il narratore ammette che la *Jever* in realtà non gli piace, ma continua comunque a berla perché è *cool*. In questo modo, il consumo non riflette preferenze personali, bensì l'adesione a modelli simbolici socialmente valorizzati.

Attraverso questa rappresentazione, di conseguenza, il romanzo mette in scena una società nella quale l'essere viene sostituito dall'apparire e l'individuo esiste principalmente come consumatore all'interno di un sistema dominato dalle logiche del mercato e dell'estetizzazione della realtà.

In *Faserland* vengono citati circa settanta marchi differenti, relativi soprattutto ai settori della moda, dell'alimentazione, delle bevande, dei trasporti e dei media. I beni di consumo assumono quindi la funzione di strumenti compensativi, al pari dell'alcol e delle droghe, anch'essi ricorrenti nel romanzo come strumenti attraverso i quali colmare un vuoto interiore.

A conferma di ciò, si evidenzia che soltanto nei tre capitoli oggetto di quest'analisi ricorrono ripetutamente i seguenti marchi:

Kapitel EINS: *Jever, Fisch-Gosch, Barbour, Mercedes, Triumph, Golf, Porsche, Ralph Lauren, Rolex, Alden, Roederer, Toyota, Ferrari, Cartier, Hermes.*

Kapitel ZWEI: *Ilbesheimer Herrlich, Meggle, ICE, Kiton, Tempo, Wiener, DSG, Stern, Jil Sander, Doc Martens, Esso, Ariel, Milka, Fair-Isle, Hanuta, Mephisto, HSV, Prinz, Stüssy.*

Kapitel DREI: *Visa, Ballisto, Ehrmann, Süddeutsche, Eternity, Cartier, Bunte, Lufthansa, Tiffany, Swatch*²⁹.

Questa centralità dei *brand*, nel romanzo, non produce autentica appartenenza o felicità, ma al contrario, rivela una realtà dominata da superficialità, isolamento emotivo e incapacità di relazione: le amicizie del passato non vengono recuperate, i tentativi di contatto falliscono e ogni incontro si conclude in un senso di estraneità. Il protagonista non ascolta realmente gli altri, mostra scarso interesse per le loro esperienze e conosce ben poco perfino i propri «amici».

²⁹ O. GRABIENSKI, *Christian Krachts Faserland*, in *Eine Besichtigung des Romans und seiner Rezeption*, München, Iudicium, 2000, p. 6.

Diffida costantemente delle persone che incontra sospettando ironia, falsità o secondi fini dietro ad ogni comportamento. Per evitare delusioni egli stesso recita continuamente un ruolo, costruendo una distanza emotiva che rende impossibile qualsiasi forma di autenticità. Quando si sente respinto o minacciato, tende improvvisamente a enfatizzare gli aspetti negativi dell'interlocutore e reagisce fuggendo dalla situazione.

Emblematico è il rapporto con Nigel, attraverso il quale emerge implicitamente una diversa concezione dell'amicizia, fondata non sulle esteriorità o sullo stile, ma su qualità umane quali l'ascolto, la modestia e la comprensione reciproca – valori che il protagonista appare incapace di praticare concretamente.

Per questo motivo, il romanzo può essere letto come la storia di amicizie fallite o destinate al fallimento. Le relazioni risultano fragili, superficiali e incapaci di evolvere in legami autentici. Molte persone, oggetti o situazioni vengono liquidati semplicemente come «stupidi», mentre persone omosessuali, tassisti, pensionati o presunti soggetti socialdemocratici diventano frequentemente bersaglio delle sue invettive provocatorie e politicamente scorrette.

1.5.3. Marchi, consumo e identità: il ruolo dell'abbigliamento e la Barbourjacket

L'abbigliamento acquisisce in particolar modo una forte valenza identitaria³⁰, soprattutto nella ricorrente presenza della giacca *Barbour*, indossata dal narratore e da diversi personaggi appartenenti al suo ceto sociale.

Il mondo rappresentato appare rigidamente regolato da codici estetici nei quali esiste un abbigliamento «giusto» e uno «sbagliato»³¹, e le relazioni sociali dipendono dall'adesione a tali codici. Il protagonista attribuisce grande importanza a vestiti costosi, alla cura dell'aspetto e ai dettagli estetici, mostrando una vera e propria ossessione per marchi e tessuti dei materiali. L'identità individuale viene così progressivamente sostituita dal consumo: i personaggi vengono giudicati soprattutto attraverso ciò che indossano, mentre qualità personali e interiorità rimangono invisibili.

³⁰ Di grande importanza è l'attenzione riservata alla moda e agli stili di vita giovanili dell'epoca. Nel romanzo compaiono numerosi riferimenti ad abiti e tendenze tipiche degli anni Novanta (jeans tagliati e indossati sopra i collant, bustier, tute di velluto a coste, scarpe da ginnastica, capi sportivi, ...) che contribuiscono a delineare con precisione l'estetica e l'immaginario della generazione rappresentata.

³¹ Lo stile trasandato di altri personaggi, come Nigel, per esempio, suscita nel narratore fastidio e disprezzo, soprattutto perché percepito come incompatibile con il loro status sociale privilegiato.

In questo contesto, la costosa giacca rappresenta per lui non soltanto un simbolo di buon gusto, ma anche uno strumento di riconoscimento sociale attraverso cui identificare persone considerate simili a lui. Incapace di definire sé stesso attraverso valori interiori stabili, cerca nei prodotti di marca forme di sostegno, identificazione e appartenenza. Tale atteggiamento rivela quindi che egli in realtà è profondamente insicuro di sé stesso e del proprio corpo e utilizza l'apparenza esteriore come strumento attraverso cui mascherare fragilità fisiche e psicologiche.

Alla luce di tali considerazioni, l'episodio della distruzione della sua *Barbour* assume un forte valore metaforico. Dopo essere stata macchiata accidentalmente durante un viaggio in aereo, invece di pulirla, il narratore decide di bruciarla. Questo gesto appare legato alla sua profonda paura dell'imbarazzo: il capo, ormai associato ad un'esperienza per lui umiliante, perde improvvisamente ogni valore. Egli tenta quindi di liberarsi non soltanto dell'oggetto, ma anche del ricordo spiacevole ad esso collegato, dando prova del fatto che la giacca funziona come una sorta di guscio protettivo, e, senza di essa, si sente esposto e vulnerabile.

Infine, il fatto che al termine del romanzo la giacca nuova venga abbandonata nell'hotel di Zurigo, simboleggia la definitiva separazione dalla propria protezione identitaria e il distacco da quella realtà costruita attraverso consumo, status e apparenza. È proprio qui che implicitamente si evince l'esito tragico del romanzo³².

1.5.4. Il protagonista come dandy e flâneur postmoderno³³

Il narratore è stato più volte interpretato dalla critica come una rielaborazione contemporanea delle figure del *flâneur* e del *dandy*.

Il suo continuo vagabondare richiama l'immagine ottocentesca del *flâneur*, l'osservatore urbano che si muove anonimamente tra la folla della grande città libero da vincoli economici e lavorativi, registrando impressioni e riflessioni sulla realtà circostante. Tuttavia, il personaggio di Kracht si distingue dal modello tradizionale sotto diversi aspetti. In primo luogo, il *flâneur* percorreva la città esclusivamente a piedi, mentre il narratore

³² Il finale, ambientato in Svizzera, suggerisce una possibile via di fuga o una forma di purificazione; tuttavia, il suo significato rimane ambiguo. Sebbene il protagonista sembri mostrare un cambiamento di atteggiamento, la presenza di motivi legati all'autodistruzione lascia aperta l'ipotesi di un esito tragico, ovvero il suicidio.

³³ A. S. BIENDARRA, *Der Erzähler als "popmoderner Flâneur" in Christian Krachts Roman Faserland*, in <<German Life and Letters>>, 55/2 (2002), pp. 164-179.

postmoderno viaggia attraverso mezzi di trasporto quali treni, taxi, aerei e automobili. Inoltre, il narratore krachtiano non cerca realmente di immergersi nella collettività urbana, ma mantiene costantemente una distanza emotiva e sociale dal mondo che osserva, assumendo talvolta un atteggiamento di superiorità.

Parallelamente, nella sua figura emergono inoltre numerosi tratti riconducibili al dandismo. Egli appare infatti come un giovane snob fortemente legato al consumo e all'estetizzazione della propria esistenza. Questa imitazione di uno stile di vita aristocratico britannico è visibile anche attraverso diversi elementi simbolici: la giacca *Barbour*, la motocicletta *Triumph* e la frequentazione del collegio d'élite a Salem. In questo contesto, egli tenta di vivere secondo un ideale edonistico fondato sull'ozio, sul piacere e sull'apparenza, rifiutando responsabilità, lavoro e obblighi sociali. Come il *dandy* tradizionale, estetizza radicalmente la sua esistenza, rivelando altresì anche il suo lato problematico, ovvero l'assenza di un reale orientamento etico ed affettivo che conduce a una forma di indifferenza morale e di vuoto esistenziale.

1.5.5. Media e cultura pop

La narrazione, ambientata tra Germania e Svizzera, presumibilmente nei primi anni Novanta, costruisce la propria rappresentazione della contemporaneità attraverso un fitto intreccio di riferimenti geografici, culturali e mediatici. Accanto a questi compaiono anche luoghi realmente esistenti, nonché eventi politici e fenomeni sociali contemporanei, richiami a film, emittenti e programmi televisivi, riviste giovanili e lifestyle, musica e personaggi pubblici. Tali riferimenti non solo conferiscono un forte effetto realistico, ma funzionano anche come veri e propri codici generazionali che contribuiscono a costruire un'immagine condivisa dell'esperienza culturale degli anni Novanta, il ritratto di una società profondamente mediatizzata, nella quale l'esperienza del mondo risulta costantemente filtrata attraverso immagini, marchi, prodotti culturali e codici estetici condivisi.

1.5.6. Dipendenze e autodistruzione

Il consumo di alcol, sigarette e droghe viene rappresentato come componente normalizzata dello stile di vita contemporaneo. Il protagonista consuma continuamente sostanze diverse

non soltanto per integrarsi all'interno dell'ambiente sociale privilegiato cui appartiene, ma soprattutto per anestetizzare il proprio disagio e sfuggire a una realtà percepita come vuota e insoddisfacente.

Fumatore accanito e consumatore abituale di alcol, beve e fuma anche in situazioni inappropriate o quando ciò gli provoca malessere fisico. Assume pillole pur trovando le droghe disgustose e mangia anche quando il cibo lo fa star male, arenato in un comportamento compulsivo e autodistruttivo che riflette il suo profondo disorientamento interiore. La sua cattiva condizione fisica appare così, come la conseguenza diretta di uno stile di vita fondato sull'eccesso e sull'anestesia emotiva.

1.5.7. Il rapporto con la Germania e il passato nazista

Come già implicitamente suggerito dall'associazione tra il titolo *Faserland* e *Fatherland*, i temi della Germania e del nazionalsocialismo sono fondamentali.

Sebbene la nazionalità del narratore non venga mai dichiarata esplicitamente, il suo viaggio attraverso la Germania lo pone costantemente a confronto con la storia nazionale e con le tracce del passato nazista. La narrazione è infatti cosparsa di riferimenti al nazionalsocialismo e alla Seconda guerra mondiale – spesso introdotti in modo ironico, provocatorio o apparentemente superficiale – che esprimono la distanza emotiva della sua generazione rispetto agli eventi del Terzo Reich. Pur non sentendosi direttamente responsabile dei crimini nazisti, continua a imbattersi nelle tracce del passato attraverso luoghi e immagini che riaffiorano³⁴. La memoria collettiva si intreccia così costantemente con quella privata e autobiografica del protagonista, da generare una tensione irrisolta tra desiderio di rimozione e impossibilità di sottrarsi al passato. Questi continui rimandi vengono ridotti a provocazioni e associazioni casuali, tecnica attraverso la quale viene messa in scena una forma di saturazione del discorso storico: il nazismo appare ancora onnipresente nella cultura tedesca, ma al tempo stesso svuotato di una reale capacità di elaborazione critica³⁵.

³⁴ Il passato emerge soprattutto sotto forma di memorie involontarie e resti materiali: bunker di guerra, riferimenti ai bombardamenti di Amburgo, alle vacanze di Göring a Sylt o al cinema di Leni Riefenstahl, che contribuiscono a rappresentare una Germania ancora segnata dall'ombra del nazionalsocialismo. Emblematico è il riferimento al film *Triumph of the Will* di Leni Riefenstahl, evocato dal protagonista non tanto per il suo significato ideologico quanto per la sua dimensione estetica.

³⁵ C. HASBACH, *Christian Krachts Faserland im Kontext der neuen deutschen Popliteratur*, Magisterarbeit, Universität Düsseldorf, 2010, pp. 70-74.

Anche il tema della riunificazione viene trattato in modo disilluso e provocatorio. Il protagonista attraversa esclusivamente città della Germania occidentale e mostra scarso interesse per una reale integrazione tra Est e Ovest, evidenziando così il distacco della narrativa degli anni Novanta dalla tradizione della letteratura del dopoguerra. Diversamente dalle generazioni precedenti, che avevano affrontato il passato tedesco in termini morali e politici, Kracht mette in scena l'impossibilità di attribuire un senso coerente alla realtà contemporanea. In questo senso, il romanzo può essere interpretato come un testo legato alla generazione cresciuta dopo il confronto critico promosso dalla generazione del Sessantotto e ormai stanca della continua tematizzazione del nazismo. Tuttavia, non si giunge mai a una reale elaborazione critica della storia: il protagonista registra il proprio disagio attraverso sarcasmo, rabbia e fuga continua, senza riuscire a confrontarsi autenticamente con il passato³⁶.

L'immagine che viene rappresentata è quella di una Germania fredda e profondamente frammentata, «sfilacciata», incapace di garantire appartenenza, autenticità o coesione. Anche i luoghi assumono un forte valore simbolico: Sylt richiama i ricordi dell'infanzia e della figura paterna, mentre Zurigo, meta finale, appare come uno spazio alternativo e quasi «immacolato», contrapposto ad una Germania percepita come soffocante e gravata dal peso della propria storia. La fuga verso la Svizzera viene interpretata quindi come un tentativo di evasione dalla patria e dalla memoria nazionale.

Attraverso l'ironia e il distacco tipici della nuova *Popliteratur* tedesca, Kracht mette dunque in scena una relazione profondamente ambivalente con la Germania contemporanea: da un lato il desiderio di prendere le distanze dal passato storico, dall'altro l'impossibilità di sottrarsi completamente al suo peso culturale, sociale e memoriale.

1.5.8. *L'edonismo postmoderno*

Il narratore si muove all'interno di un ambiente elitario e benestante, caratterizzato da privilegi economici e totale assenza di preoccupazioni. Egli può viaggiare liberamente frequentando un mondo esclusivo dominato da feste, trasgressioni, lusso e ostentazione.

Tuttavia, non viene affatto offerta un'immagine positiva di tale universo sociale: come evidenziato in precedenza, dietro l'apparente brillantezza della cultura pop emergono infatti

³⁶ C. LEHMANN, *Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane Faserland und 1979*, in <<Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos>>, 9 (2005), pp. 256-7.

profonda solitudine, alienazione e decadenza morale. I personaggi appaiono intrappolati in una continua ricerca di piacere ed esperienze estreme che conducono progressivamente verso autodistruzione e morte. In questo modo, *Faserland* mette in scena il lato oscuro della società del consumo e dell'edonismo postmoderno, mostrando il vuoto nascosto dietro l'apparenza del benessere e del privilegio sociale. Attraverso la figura di un protagonista giovane, benestante e profondamente insicuro, Kracht mette in scena le conseguenze di una realtà dominata dalla superficialità e dal culto dell'apparenza, dove l'individuo, incapace di orientarsi nel mondo è segnato da malinconia, alienazione e continua ricerca di senso, identità e appartenenza.

1.6. Ricezione³⁷

[...] selten ist ein Text so schlecht und falsch, so voller Ressentiment und ideologischer Abwehr verworfen worden, während er gleichzeitig sehr schnell zu einem Kultbuch wurde, [...] ³⁸.

Sein Debüt »Faserland« von 1995 war ein Meilenstein der bundesrepublikanischen Literatur. Klar in der Sprache und im Blick auf Deutschland. Kracht beschrieb ein Land im Champagner- und Drogennebel, eine elternlose Generation auf der Suche nach Schmerz und Verletzung, ein reiches Land, das emotional arme Kinder in die Welt gesetzt hat – alles mit dem stillen Pathos der Affirmation gezeichnet, alles aber schon grundiert von einem nihilistischen Unterton: Am Ende verschwindet der Erzähler, es ist sehr wahrscheinlich, dass er Selbstmord begangen hat³⁹.

Fin dalla sua pubblicazione nel 1995, *Faserland* di Christian Kracht è stato considerato un romanzo scandaloso, soprattutto per la sua forte componente provocatoria e per un'estetica narrativa che si discosta nettamente dai criteri tradizionalmente attribuiti alla letteratura tradizionale. Il testo suscitò reazioni fortemente polarizzate: la critica accusò Kracht di

³⁷ https://www.uni-due.de/literarikon/kracht_werkcharakteristika#imp

³⁸ M. HIELSCHER, *Geschichte und Kritik*, in <<Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik>>, 31/4 (2001), p. 65. Trad. mia: «[...] raramente un testo è stato liquidato come così brutto e sbagliato, così colmo di risentimento e di rifiuto ideologico, e al tempo stesso è diventato così rapidamente un libro di culto [...].

³⁹ <https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254>

Trad. mia: «Il suo debutto, *Faserland*, del 1995, fu una pietra miliare della letteratura della Repubblica Federale tedesca. Limpido nel linguaggio e nello sguardo rivolto alla Germania, Kracht descriveva un paese immerso in una nebbia di champagne e droga, una generazione senza genitori alla ricerca del dolore e della ferita, un paese ricco che ha messo al mondo figli emotivamente poveri – il tutto tratteggiato con il silenzioso *pathos* dell'affermazione, ma già permeato da una tonalità nichilista: alla fine il narratore scompare, ed è molto probabile che si sia suicidato».

promuovere una visione consumista, arrogante e priva di profondità⁴⁰. Altri vi riconobbero, pur nell'apparente banalità della trama, una rappresentazione inquietante del disagio esistenziale della società contemporanea, che viene implicitamente criticata.

Ciò nonostante, molti critici concordano nel considerare Kracht un autore di grande rilievo nella letteratura contemporanea. Nel 2000 è stato pubblicato anche un primo volume collettaneo germanistico dedicato al controverso autore, edito da *Kiepenheuer & Witsch*. La quarta di copertina si apre con l'affermazione: «Lo stile di Christian Kracht è straordinario per eleganza, economia e chiarezza»⁴¹. Nella prefazione, inoltre, i curatori Johannes Birgfeld e Claude D. Conter propongono un'interpretazione fortemente elogiativa dell'autore svizzero:

Krachts Texte erzählen Geschichten aus aller Welt und über die Weltgeschichte, sie sind reiche, vielschichtige Parabeln auf die Vergangenheit und die Zukunft der Menschheit. Auch deswegen gehört er zu den wichtigsten Vertretern der Gegenwartsliteratur. Kracht entfaltet ein Werk, dessen Konzeption einzigartig in der gegenwärtigen Literaturlandschaft ist. Kaum ein Autor ist so weltmännisch, kaum ein Autor arbeitet mit so radikalen Mitteln daran, die Welt zu verstehen und darzustellen⁴².

Nel suo saggio dedicato agli autori di *Tristesse royale*, Lutz Hagestedt sostiene che la tradizione dei precedenti scrittori pop, rappresentata da autori come Rolf Dieter Brinkmann e Hubert Fichte, sia ormai superata e non più paragonabile alla scrittura di Kracht. Secondo Hagestedt, infatti, il suo registro stilistico rivelerebbe un autore capace di sperimentare forme e stili differenti, costruendo così un'opera innovativa. La scrittura elegante, controllata e ironicamente distaccata, si caratterizzerebbe inoltre per il rifiuto del ruolo pedagogico tradizionalmente attribuito agli intellettuali⁴³.

Altri studiosi hanno invece sottolineato soprattutto il carattere ambiguo ed elusivo della poetica di Kracht. Particolarmente significativo è, in questo senso, il contributo di Eckhard Schumacher, che analizza la costante «scomparsa» dell'autore dietro le proprie opere e la costruzione di una figura pubblica volutamente enigmatica e sfuggente. Attraverso

⁴⁰ Anche la provenienza sociale dell'autore alimentò numerose polemiche: il fatto che appartenesse a un ambiente privilegiato e avesse frequentato istituzioni d'élite portò alcuni recensori a mettere in discussione l'autenticità e il valore letterario del suo successo.

⁴¹ C. D. CONTER, J. BIRGFELD, *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009.

⁴² Ibid. «I testi di Kracht raccontano storie provenienti da tutto il mondo e sulla storia del mondo; sono parabole ricche e stratificate sul passato e sul futuro dell'umanità. Anche per questo egli appartiene ai più importanti rappresentanti della letteratura contemporanea, sviluppando un'opera la cui concezione è unica nel panorama letterario contemporaneo. Pochi autori sono così cosmopoliti, e pochi lavorano con mezzi tanto radicali per comprendere e rappresentare il mondo».

⁴³ https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14412

un continuo gioco di mascheramento e ambiguità, Kracht mette infatti in crisi la distinzione tra autore, narratore e opera, rendendo difficile perfino alla critica letteraria, individuare un confine stabile tra dimensione biografica e finzione narrativa⁴⁴.

⁴⁴ Ibid.

2. TRADUZIONE

2.1. *Faserland*: capitolo 1

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke. Fisch-Gosch, das ist eine Fischbude, die deswegen so berühmt ist, weil sie die nördlichste Fischbude Deutschlands ist. Am obersten Zipfel von Sylt steht sie, direkt am Meer, und man denkt, da käme jetzt eine Grenze, aber in Wirklichkeit ist da bloß eine Fischbude.

Also, ich stehe da bei Gosch und trinke ein Jever. Weil es ein bißchen kalt ist und Westwind weht, trage ich eine Barbourjacke mit Innenfutter. Ich esse inzwischen die zweite Portion Scampis mit Knoblauchsoße, obwohl mir nach der ersten schon schlecht war. Der Himmel ist blau. Ab und zu schiebt sich eine dicke Wolke vor die Sonne. Vorhin hab ich Karin wiedergetroffen. Wir kennen uns noch aus Salem, obwohl wir damals nicht miteinander geredet haben, und ich hab sie ein paar mal im Traxx in Hamburg gesehen und im P1 in München.

Karin sieht eigentlich ganz gut aus, mit ihrem blonden Pagenkopf. Bißchen zuviel Gold an den Fingern für meinen Geschmack. Obwohl, so wie sie lacht, wie sie das Haar aus dem Nacken wirft und sich leicht nach hinten lehnt, ist sie sicher gut im Bett. Außerdem hat sie mindestens schon zwei Gläser Chablis getrunken. Karin studiert BWL in München. Das erzählt sie wenigstens. Genau kann man sowas ja nicht wissen. Sie trägt auch eine Barbourjacke, allerdings eine blaue. Eben, als wir über Barbourjacken sprachen, hat sie gesagt, sie wolle sich keine grüne kaufen, weil die blauen schöner aussehen, wenn sie abgewetzt sind. Das glaube ich aber nicht. Meine grüne Barbour gefällt mir besser. Abgewetzte Barbourjacken, das führt zu nichts. Das erkläre ich später, was ich damit meine. Karin ist mit dem dunkelblauen S-Klasse-Mercedes ihres Bruders hier, der in Frankfurt Warentermingeschäfte macht. Sie erzählt, daß der Mercedes ganz gut ist, weil der wahnsinnig schnell fährt und ein Telefon hat. Ich sage ihr, daß ich Mercedes aus Prinzip nicht gut finde. Dann sagt sie, daß es sicher heute abend regnen wird, und ich sage ihr: Nein, ganz bestimmt nicht. Ich stochere mit der Gabel in den Scampis herum. Ich mag die nicht mehr aufessen. Karin hat ziemlich blaue Augen. Ob das gefärbte Kontaktlinsen sind?

Faserland

Dunque, tutto è cominciato così: mi trovo da Fisch-Gosch a List, sull'isola di Sylt e sto bevendo una Jever dalla bottiglia. Fisch-Gosch è famoso per essere il chiosco di pesce più a nord della Germania, all'estremità settentrionale di Sylt; lì, proprio in riva al mare, dove ci si aspetterebbe di trovare un confine, in realtà c'è solo quel chiosco di pesce.

Dicevo, mi trovo da Gosch e sto bevendo una Jever. Poiché fa un po' freddo e tira vento da ovest, indosso una giacca Barbour con fodera imbottita. Nel frattempo, mangio la mia seconda porzione di scampi con salsa all'aglio, anche se mi sentivo male già dopo la prima.

Il cielo è azzurro. Di tanto in tanto un nuvolone copre il sole. Poco fa ho incontrato Karin. Ci conosciamo ancora dai tempi di Salem, anche se allora non ci parlavamo, poi l'ho vista un paio di volte al Traxx di Amburgo e al P1 di Monaco.

Karin sta proprio bene con il suo caschetto biondo. Un po' troppi brilocchi sulle dita per i miei gusti. Tuttavia, visto il modo in cui ride, come si scosta i capelli dal collo e si appoggia leggermente all'indietro, è sicuramente brava a letto. Oltretutto ha già bevuto almeno due bicchieri di Chablis. Karin studia economia aziendale a Monaco...Almeno così dice...Non si può sapere con certezza. Anche lei indossa una giacca Barbour, ma blu. Poco fa, parlando appunto di giacche Barbour, ha detto che non voleva comprarne una verde perché quelle blu sono più belle quando si sbiadiscono. Ma io non ci credo. E comunque mi piace di più la mia Barbour verde. Tra l'altro le Barbour usurate sono totalmente inutili...Ma vi spiegherò più avanti ciò che intendo.

Karin è qui con la Mercedes Classe S blu scuro del fratello, che si occupa di futures su materie prime a Francoforte. Mi racconta che la Mercedes è piuttosto buona perché va incredibilmente veloce e ha anche il telefono. Le rispondo che per una questione di principio non mi piacciono le Mercedes.

Poi mi dice che probabilmente stasera pioverà e io le rispondo: "no, assolutamente no". Giocherello con gli scampi con la forchetta. Non li voglio finire. Gli occhi di Karin sono piuttosto azzurri. Che siano lenti a contatto?

Jetzt erzählt sie von Gaultier und daß der nichts mehr auf die Reihe kriegt, designmäßig, und daß sie Christian Lacroix viel besser findet, weil der so unglaubliche Farben verwendet oder so ähnlich. Ich hör nicht genau zu.

Andauernd ruft jemand von Gosch über das Mikrophon irgendwelche bestellten Muschelgerichte aus und das lenkt mich immer wieder ab, weil ich mir vorstelle, daß eine der Muscheln verseucht ist und heute nacht irgendein chablistrinkender Prolet ganz schlimme Bauchschmerzen kriegt und ins Krankenhaus gebracht werden muß mit Verdacht auf Salmonellen oder irgendsowas. Ich muß grinsen, wie ich mir das vorstelle, und Karin denkt, ich grinse über den Witz, den sie gerade erzählt hat und grinst zurück, obwohl ich, wie gesagt, gar nicht zugehört hab.

Ich zünde mir eine Zigarette an, und während Karin weitererzählt, beobachte ich, wie ein schwarzer Windhund mit einem Halsband, auf das so winzige goldene Kühe geklebt sind, eine große Kackwurst neben einen Tisch setzt. Der Hund kackt komischerweise halb im Stehen, und ich kann genau erkennen, wie ein Viertel der Wurst an seinem Hintern klebenbleibt.

Ich muß schon wieder grinsen, obwohl mir jetzt richtig schlecht ist, weil ja auch die Scampis irgendwie komisch geschmeckt haben, und ich unterbreche Karin und frage sie, ob wir nicht ins Odin fahren wollen, nach Kampen. Sie sagt ja, und ich trinke mein Bier aus, obwohl mir Jever eigentlich gar nicht schmeckt, und wir laufen zu ihrem Auto, da ich gerade keine Lust habe, in meinem engen Triumph zu sitzen.

Sie schließt ihren Wagen auf, und wir steigen ein, und es riecht innen noch ganz neu, nach Leder. Ich werfe meine Zigarette aus dem Fenster, während Karin losfährt, weil ich diesen neuen Geruch nicht zerstören mag und weil sie nicht raucht. Sie legt eine Kasette ein, und während ein ganz schlechtes Lied von Snap aus den Boxen kommt, überholt sie einen Golf, in dem ein ziemlich hübsches Mädchen sitzt. Ich setze meine Sonnenbrille auf, und Karin erzählt irgend etwas, und ich sehe aus dem Fenster.

Links und rechts der Straße rast Sylt an uns vorbei, und ich denke: Sylt ist eigentlich super schön. Der Himmel ist ganz groß, und ich habe so ein Gefühl, als ob ich die Insel genau kenne. Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe. Ich kann mich natürlich auch täuschen.

Kurz vor Kampen biegt Karin plötzlich rechts ab, auf den Parkplatz von Buhne 16, dem Nacktbadestrand, und ich denke, Moment mal, was kommt denn jetzt? Wir parken direkt zwischen einem Porsche und so einem blöden Geländewagen und steigen aus, und weil ich Karin durch meine Sonnenbrille etwas fragend ansehe, merkt sie, daß ich eben im Auto nicht

Ora sta parlando di Gaultier e di come questo non si dia una regolata (dal punto di vista del design), e trova che Christian Lacroix sia molto meglio perché usa colori incredibili o roba del genere. Non sto ascoltando molto attentamente.

Un dipendente di Gosch continua ad annunciare al microfono un piatto di frutti di mare e questo mi distrae incessantemente perché m'immagino che uno di quei molluschi sia contaminato e che stasera qualche bifolco bevitore di Chablis si beccherà un brutto mal di pancia e dovrà essere portato in ospedale per sospetto di salmonella o qualcosa di simile. Non riesco a nascondere un ghigno mentre lo penso e Karin crede che stia sorridendo per la barzelletta che ha appena raccontato, quindi mi sorride a sua volta, anche se, come ho detto, non stavo nemmeno ascoltando.

Mi accendo una sigaretta e, mentre Karin continua la sua storia, osservo un levriero nero con un collare decorato da piccole mucche dorate mollare un grosso stronzo accanto a un tavolo.

Lo fa in modo strano, per metà in piedi, e riesco a vedere benissimo come un pezzo rimanga attaccato al suo sedere.

Mi viene da ridere di nuovo anche se ora mi sento davvero male, peraltro gli scampi avevano un sapore strano, quindi interrompo Karin chiedendole se le andasse di spostarci all'Odin, a Kampen.

Lei annuisce. Finisco la mia birra, anche se in realtà non mi piace molto la Jever, e ci incamminiamo verso la sua macchina perché in questo momento non mi va di stare seduto nella mia piccola Triumph.

Apri l'auto e saliamo, dentro c'è ancora un profumo di nuovo, di pelle. Mentre parte, getto la sigaretta dal finestrino perché non voglio rovinare questo odore di nuovo e perché lei non fuma. Inserisce una cassetta e, mentre in sottofondo suona una pessima canzone degli Snap, Karin sorpassa una Golf con a bordo una ragazza davvero bella. Mi metto gli occhiali da sole e mentre lei racconta qualcosa io guardo fuori dal finestrino.

A destra e a sinistra della strada il paesaggio di Sylt ci sfreccia accanto, mentre io penso che è davvero stupenda. Il cielo è immenso e ho come l'impressione di conoscere l'isola perfettamente. Voglio dire, è come se ne conoscessi anche ciò che sta sotto la superficie, o oltre quello che si vede...Non so se mi spiego. Ovviamente potrei anche sbagliarmi.

Poco prima di Kampen, Karin svolta improvvisamente a destra nel parcheggio del molo 16, la spiaggia per nudisti, e io penso: «Aspetta un attimo, e ora che succede?». Parcheggiamo tra una Porsche e uno stupido fuoristrada, scendiamo e Karin, accortasi del mio sguardo confuso nonostante gli occhiali da sole, capisce che poco fa, in macchina,

zugehört hab. Sie lacht wieder auf ihre hübsche Art und erklärt mir, wir müßten vorher noch Sergio und Anne abholen, die gerade am Strand sitzen und daß die beiden extra vorhin mit dem Mobiltelefon angerufen hätten, bei ihr im Mercedes, meine ich.

Wir steigen aus, und ich denke daran, daß das Mobiltelefon sicher ziemlich versaut wird, dort am Strand, wegen dem Sand und dem Salzwasser. Karin drückt dem Parkwächter ein paar Mark in die Hand, und wir laufen auf dem Holzsteg durch die Dünen zum Strand. Während wir auf den verwitterten Holzbohlen laufen, redet Karin vom Schumanns in München und wie sie da neulich Maxim Biller kennengelernt hat und daß der so blitzgescheit gewesen ist und sie ein klein wenig Angst vor ihm gehabt hat.

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 haben. Das war ein freundlicher Geruch, irgendwie verheißungsvoll und, na ja, warm. Jetzt riecht es wieder so, und ich merke, wie ich fast ein bißchen heulen muß, also zünde ich mir schnell eine Zigarette an und fahre mir mit dem Ärmel meines Barbours über die Stirn.

Ziemlich peinlich, das Ganze, aber Karin hat davon nichts mitbekommen, außerdem ist sie gerade mit dem Strandwächter beschäftigt, der die Kurkarten von den blöden Rentnern sehen will, die hier an den Strand wollen. Karin gibt dem Mann für uns beide zwölf Mark für eine Tageskarte, und ich will mich bei ihr bedanken, lasse es dann aber sein.

Die Sonne fängt an, vom Himmel zu stechen, und mir wird heiß und Karin offenbar auch, weil sie ihren Barbour auszieht und ihren Pullover auch. Der Pullover ist wirklich hübsch. Darunter trägt sie nur einen Body, und ich sehe, daß sie ziemlich große, feste Brüste hat, und ich merke, daß sie weiß, daß ich das sehe. Ihre Nippel stehen ein bißchen vor wegen dem Wind, der immer noch ziemlich kühl ist, obwohl die Sonne so sticht.

Ich ziehe mir auch die Barbourjacke aus und das Jackett, und krempele mir die Hemdsärmel hoch. Gut, daß ich die Sonnenbrille dabei hab, denke ich. Der Seewind wirbelt meine zurückgegelten Haare nach vorne. Ich habe nämlich vorne ziemlich lange hellbraune Haare, und wenn ich mir sie runterziehe, dann gehen sie mir übers Kinn. In dem Moment fällt mir ein, daß ich in der Innentasche der Barbourjacke noch ein bißchen Haargel haben muß, und ich überlege, wann ich das Zeug benutzen könnte, ohne daß es gleich peinlich aussieht.

Wir sind jetzt fast am Strand. Links und rechts sind die Dünen, und überall weht dieses Heidegras und der Strandhafer. Das sieht fast so aus wie Wellen an Land. Über uns kreischen

non la stavo ascoltando. Ride un'altra volta con quel suo modo carino e mi spiega che dobbiamo prima andare a prendere Sergio e Anne, che l'avevano chiamata al cellulare poco fa, credo nella sua Mercedes, e che in questo momento si trovano in spiaggia.

Scendiamo, ed io riesco soltanto a pensare che sulla spiaggia, tra la sabbia e l'acqua salata, il cellulare si rovinerà sicuramente. Karin allunga qualche marco al parcheggiatore e poi ci incamminiamo verso la spiaggia lungo la passerella di legno che attraversa le dune. Mentre passeggiamo sulle tavole di legno erose dalle intemperie, Karin parla dello Schumann a Monaco e di come recentemente abbia conosciuto Maxim Biller, talmente brillante da metterla in soggezione.

Da lì in poi smetto di ascoltare perché all'improvviso mi entra nel naso l'odore delle assi di legno e del mare, che mi fa pensare a quando venivo qui da piccolo e a come durante il primo giorno a Sylt questo fosse sempre l'odore più bello: quando non vedevi il mare da tanto e non stavi nella pelle all'idea di andarci e le assi di legno emanavano un profumo così caldo attraverso i raggi del sole...Era un odore amichevole, in qualche modo promettente e, beh, caldo. Ora sento di nuovo questo profumo e quasi mi emoziono, così accendo di fretta una sigaretta e mi passo la manica della Barbour sulla fronte.

Il tutto è stato piuttosto imbarazzante, ma Karin non se n'è accorta perché è impegnata con il bagnino che chiede i biglietti delle terme di quegli stupidi pensionati che vogliono andare in spiaggia. Gli dà dodici marchi per due biglietti giornalieri, vorrei ringraziarla ma poi lascio perdere.

Il sole comincia a picchiare, io sento caldo e anche Karin, che si toglie la giacca e anche il maglione. Il maglione è davvero bello. Sotto indossa solo un body. Vedo che ha un seno piuttosto grande e sodo, e lei si accorge che l'ho notato. I suoi capezzoli sporgono un po' a causa del vento, che è ancora abbastanza fresco nonostante il sole bruci così tanto.

Anche io mi tolgo la Barbour insieme all'altra giacca e rimbocco le maniche della camicia. Menomale che ho con me gli occhiali da sole. La brezza del mare fa svolazzare in avanti i miei capelli castano chiaro raccolti all'indietro. Infatti ce li ho abbastanza lunghi sul davanti e quando li sciolgo mi arrivano al mento. In quel momento mi ricordo che dovrei avere ancora un po' gel nella tasca interna della Barbour, quindi rifletto sul quando potrei usare quella roba senza risultare imbarazzante.

Ora siamo quasi sulla spiaggia. Ci sono dune a destra e a sinistra, l'erica selvatica e altre piante erbacee oscillano al vento, tanto da sembrare quasi onde sulla terraferma. I gabbiani stridono in cielo e io ricordo che una volta Göring, in vacanza qui a Sylt, perse il suo pugnale con su inciso il motto "sangue e onore" proprio qui, in mezzo alle dune. Ci

Seemöwen, und ich denke daran, daß Göring, der hier auf Sylt Ferien machte, einmal seinen Blut-und-Ehre-Dolch hier verloren hat, mitten in den Dünen. Es gab eine riesige Suchaktion und eine hohe Belohnung für den Finder, und schließlich wurde der Dolch gefunden, von einem gewissen Boy Larsen oder so, einem Jungbauern. Das hieß damals so. Alle haben sich über den dicken Göring totgelacht, wie der beim Pinkeln in den Dünen seinen blöden Dolch verloren hat, nur der Boy Larsen nicht, weil der die Belohnung eingesackt hat. Erst danach hat er, glaube ich, herzlich gelacht.

Ich denke an den Namen Boy und daran, daß nur hier oben auf Sylt die Menschen so heißen, als ob das gar nicht mehr Deutschland wäre, sondern so ein Mittelding zwischen Deutschland und England. Hier auf Sylt stand die Flak, sozusagen auf vorgeschobenem Posten, und die Engländer waren lange hier stationiert nach dem Krieg, und als kleiner Junge habe ich in den letzten deutschen Bunkern gespielt, bei Westerland. Inzwischen hat man sie, glaube ich, gesprengt.

Da vorne, am Strand, in einem blau-weiß gestreiften Strandkorb, sitzen Sergio und Anne. Ich sehe die beiden sofort, weil ich Anne erkenne. Ich hab einmal im P1 versucht, sie aufzureißen, und das ist damals ziemlich in die Hose gegangen, da ich betrunken war und kotzen mußte, und als ich vom Klo zurückkam, war sie verschwunden. Jedenfalls glaube ich, daß es so war. Karin und ich steuern auf den Strandkorb zu. Wir sagen hallo, aber Anne erkennt mich nicht, oder sie tut so, als ob sie mich nicht erkennen würde. Die beiden haben zwei Flaschen Champagner dabei und bieten uns zwei Plastikbecher an. Karin redet mit Anne, also fange ich mit Sergio ein Gespräch an. Sergio, das ist so einer, der immer rosa Ralph-Lauren-Hemden tragen muß und dazu eine alte Rolex, und wenn er nicht barfuß wäre, mit hochgekrempelten Hosenbeinen, dann würde er Slipper tragen von Alden, das sehe ich sofort.

Um irgend etwas zu sagen, sage ich, daß es nachher regnen wird, und Sergio meint, daß das Wetter ganz bestimmt so bleibt. Ich merke, daß er einen Akzent hat, und frage ihn, woher er kommt, und er sagt: aus Kolumbien.

Dann geht uns irgendwie der Gesprächsstoff aus, und Sergio redet nicht weiter, also zünde ich mir eine Zigarette an und sehe erst auf meine Fingernägel und dann aufs Meer.

Es gibt ein Geheimnis, das wir Kinder, die früher auf Sylt Ferien machten, immer erzählt bekamen, hinter vorgehaltener Hand: Weit draußen, vor Westerland, wo heute die riesige Nordsee liegt, gab es einmal eine Stadt, die Rungholt hieß. Diese Stadt war früher Teil der Insel, bis vor zweihundert Jahren oder so eine große Sturmflut kam und alles ins Meer zog, in den blanken Hans, so hieß das Meer nämlich damals. Jedenfalls sind alle Einwohner

furono un'enorme operazione di ricerca e un grosso compenso per chiunque glielo avesse riportato; alla fine il pugnale fu trovato da un certo Boy Larsen o qualcosa del genere, un giovane contadino, comunque. A quel tempo si chiamava così. Tutti risero a crepapelle del grasso Göring che perse il suo stupido pugnale mentre pisciava tra le dune. Tutti tranne Boy Larsen, che si intascò la ricompensa. Credo che abbia riso di gusto solo in seguito. Penso al nome Boy e al fatto che solo quassù a Sylt la gente si chiama così, come se non fosse più Germania, ma piuttosto una via di mezzo tra Germania e Inghilterra. Qui a Sylt c'era la contraerea, in una postazione per così dire avanzata, e dopo la guerra gli inglesi sono rimasti stanziati qui a lungo. Da bambino giocavo in quelli che furono gli ultimi bunker tedeschi, vicino a Westerland. Credo che ormai li abbiano fatti saltare.

Là davanti, sulla spiaggia, su una poltrona a righe bianche e blu, sono seduti Sergio e Anne. Li vedo subito perché riconosco Anne. Una volta al P1 ci ho provato con lei, ma mi è andata male perché ero ubriaco e mi veniva da vomitare, e quando sono tornato dal bagno lei era scomparsa.

O almeno...Credo sia andata così. Io e Karin ci dirigiamo verso di loro. Ci salutiamo, ma Anne non mi riconosce, o fa finta di non riconoscermi. I due hanno con sé due bottiglie di Champagne e ci offrono due bicchieri di plastica. Karin sta parlando con Anne, quindi io attacco conversazione con Sergio. Sergio è il tipo di persona che indossa sempre camicie Ralph Lauren rosa e un vecchio Rolex, e se non fosse a piedi nudi con i pantaloni arrotolati, indosserebbe sicuramente dei mocassini Alden...Inquadro subito l'individuo. Per rompere il ghiaccio, dico che più tardi pioverà e Sergio ribatte che il tempo resterà sicuramente così. Mi accorgo del suo accento e gli chiedo da dove venga, lui mi risponde che è colombiano. Poi, in qualche modo, finiamo gli argomenti e Sergio non dice più nulla, così mi accendo una sigaretta e guardo prima le mie unghie e poi il mare.

C'è un segreto che veniva sempre raccontato sottovoce a noi bambini in vacanza a Sylt: lontano, davanti a Westerland, dove oggi si estende l'immenso Mare del Nord, un tempo c'era una città chiamata Rungholt. Questa, fino a circa duecento anni fa, faceva parte dell'isola, poi una grande mareggiata trascinò tutto in acqua, nel Blanken Hans, come si chiamava allora il mare. In ogni caso, tutti gli abitanti annegarono e il segreto era che, ascoltando attentamente il vento soffiare da ovest, si potevano udire le campane della chiesa di Rungholt che, sotto al mare, suonavano per chiamare i cristiani alla preghiera. Quest'idea ci ha sempre spaventato a morte, ma noi bambini andavamo comunque spesso di notte in spiaggia, per ascoltarle, con le orecchie premute forte sulla sabbia.

damals ertrunken, und das Geheimnis dabei war, daß man, wenn man bei Westwind genau hinhörte, die Kirchturmglöcken von Rungholt hören konnte, wie sie unter dem Meer den Christen zum Gebet läuteten. Das hat uns immer eine Heidenangst eingejagt, diese Vorstellung, aber oft sind wir Kinder an den Strand gegangen, nachts, um zu lauschen, die Ohren ganz dicht in den Sand gepreßt.

Sergio nimmt sich inzwischen das Mobiltelefon und telefoniert auf spanisch mit irgend jemand und sieht mich dabei immer an, und das irritiert mich, also wende ich mich Karin und Anne zu. Wir trinken alle drei wie auf Kommando einen Schluck Roederer, und das sieht so komisch aus, daß Karin wieder lachen muß. Ich glaube, ich mag Karin ganz gerne. Danach brechen wir auf, zurück zum Parkplatz. Karin und ich steigen in ihren Mercedes und Sergio und Anne in den Land Cruiser, neben dem wir vorhin wie zufällig geparkt haben. Anne und Karin sind ziemlich angetrunken und fahren auch so. Ich erzähle Karin, daß das mein letzter Tag auf Sylt sei und daß ich morgen abfare, und Karin nickt und sagt: Schade, und dann sieht sie mich an und lächelt. Es ist ein sehr schönes Lächeln.

Kurz hinter dem Kampener Ortsschild überfährt sie um ein Haar einen Rentner, der dort über die Straße läuft und das Auto nicht kommen sieht. Der Rentner trägt ein Cordhütchen und ein auberginefarbenes Blouson, und er schimpft wie ein Berserker hinter uns her, und ich sage zu Karin, daß das sicher ein Nazi ist, und Karin lacht.

Wir biegen in die Whiskystraße ein. Die Sonne steht schon tief am Himmel und taucht die Whiskystraße in ein goldenes Licht. Vielleicht heißt sie deswegen so, denke ich, nicht nur wegen den vielen Kneipen, sondern auch, weil sie so goldgelb aussieht, wenn die Sonne so schräg drauffällt wie jetzt. Ich bin ganz schön angetrunken, daß ich so einen Unsinn denke. Wir parken den Wagen, steigen aus und laufen zum Odin. Unterwegs streift Karins Hand ganz kurz meine Hand, und ich bekomme einen Hustenanfall.

Das Odin ist rappellvoll, obwohl es noch früh am Abend ist. Normalerweise bekommt man hier erst ab elf, halb zwölf Uhr keinen Platz mehr, aber heute ist schon alles belegt. Karin kennt die Besitzerin der Bar, und sie winkt freundlich und scheucht einen Kellner zu uns hin. Ich denke daran, daß die Bedienung im Odin immer gut aussieht, braungebrannt und so, und daß die immer extrem gutgelaunt sind, und ich überlege, woher das wohl kommt. Der Haushund ist ein dunkelbrauner Labrador namens Max, und Karin gibt ihm anscheinend immer ein Brötchen, wenn sie im Odin ist, der Hund kennt das nämlich schon. Da kommt er auch schon angelaufen, drückt sich an den vielen Beinen vorbei und schnappt sich das Brötchen, das Karin ihm hinhält.

Nel frattempo, Sergio prende il cellulare e mentre parla con qualcuno in spagnolo, continua a fissarmi, cosa che mi irrita, così mi rivolgo verso Karin e Anne. Tutti e tre beviamo quasi come a comando un sorso di Roederer, e la scena è così buffa che Karin scoppia a ridere di nuovo. Credo che Karin mi piaccia senz'altro.

Dopodiché ce ne andiamo e ci dirigiamo verso il parcheggio. Karin e io saliamo sulla sua Mercedes, mentre Sergio e Anne sulla Land Cruiser, accanto alla quale casualmente avevamo parcheggiato noi. Anne e Karin sono piuttosto brille e guidano anche in quelle condizioni. Dico a Karin che questo è il mio ultimo giorno a Sylt e che sarei partito l'indomani, lei annuisce e dice: «Peccato», poi mi guarda e sorride. È un sorriso molto bello.

Poco dopo aver sorpassato il cartello della città di Kampen, per un pelo non investe un pensionato che sta attraversando la strada e non vede arrivare l'auto. Il pensionato indossa un cappello di velluto a coste e un giubbotto color melanzana, e ci urla dietro come un forsennato; dico a Karin che dev'essere sicuramente un nazista e lei ride.

Svoltiamo in Whiskystraße. Il sole è già basso nel cielo e avvolge la via in una luce dorata. Penso che forse sia questo il motivo per il quale si chiama Whiskystraße; non solo per i tanti bar, ma anche perché sembra che abbia un colore così giallo oro quando il sole ci batte sopra di sbieco, proprio come adesso. Devo essere piuttosto ubriaco per pensare a sciocchezze del genere. Parcheggiamo l'auto, scendiamo e ci incamminiamo verso l'Odin. Durante il tragitto, la mano di Karin sfiora per un attimo la mia e mi prende un attacco di tosse.

L'Odin è davvero affollato nonostante non sia ancora tarda sera. Qui di solito non si trova posto dalle ventitré o ventitré e mezza, ma oggi è già tutto pieno. Karin conosce la proprietaria del bar, che ci fa un cenno amichevole e ci manda un cameriere. Penso a come i dipendenti dell'Odin siano tutti molto attraenti e abbronzati eccetera, e che siano sempre di ottimo umore, e mi chiedo da cosa sia dovuto ciò. Il cane di casa è un Labrador marrone scuro di nome Max, e Karin, a quanto pare, gli dà sempre un panino quando è all'Odin, perché il cane lo sa già. Ed eccolo che inizia a correre, si fa largo tra le tante gambe e afferra il panino che Karin gli porge.

Danach bestellt sie zwei Flaschen Roederer, und als sie kommen, trinken wir jeder ein Glas auf ex, und jemand hinter der Bar legt *Hotel California* von den Eagles auf, und wie die Musik so spielt und der Hund Max sein Brötchen zerkaut und draußen die Sonne untergeht, fühle ich mich auf einmal so verdammt glücklich. Ich bekomme ein dämliches Grinsen, weil ich so glücklich bin, und Anne merkt das und fängt auch an zu grinsen, und jetzt grinst auch Karin und sogar Sergio muß lächeln.

Das Odin wird langsam zu voll. Am Nebentisch stehen drei Männer und reden ziemlich laut über ihren Testarossa. Sie tragen alle Cartier-Uhren, und man sieht ihnen förmlich an, daß sie Golf spielen. Die haben eine Behäbigkeit, die sich nach dreißig einstellt, so eine braungebrannte, unsympathische Behäbigkeit. Der eine wischt sich immer an der Nase herum, und tatsächlich verschwindet er alle zehn Minuten aufs Klo und kommt dann immer ganz erfrischt zurück und klatscht sich in die Hände und sagt immer so Zeug wie: Bestens, Männer!

Karin und ich sehen uns an, und Karin verdreht die Augen. Irgendwie ist es besser, man geht. Wir verabschieden uns von Sergio und von Anne, weil die noch bleiben wollen, und ich zahle die zwei Flaschen Roederer, damit ich vor Sergio angeben kann, obwohl mir das im gleichen Moment wieder extrem peinlich ist, und ich kaufe dann gleich noch eine dritte Flasche, die wir mitnehmen, und die Chefin küßt Karin dreimal auf die Wange, genau wie in Frankreich, und dann gibt die Chefin uns noch zwei Sektgläser mit.

Karin und ich laufen zu ihrem Wagen, und unterwegs sehe ich, wie ein völlig betrunkenen junger Mann auf die Tür seines maulbeerfarbenen Porsche-Cabrios kotzt, während er versucht, den Wagen aufzuschließen. Ich sehe schnell auf die Autonummer. D wie Düsseldorf. Aha, ein Werber, denke ich. Das muß man sich mal vorstellen: Ein maulbeerfarbener Porsche.

Mehrere Leute sehen sich von der gegenüberliegenden Straßenseite das Ganze an und lachen hämisch, und ich glaube, da drüben auch Hajo Friedrichs zu erkennen, aber ich bin mir nicht ganz sicher, da ich gehört habe, daß der inzwischen so aufgeschwemmt ist im Gesicht.

Ich frage Karin, ob ich nicht lieber fahren soll, da sie ganz schön betrunken ist, aber sie sagt nein, sie könne noch fahren, und ich setze mich auf den Beifahrersitz, und jetzt riecht es wieder nach Leder und ein bißchen nach Parfum.

Karin fährt los, und während der Fahrt erzählt sie irgend etwas, und ich bemühe mich zuzuhören, es gelingt mir aber nicht, und so starre ich sie von der Seite an. Wie ihr buntes Hermes-Halstuch sich gegen ihren braunen Hals abzeichnet und wie ihr braungebrannter Arm auf dem Lenkrad ruht, dieser Arm, der bedeckt ist mit kleinen goldenen Härchen, und

Poi ordina due bottiglie di Roederer e, quando arrivano, beviamo un bicchiere ciascuno tutto d'un fiato. Qualcuno dietro il bancone mette *Hotel California* degli Eagles e mentre la musica suona, Max mastica il suo panino, e il sole tramonta fuori, mi sento tutto d'un tratto così dannatamente felice. Mi viene uno stupido sorriso perché sono così contento, Anne se ne accorge e inizia a sorridere anche lei, e ora anche Karin sorride e persino Sergio.

L'Odin si sta lentamente affollando troppo. Al tavolo accanto ci sono tre uomini che parlano a voce alta della loro Testarossa. Indossano tutti orologi Cartier e si vede palesemente che giocano a golf. Hanno tutti quella pesantezza che si manifesta dopo i trent'anni, una pesantezza abbronzata, antipatica. Uno di loro si pulisce continuamente il naso, e in effetti sparisce in bagno ogni dieci minuti per poi tornare sempre rinfrescato, batte le mani e dice cose come: «Alla grande, ragazzi!».

Karin e io ci guardiamo e lei alza gli occhi al cielo. Quasi quasi è meglio andare. Salutiamo Sergio e Anne che vogliono restare ancora e io pago le due bottiglie di Roederer per fare il gradasso di fronte a Sergio, anche se allo stesso tempo mi sento di nuovo estremamente imbarazzato; poi compro una terza bottiglia da portare con noi e la proprietaria bacia Karin tre volte sulla guancia, proprio come in Francia, poi ci dà anche due calici.

Karin e io ci dirigiamo verso la sua auto e durante il tragitto vedo un giovane completamente ubriaco che vomita sulla portiera della sua Porsche cabrio color mora mentre cerca di aprirla. Guardo rapidamente la targa. D come Düsseldorf. Ah, un pubblicitario, penso. Roba da non crederci: una Porsche color mora.

Dall'altro lato della strada Diverse persone osservano la scena e ridono in modo beffardo; laggiù mi sembra di riconoscere anche Hajo Friedrichs, ma non ne sono del tutto sicuro perché ho sentito dire che nel frattempo si è parecchio gonfiato in viso. Chiedo a Karin se è il caso che guidi io visto che è piuttosto ubriaca, ma lei dice di no, che può guidare lo stesso, quindi mi siedo sul sedile del passeggero, e ora sento di nuovo quell'odore di pelle e un po' di profumo.

Karin parte e mentre guida racconta qualcosa; io cerco di ascoltarla ma non ci riesco, così la osservo di lato, come il suo foulard colorato di Hermès risalta il suo collo scuro e come il suo braccio abbronzato poggia sul volante, quel braccio ricoperto di piccoli peli dorati mi ricorda come una volta, da bambino, mi sono sdraiato accanto a una bambina distesa su un asciugamano sulla spiaggia di Kampen, entrambi a pancia in giù; la bambina si era addormentata e io le lasciavo scivolare quella fine sabbia bianca lungo il braccio e

ich erinnere mich daran, wie ich einmal, als kleiner Junge, neben einem kleinen Mädchen auf einem Handtuch am Strand von Kampen gelegen habe, wir beide auf dem Bauch, und das kleine Mädchen war eingeschlafen, und ich habe ihr den weißen Sand über den Arm rieseln lassen und beobachtet, wie sich der feine Sand in ihren Armhärchen verfangen hat. Davon ist sie aufgewacht, und sie hat mich angelächelt, und dann haben wir zusammen am Meer mit bunten Plastikschaufeln eine Sandburg gebaut. Ich hatte eine orangefarbene Schaufel, das weiß ich noch genau.

Vor der Kupferkanne rollt der Mercedes langsam aus. Die Reifen knirschen auf dem Kies, und Karin stellt den Motor ab. Ich höre ein Rauschen im Ohr und bilde mir ein, es wäre das Meer, aber das kann es ja gar nicht sein, weil wir hier auf der Wattseite sind. Wir sehen uns an, steigen aus und setzen uns auf einen der grünen Hügel vor der Kupferkanne.

Karin macht die Flasche Roederer auf, und sie läßt den Korken nicht knallen, und ich denke daran, wie sehr ich Menschen hasse, die einen Champagnerkorken ordentlich knallen lassen, damit sich alle umdrehen. Wir trinken aus den mitgebrachten Sektgläsern und beobachten die Leute, die in die Kupferkanne gehen. Danach sehen wir aufs Wattenmeer.

Karin legt ihre Hand auf meine Schulter, und da, wo ihre Hand ist, wird es warm, und dann küßt sie mich auf den Mund. Sie schmeckt nach Champagner und nach warmer Haut. Ich schließe die Augen, aber dann wird mir schwindelig, weil ich zuviel getrunken habe, also mache ich die Augen wieder auf. Wir küssen uns, und ich sehe ihr dabei in die blaugefärbten Kontaktlinsen, obwohl es schwierig ist, auf die kurze Entfernung die Sehschärfe zu behalten. Ich glaube, Karin ist auch ein bißchen schwindlig. Wir hören auf, uns zu küssen. Dann sieht sie mich an und sagt allen Ernstes, wir sollten uns morgen abend treffen, im Odin. Das sagt sie wirklich. Dabei habe ich ihr doch erklärt, daß ich morgen abfahre. Na ja, vielleicht hat sie das schon wieder vergessen.

Jedenfalls steht sie ziemlich schnell auf, stellt das Sektklas auf einen flachen Stein und läuft zu ihrem Auto. Sie steigt ein, läßt den Motor an und fährt los. Ich bleibe eine Weile auf dem Hügel sitzen, das leere Glas in der Hand. Etwas weiter entfernt studiert ein Rentnerpaar die Kuchenkarte. Kuchen jetzt? Es ist doch schon viel zu spät dafür, denke ich. Ich schenke mir aus der Champagnerflasche nach, aber der Roederer perlt nicht mehr, und als ich einen Schluck davon trinke, schmeckt er schal und flach und abgestanden und nach Asche. Ich glaube, ich werde nicht mehr nach Sylt fahren.

osservavo come questa si impigliava nei suoi peletti. Questo l'aveva svegliata e mi ha sorriso, e poi insieme, in riva al mare, abbiamo costruito un castello di sabbia con palette di plastica colorate. Io avevo una paletta arancione, la ricordo ancora benissimo.

La Mercedes si ferma lentamente davanti al Kupferkanne. Le gomme scricchiolano sulla ghiaia e Karin spegne il motore. Sento un fruscio e lì per lì penso che sia il mare, ma non può essere perché ci troviamo su un bassofondo scoperto dalla bassa marea/ci troviamo sul lato dell'isola che dà sul Watt. Ci guardiamo, scendiamo e ci sediamo su una delle collinette verdi di fronte al Kupferkanne.

Karin apre la bottiglia di Roederer e non fa schioccare il tappo, e io penso a quanto detesto le persone che fanno saltare il tappo dello Champagne apposta perché tutti si girino a guardare. Beviamo dai calici che abbiamo portato con noi ed osserviamo le persone che entrano da Kupferkanne. Poi guardiamo verso il mare del Watt.

Karin poggia una mano sulla mia spalla, e in quel punto comincio a sentire calore, poi mi dà un bacio sulla bocca. Ha un sapore di Champagne e di pelle calda. Chiudo gli occhi, ma poi mi gira la testa perché ho bevuto troppo, così li riapro. Mentre ci bacciamo e io guardo le sue lenti a contatto azzurre, anche se a quella distanza è difficile mettere a fuoco. Credo che anche Karin abbia un po' le vertigini. Smettiamo di bacciarci. Lei mi guarda e mi dice, seria, che dovremmo vederci domani sera, all'Odin. Lo dice davvero. Eppure le avevo detto che domani sarei partito. Beh, forse se n'è già dimenticata di nuovo.

Ad ogni modo: si alza in fretta, posa il calice su una pietra piatta e corre verso la sua auto. Sale, mette in moto e parte. Io rimango seduto sulla collina per un po', con il bicchiere vuoto in mano. Poco più in là, una coppia di pensionati studia il menù dei dolci. A quest'ora? È troppo tardi per mangiare una torta, penso. Mi verso un altro bicchiere di spumante dalla bottiglia, ma il Roederer non è più frizzante, e quando ne bevo un sorso, questo ha un sapore sgasato, piatto, stantio e di cenere. Non credo che ritornerò a Sylt.

2.2. *Faserland*: capitolo 2

Am nächsten Tag nehme ich doch erst den Abendzug nach Hamburg, ohne Karin nochmal gesehen zu haben. Den Triumph habe ich auf der Insel gelassen. Bina wird schon darauf aufpassen. Im Speisewagen trinke ich ziemlich schnell hintereinander vier kleine Flaschen Ilbesheimer Herrlich, während bei Husum die Sonne untergeht.

Ich sehe aus dem Fenster und schmiere mir ein Brötchen mit Meggle-Butter aus den kleinen Plastiknäpfen, und diese norddeutsche Ebene zieht vorüber, Schafe und alles, und ich muß daran denken, wie ich mich früher immer aus dem Zugfenster gelehnt habe, den Kopf im Fahrtwind, bis die Augen traenten, und wie ich immer gedacht hab, wenn jetzt jemand auf der Toilette sitzt und pinkelt, dann fliegt die Pisse von unter dem Zug nach oben und zerstäubt in Fahrtrichtung ganz fein auf mein Gesicht, so daß ich es nicht merke, nur daß ich dann eben so einen Urinfilm auf dem Gesicht habe, und wenn ich mir mit der Zunge über die Lippen fahren würde, dann koennte ich das schmecken, die Pisse von Fremden. Da war ich zehn, als ich das gedacht habe.

Heute kann man die Fenster natürlich nicht mehr aufmachen, da im ICE, dessen Einrichtung ganz grauenvoll ist und mich immer an irgendwelche Einkaufspassagen erinnert, gar nichts mehr schön ist und erst recht gar nichts mehr so wie früher. Heute ist alles so transparent, ich weiß nicht, ob ich mich da richtig ausdrücke, jedenfalls ist alles aus Glas und aus so durchsichtigem türkisen Plastik, und es ist irgendwie körperlich unerträglich geworden.

Also, ich sitze da und versuche mich zu erinnern, wie die Züge früher waren, und der Ilbesheimer Herrlich knallt ganz ordentlich rein. Durch das Gerüttel dieses blöden Zuges verschütte ich auch noch einen Teil des Rotweines auf mein Kiton-Jackett, und wie man ja weiß, gehen Rotweinflecken nie raus, aber ich reibe trotzdem wie ein Irrer daran herum, schütte auch noch Salz aus dem DSG-Tütchen drauf, weil meine Mutter mir mal erzählt hat, das würde helfen. Natürlich nützt das überhaupt nichts, und wie ich da so sitze und reibe und schütte und inzwischen vollkommen betrunken bin, weil ich ja vorhin auch noch nichts gegessen habe, da kommt ein Mann an den Tisch und fragt, ob da noch frei sei.

Ich sehe erstaunt nach oben, weil ich diesen Satz *Ist da noch frei?* so unglaublich finde und kann gar nicht schnell genug reagieren, weil ich, wie gesagt, ziemlich betrunken bin, und da setzt sich der Mann auch schon hin, ohne eine Antwort abzuwarten, direkt mir gegenüber, und nimmt sich die Speisekarte vor. In dem Moment denke ich, daß ich doch lieber den Triumph genommen hätte.

Il giorno dopo parto solo la sera. Prendo un treno per Amburgo, senza aver rivisto Karin. Ho lasciato la mia Triumph sull'isola. Bina se ne prenderà cura. Mentre il sole tramonta su Husum, nel vagone ristorante bevo una dopo l'altra quattro bottigliette di Ilbesheimer Herrlich.

Guardo fuori dal finestrino e nel frattempo mi spalmo un panino con il burro Meggle preso da quelle piccole ciotoline di plastica. E mentre la pianura della Germania settentrionale scorre davanti ai miei occhi, con le pecore e tutto il resto, mi viene in mente quando da bambino mi sporgevo sempre dal finestrino del treno, con la testa al vento finché gli occhi non mi lacrimavano. Pensavo che se qualcuno avesse pisciato seduto sul water, l'urina sarebbe volata da sotto il treno verso l'alto e si sarebbe nebulizzata nella direzione di marcia finendo proprio sul mio viso senza che io me ne accorgessi; poi avrei avuto una patina di pipì in faccia e se mi fossi passato la lingua sulle labbra avrei potuto sentirne il sapore. Il sapore dell'urina di sconosciuti. Avevo dieci anni quando lo pensavo.

Oggi naturalmente non si possono più aprire i finestrini. Nel treno ad alta velocità (il cui arredamento è davvero orrendo e mi ricorda sempre un qualsiasi centro commerciale) non c'è più nulla di bello e soprattutto nulla è più come una volta. Oggi tutto è così trasparente...Non so se mi spiego. Non solo tutto è fatto di vetro o di quella plastica turchese traslucida, ma viaggiarci è diventato quasi fisicamente insopportabile.

Quindi: sono seduto lì che cerco di ricordare com'erano i treni una volta e intanto l'Ilbesheimer Herrlich comincia a farsi sentire. A causa delle vibrazioni di questo stupido treno rovescio anche un po' di vino rosso sulla mia giacca Kiton e com'è risaputo, le macchie di rosso non vanno mai via, ma nonostante lo sappia continuo a strofinare come un matto. Ci butto pure sopra anche del sale dalla bustina della DSG perché mi ricordo che mia madre una volta mi aveva detto che avrebbe giovato. Naturalmente non serve a nulla, e come sono seduto lì a strofinare e spargere sale mentre sono completamente ubriaco perché non ho mangiato niente, un uomo mi si avvicina e mi chiede se il posto è libero.

Guardo stupito verso l'alto perché trovo assurda la domanda «E' libero?» e non riesco a reagire abbastanza velocemente (perché, come ho già detto, sono piuttosto ubriaco) che l'uomo, senza aspettarsi una risposta, si siede proprio di fronte a me e prende in mano il menù. In quel momento penso che avrei preferito di gran lunga la mia Triumph.

Ich sehe mir den Mann an, wie er da so vor mir sitzt und die blöde bunte Speisekarte anguckt, und er hat tatsächlich so ein kleines Bärtchen, so einen Lenin-Bart, wie ihn jetzt die Leute im Mojo-Club tragen, aber er meint das gar nicht modisch, sondern völlig ernst, obwohl die Jazz-Freaks im Mojo-Club das ja eigentlich auch ernst meinen, nein, er trägt so ein Lenin-Beamtenbaertchen und mein Freund Nigel würde dazu sagen: Mösenbart.

Also, der Mann blättert in der Speisekarte, ruft dann die Kellnerin und bestellt zwei Bockwürste mit Kartoffelsalat und ein Bier, und als das Bier kommt, schenkt er sich ein, indem er das Glas leicht schräg hält, damit nicht soviel Schaum in das Glas kommt, und dann prostet er mir zu, das stimmt jetzt wirklich, er prostet mir zu und sagt: Mahlzeit. Dabei lächelt er.

Ich muß schon wieder an den Triumph denken und daß ich jetzt wahrscheinlich schon in Hamburg wäre, anstatt hier im Speisewagen zu sitzen und mich von Mösenbärten anprostet zu lassen. Ich sehe dem Mann genau in die Augen, obwohl mir das schwerfällt, die Sehschärfe zu kontrollieren, meine ich, und lächele nicht und sage nichts.

Der Mann zuckt mit den Schultern, nimmt aus einem Aktenkoffer unter dem Tisch den Stern und fängt an, darin zu blättern, und zwar von hinten nach vorne. Draußen ist es dunkel, und der Zug rattert gerade durch Heide/Holstein, jedenfalls steht das auf dem Bahnhofsschild, das man aber kaum erkennen kann, weil der Zug so schnell fährt, und ich erkenne es eigentlich auch nur, weil sich das Schild durch so komische Spiegeleffekte, über die man eigentlich nur nachdenkt, wenn man völlig betrunken ist, in der Glasscheibe spiegelt, und zwar erst in der Scheibe links, so, daß das Schild Heide/Holstein erst spiegelverkehrt erscheint, und dann in der Scheibe rechts richtig herum.

Die vierte Flasche Ilbesheimer Herrlich ist jetzt leer, und ich bestelle eine fünfte, und als die Kellnerin mit der Flasche kommt, zahle ich, wische mir die leicht angedickten, lilafarbenen Salzkümpchen vom Jackett, nehme den Wein und laufe zur Toilette. Das Gehen fällt mir ziemlich schwer. Ich sehe mir beide Kabinen an; eine ist innen rosa, die andere hellblau, also entscheide ich mich für die blaue, obwohl die rosafarbene sicher sauberer ist.

Ich gehe also hinein und mache die Tür zu, klappe den hellblauen Plastikdeckel runter und setze mich darauf, was einige Anstrengung kostet, weil ich so schwanke.

Aus dem Toilettenfenster kann man nicht hinaussehen, das Fenster ist aus Blindglas oder so ähnlich. Außerdem ist es jetzt sowieso dunkel. Also trinke ich einen großen Schluck Wein und zünde mir eine Zigarette an und versuche, auf einen Punkt zu starren, aber meine Augen drehen sich immer wie von selbst weg und mir wird leicht übel, und ich überlege ernsthaft, ob das an dem vielen Hellblau liegt, aber daran kann es eigentlich nicht liegen.

Osservo quell'uomo, come sia seduto lì davanti a me mentre guarda quello stupido menù colorato. Il suo baffetto ricorda uno di quei baffi alla Lenin che adesso vanno tanto di moda al Mojo Club, anche se lui non lo fa per seguire la moda, anzi è una cosa che prende sul serio...Anche se effettivamente in fondo in fondo pure i fanatici del jazz al Mojo Club lo prendono sul serio...No, lui porta proprio quel baffetto da funzionario leninista, proprio quello che il mio amico Nigel chiamerebbe un "baffo da fica".

Quindi, l'uomo sfoglia il menù, poi chiama la cameriera e ordina due würstel bolliti accompagnati da insalata di patate e una birra. Quando questa arriva, se la versa tenendo il bicchiere leggermente inclinato, in modo che non si formi troppa schiuma, e poi brinda con me. Sul serio. Brinda con me e dice sorridendo: «Buon appetito».

Mi torna in mente un'altra volta la Triumph e penso al fatto che se avessi guidato, probabilmente a quest'ora invece di starmene qui seduto nella carrozza ristorante a brindare con baffo da fica, sarei già arrivato ad Amburgo. Guardo l'uomo dritto negli occhi nonostante mi risulti difficile mettere a fuoco. Non ricambio il sorriso e rimango zitto.

Lui alza le spalle, tira fuori la rivista *Stern* da una ventiquattrore sotto il tavolo e inizia a sfoglarla dalla fine all'inizio. Fuori è buio e il treno adesso sferraglia attraverso Heide, in Schleswig-Holstein, almeno così c'è scritto sul cartello della stazione, che però si intravede a malapena perché il treno corre parecchio veloce e io lo riesco a decifrare solo a causa di certi strani effetti di riflessione a cui si finisce per pensare soltanto quando si è completamente ubriachi: prima si riflette rovesciato nel vetro a sinistra, in modo che la scritta appaia al contrario, e poi nel vetro a destra, questa volta nel verso giusto.

La quarta bottiglia di Ilbesheimer Herrlich è ormai vuota, ne ordino quindi un'altra e quando la cameriera me la porta pago, mi pulisco la giacca dai grumi di sale violacei e appiccicosi, prendo il vino e vado in bagno. Camminare mi risulta piuttosto difficile. Guardo entrambe le cabine: una è rosa, l'altra azzurra, quindi scelgo quella azzurra, anche se quella rosa è sicuramente più pulita.

Entro e chiudo la porta, abbasso il coperchio del water in plastica azzurra e mi ci siedo sopra, mossa che mi costa un certo sforzo, visto che barcollo.

Dal finestrino del bagno non si riesce a vedere nulla perché è fatto di vetro opaco o qualcosa di simile. Tra l'altro, fuori ormai è comunque buio. Allora mando giù un grande sorso di vino e mi accendo una sigaretta, cerco di fissare un punto preciso ma i miei occhi continuano a distogliersi da soli e quindi mi viene un po' di nausea. Mi chiedo seriamente se possa essere colpa di tutta quella birra, anche se in realtà non può essere quella.

Ich stehe also auf, klappe den Toilettendeckel wieder hoch und starre in die blankpolierte stählerne Schüssel, werde die Zigarette hinein, weil die mir auch gar nicht schmeckt, und drücke auf den elektrischen Spülknopf, und es macht Klick und dann drei Sekunden lang gar nichts, und es gibt ein lautes Sauggeräusch wie im Flugzeug, eine kleine Klappe öffnet sich, die Zigarette wird weggesaugt, eine dunkelblaue Flüssigkeit zischt durch die Schüssel, und dann geht die Klappe wieder zu.

Ich denke daran, daß die Exkremente der Menschen nicht mehr wie früher auf den Gleisen landen und fein versprüht werden, sondern sicher in einem Behälter unterhalb der Toilette aufgefangen werden, wie im Flugzeug, und daß das eigentlich schade ist. Ich weiß aber nicht, warum ich denke, daß das schade ist, denn eigentlich ist es so, wie es jetzt ist, ja viel besser. Irgendwo habe ich mal gelesen, daß sich irgendwelche Menschen bei Kassel immer beschwert haben, wenn der Zug über eine hohe Eisenbahnbrücke fuhr, also, dazu muß ich natürlich erzählen, daß die Menschen, die sich beschwert haben, genau unter dieser Eisenbahnbrücke gewohnt haben, also diesen Menschen ist, immer wenn ein Zug über sie hinwegdonnerte, die Scheiße aus den Toiletten auf ihre Häuser gefallen. Und wenn sie vor die Tür gehen oder im Garten grillen, dann fällt die Kacke ihnen direkt auf den Kopf oder auf ihre Plastikmöbel im Garten.

Ich muß grinsen, und dann fällt mir noch ein, daß es eine andere Brücke gibt, irgendwo in Belgien oder in Luxemburg, da wohnen auch irgendwelche Leute drunter, und die beschweren sich immer, weil genau diese Brücke bei Selbstmördern so beliebt ist, jedenfalls springen die immer da runter und, genau wie bei der Brücke in Kassel, fallen den Leuten auf die Häuser oder purzeln mitten ins schönste Grillfest. Die Körper sind dann immer ganz zerquetscht, die müssen sie dann mit einer Schaufel zusammenkratzen. Das habe ich jedenfalls auch mal gelesen, und ich denke daran, was wohl besser ist, Scheiße oder Körpermatsch, und wo ich wohl lieber wohnen würde, wenn ich wählen müßte, in Kassel oder in Luxemburg.

Ich muß wohl eingeschlafen sein, denn auf einmal gibt es einen Ruck, und der Zug hält an, und ich sitze auf dem Toilettendeckel, mit dem Kopf an den Arm gelehnt, an der Spüle. Ich habe einen widerlichen Geschmack im Mund, und ich suche im Jackett nach einer Zigarette und zünde sie mir an. Dann öffne ich die Toilettentür. Tatsächlich. Das muß schon Hamburg sein. Der Zug leert sich, und ich schiebe mich an den Menschen vorbei, die alle so einen komischen Reisegeruch haben, halb Schweiß und ungewaschen, halb Metall und kalter Zigarettenrauch, jedenfalls schiebe ich mich an den Menschen vorbei in den Speisewagen, wo noch mein Gepäck steht. Ich schnappe mir meinen Koffer und steige aus dem Zug. Vor

Decido quindi di alzarmi, sollevo il coperchio del water e fisso la lucente tazza d'acciaio, ci getto dentro la sigaretta perché non mi piace affatto, premo il pulsante dello sciacquone, clic, poi per tre secondi nulla, segue un forte risucchio come nei water degli aerei, si apre un piccolo sportello, la sigaretta viene risucchiata, un liquido blu zampilla nella tazza e infine lo sportello si richiude.

Penso al fatto che gli escrementi dei passeggeri non vengono più spruzzati sui binari come una volta ma raccolti in un contenitore sotto la toilette, come in aereo...Ed è un vero peccato. Non so il vero motivo per cui penso che sia un peccato, perché in realtà è molto meglio così come adesso.

Una volta ho letto da qualche parte che alcuni residenti vicino a Kassel si lamentavano sempre quando il treno passava su un alto ponte ferroviario. Beh, mi sembra giusto precisare che queste persone vivevano proprio sotto quel ponte, quindi ogni volta che un treno vi sfrecciava sopra, la merda dei cessi gli pioveva sui tetti. E quando uscivano di casa o facevano una grigliata, questa cadeva direttamente sulle loro teste o sui mobili di plastica del giardino.

Mi viene da ridere, e poi mi viene in mente ancora una cosa: c'è un altro ponte, anche da qualche parte in Belgio o in Lussemburgo, sotto il quale vivono alcune persone, le quali si lamentano sempre perché il ponte è molto gettonato dai suicidi. Insomma, questi saltano giù da lì e proprio come nel caso del ponte di Kassel, cadono sulle case o piombano giù nel bel mezzo di una bella grigliata. I corpi sono ogni volta talmente spappolati che devono raccogliarli con una pala. L'ho letto anche io una volta e mi sono chiesto cosa sarebbe meglio: merda o poltiglia di cadaveri? Dove preferirei vivere se dovessi scegliere, a Kassel o in Lussemburgo?

Devo essermi addormentato perché all'improvviso sento una scossa. Il treno si ferma e mi ritrovo seduto sul coperchio del water con la testa appoggiata al braccio sul lavello. Ho un sapore disgustoso in bocca, cerco una sigaretta nella giacca e me la accendo. Poi apro la porta del bagno. Sì, dovrebbe essere Amburgo. Il treno si svuota e io mi faccio largo tra la persone, che hanno tutte uno strano odore, un misto tra viaggio, un po' di sudore e sporco, un po' di metallo e fumo freddo di sigaretta. Comunque, mi faccio strada tra la gente fino alla carrozza ristorante, dove si trova il mio bagaglio. Afferro la valigia e scendo dal treno. Davanti a me, sul marciapiede, cammina baffo da fica. Indossa un cappotto color prugna che cambia sfumatura con la luce in modo bizzarro. Attraverso velocemente la stazione di Altona, che è fottutamente deprimente, fino a raggiungere il posteggio dei taxi.

mir auf dem Bahnsteig läuft der Mösenbart. Er trägt einen prune-farbenen Mantel, der im Licht merkwürdig changiert. Der Bahnhof Altona ist schon verdammt deprimierend, und ich laufe schnell durch, zum Taxistand.

Ich habe vom Bahnhof in Westerland den Nigel angerufen und ihn gefragt, ob ich ein paar Tage bei ihm wohnen könnte. Nigel hat in Pöseldorf eine sehr schöne Wohnung, direkt neben Jil Sander oder so. Ich kenne Nigel schon ziemlich lange, weiß aber immer noch nicht, was er genau macht. Er telefoniert viel mit Anlageberatern in der Schweiz oder in Hong Kong, die er dann immer anschreit, ob sie wahnsinnig wären oder so ähnlich. Es interessiert mich auch nicht, aber eigentlich interessiert es mich doch. Ich glaube, ich bin manchmal ein ziemlich neugieriger Mensch. Jedenfalls hat Nigel gesagt, kein Problem, du bist immer willkommen, und so fahre ich also jetzt zu Nigel.

Hamburg ist eigentlich ganz in Ordnung als Stadt. Es ist weitläufig und ziemlich grün, es gibt ein paar gute Restaurants, noch mehr gute Bars, und die Hamburger Mädchen sind alle ganz hübsch, ich meine, die richtigen Hamburger Mädchen, blond und so, mit Pferdeschwanz, großem Gebiß und Segelschein. Immer wenn ich in Hamburg bin, sehe ich massenhaft solche Mädchen, die meisten in Barbourjacken, einige in engen Pullovern oder in Bodys, das sind aber meist schon nicht mehr die echten Hamburgerinnen. Außerdem ist das Licht schön in Hamburg, wenn man die Elbchaussee langfährt, im Sommer. Dann leuchtet es auf der anderen Seite der Elbe, bei Rothenburgsort oder Harburg oder wie das heißt, da, wo die Blohm & Voß-Werft ist, und da, wo sie früher die U-Boote gebaut haben, bis die Engländer alles plattgebombt haben. In Hamburg ist alles, man kann es nicht anders sagen, Barbourgrün.

Das Taxi fährt die Milchstraße hoch, dann biegen wir ab, und schon sind wir im dicksten Pöseldorf. Wir halten vor Nigels Wohnung, und ich bezahle den Taxifahrer, der zum Glück während der Fahrt kein einziges Wort gesagt hat, weil er sauer war, daß wir beide gleich alt sind und ich ein Kiton-Jackett trage und er auf Demos geht.

Obgleich, wenn ich es mir überlege, hätte ich gerne mit ihm geredet und ihm gesagt, daß ich auch auf Demonstrationen gehe, nicht, weil ich glaube, damit würde man auch nur einen Furz erreichen, sondern weil ich die Atmosphäre liebe. Es gibt nämlich nichts besseres als den Moment, in dem die Polizei sich überlegt, loszuschlagen, weil wieder ein paar Flaschen geflogen sind, und dann gibt es einen Adrenalinrausch bei der Polizei und auch einen bei den Demonstranten, und dann rennt die Polizei los, eine Leuchtspurrakete fliegt über die Straße, und ein paar Flaschen fliegen hinterher, und dann stolpert ein Demonstrant, irgend so ein armes Schwein, der sich die Schnürsenkel an seinen blöden Doc Martens nicht

Avevo chiamato Nigel dalla stazione di Westerland e gli avevo chiesto se potevo stare da lui per un paio di giorni. Nigel ha un bellissimo appartamento a Pöseldorf, proprio accanto a Jil Sander o come si chiama. Nonostante lo conosca da un bel po' ormai, ancora non so esattamente di che cosa si occupi. Telefona spesso a consulenti finanziari in Svizzera o a Hong Kong ai quali poi urla sempre se siano fuori di testa o cose del genere. Non mi interessa, o forse sì...Credo di essere una persona piuttosto ficcanaso a volte. Comunque, Nigel ha risposto che non c'è problema, che sono sempre il benvenuto, quindi ora sto andando da lui.

Amburgo è una città davvero piacevole. È estesa e piuttosto verde, ci sono un paio di ristoranti davvero buoni, i bar altrettanto; e le ragazze amburghesi sono tutte piuttosto carine. Le autentiche amburghesi intendo, quelle bionde con la coda di cavallo, ampia dentatura e patente nautica. Ogni volta che vengo qui vedo tantissime ragazze così; la maggior parte porta giacche Barbour, alcune indossano invece maglioni attillati o body, ma spesso queste già non sono più le vere amburghesi. Inoltre, la luce è davvero bella quando si percorre la Elbchaussee in estate. Poi il sole brilla dall'altra parte dell'Elba, a Rothenburgsort o Harburg o come si chiama, dove un tempo c'era il cantiere navale Blohm & Voß e dove costruivano i sottomarini, finché gli inglesi non hanno bombardato tutto. Ad Amburgo tutto è, e non si può dire diversamente, verde Barbour.

Il taxi risale la Milchstraße, poi svoltiamo e in un attimo siamo nel centro di Pöseldorf. Ci fermiamo davanti all'appartamento di Nigel, quindi pago il tassista, che per fortuna non ha aperto bocca durante il tragitto perché infastidito dal fatto che alla stessa età io indosso una giacca Kiton mentre lui partecipa alle manifestazioni.

Anche se ripensandoci mi sarebbe piaciuto scambiare due parole con lui e dirgli che anch'io vado alle manifestazioni, non perché credo servano anche solo a un fico secco, ma perché amo l'atmosfera che si respira lì. Non c'è niente di meglio del momento in cui la polizia sta per decidere di intervenire dopo che sono volate ancora un paio di bottiglie e quindi parte la scarica di adrenalina di sbirri e i manifestanti. Poi la polizia si mette a correre, razzi e bottiglie volano per la strada, poi un manifestante, qualche povero disgraziato che non si è allacciato bene i lacci delle sue stupide Doctor Martens, inciampa e circa ottanta poliziotti gli piombano addosso riempiendolo di botte. Il giorno dopo escono le foto sui giornali, che fanno discutere di nuovo sulla questione di chi è troppo violento, se la polizia o i manifestanti o entrambi, e sul fatto che gli atti di violenza si inaspriscono sempre di più. Un'altra espressione incredibile dalla cui si può dedurre tutto di questo mondo, di quanto tutto sia incredibilmente degenerato. Ma il tassista non lo capirebbe, perché altrimenti indosserebbe

gescheit zugebunden hat, und dann fallen ungefähr achtzig Polizisten über den her und prügeln auf ihn ein. Davon gibt es dann Fotos in der Zeitung, und dann wird wieder diskutiert, ob die Polizei zu gewalttätig ist, oder die Demonstranten oder beide und ob die Gewaltspirale eskaliert. Das ist wieder so ein unglaublicher Satz. Daran läßt sich doch alles ablesen über diese Welt, wie unfäßbar verkommen alles ist. Aber das würde der Taxifahrer nicht verstehen, weil er sonst ja auch ein Kition-Jackett tragen würde, sich die Haare anständig schneiden und kämmen und seinen Regenbogen-FriedensNichtraucher-Ökologen-Sticker von seinem Armaturenbrett reißen würde. Also zahle ich dem Taxifahrer seinen Fahrpreis und gebe ihm noch ein dickes Trinkgeld, damit er in Zukunft weiß, wer der Feind ist.

Nigels Klingelschild ist aus ganz altem, ungeputztem Messing. Ich glaube, der macht das absichtlich, daß sein Klingelschild so angelaufen und ein bißchen schäbig ist. Ungefähr so wie mit den Barbourjacken. Ich drücke auf die Klingel, und Nigel kommt die Treppe heruntergelaufen, macht die Tür auf, grinst bis über beide Ohren und schnappt sich meinen Koffer.

Ich sehe mir den Nigel an, und wieder mal merke ich, daß er immer ein bißchen schäbig angezogen ist, nicht so direkt schäbig, ich würde ihm das ja auch nie sagen, weil er mein Freund ist, aber ich meine, so indirekt und irgendwie schlampig. Seine Pullis haben Löcher, richtige Mottenlöcher sind das schon, und seine Hemden sind nie gebügelt, wenn er denn welche trägt, denn meistens trägt er irgendwelche T-Shirts, auf denen das Logo einer Firma steht, ich meine, so richtige Firmen wie Esso oder Ariel Ultra oder Milka. Ich weiß auch nicht, warum er das macht, er hat es mir mal erklärt, da waren wir ziemlich betrunken, und da hatte er mich in eine ekelhafte Kneipe auf dem Kiez geschleppt, die hieß Cool, glaube ich, und da hat er mir erklärt, daß das die größte aller Provokationen sei, T-Shirts mit den Namen bekannter Firmen drauf zu tragen. Wen will er denn provozieren damit, habe ich ihn damals gefragt, und er hat gesagt: Linke, Nazis, Ökos, Intellektuelle, Busfahrer, einfach alle. Ich hab das damals nicht ganz verstanden, aber ich habe es mir gemerkt.

Jedenfalls laufen wir zusammen die Treppe hoch, und ich sehe auf Nigels Nacken, der immer sauber ausrasiert ist, wie mein Nacken auch. Wir haben beide sowieso ziemlich ähnliche Frisuren, vorne lang und hinten ziemlich kurz. Also, Nigel erklärt mir irgend etwas und gestikuliert mit der freien Hand in der Luft, und ich schwöre, daß ich zuhören will, aber es gelingt mir einfach nicht, weil ich diesen Geruch in die Nase kriege, den Geruch von Bohnerwachs. Bei diesem Geruch muß ich immer an meine erste große Liebe denken.

anche lui una giacca Kiton, si taglierebbe e acconcerebbe i capelli in modo decente e strapperebbe dal suo cruscotto l'adesivo pacifista-ecologista-non fumatore arcobaleno. Quindi pago la corsa e gli lascio una generosa mancia, così che in futuro si renda conto di chi è il nemico.

Il campanello di Nigel è di ottone molto vecchio e opaco. Credo che lo faccia apposta a lasciarlo così ossidato e un po' malandato. Un po' come con le giacche Barbour. Suono il campanello e Nigel scende di corsa le scale, apre la porta, mi fa un sorriso a trentadue denti e afferra la mia valigia.

Lo guardo e mi rendo conto ancora una volta che è sempre vestito in modo abbastanza sciatto...Non proprio sciatto, non glielo direi mai perché è mio amico, ma in modo alquanto trasandato. I suoi maglioni hanno dei veri e propri buchi da tarme, le sue camicie non sono mai stirate e spesso indossa magliette che portano il logo di qualche azienda. Intendo aziende vere come *Esso* o *Ariel Ultra* o *Milka*. Non so perché lo faccia, una volta me lo aveva spiegato. Eravamo piuttosto ubriachi e mi aveva trascinato in un pub disgustoso del quartiere che credo si chiamasse *Cool*, e lì mi ha spiegato che indossare magliette con i nomi di aziende famose rappresentava la più grande delle provocazioni. Allora gli chiesi chi volesse provocare esattamente, e lui mi fece un elenco: sinistroidi, nazisti, ecologisti, intellettuali, autisti di autobus, insomma, semplicemente tutti. Allora non lo capii bene, ma me lo sono ricordato.

In ogni caso, saliamo insieme le scale e guardo la nuca di Nigel, che è sempre rasata in modo impeccabile, così come la mia. Abbiamo entrambi un taglio piuttosto simile, lungo davanti e piuttosto corto dietro. Mi spiega qualcosa gesticolando e io giuro che vorrei ascoltarlo, ma proprio non ci riesco perché improvvisamente vengo distratto da un odore, l'odore della cera per pavimenti. Quel profumo mi ricorda ogni volta il mio primo grande amore.

Also: Ich bin eingeladen bei Sarah zu Hause, ich nenne sie jetzt mal einfach Sarah, jedenfalls haben mich ihre Eltern eingeladen, um mich mal besser kennenzulernen, wie Eltern das so machen. Ich war sechzehn und furchtbar aufgeregt, wollte natürlich einen guten Eindruck machen und so weiter. Sarah und ich haben uns damals schon geküßt, aber mehr war nicht, ich war ja noch Jungfrau, und sie, glaube ich, auch.

Dazu muß ich sagen, daß sie Ballett tanzte und wunderschöne, lange braune Haare hatte, und ich habe sie sehr geliebt. Auf jeden Fall habe ich mich ordentlich angezogen, Krawatte und Blazer mit Goldknöpfen drauf und so, und ich laufe das Treppenhaus hoch und habe ganz feuchte Hände, und meine Knie zittern, und dann riecht es nach diesem Bohnerwachs. Dieser Geruch bohrt sich in mein Gehirn.

Ich sitze beim Essen mit der Familie, Sarah sitzt mir gegenüber und lächelt, und das Beste dabei ist: ihre Eltern mögen mich. Die Mutter häuft mir immer mehr Fisch auf und Petersilienkartoffeln, und der Vater grinst mich immer so an und schenkt mir tatsächlich Weißwein nach, schon drei Gläser habe ich getrunken, und alles läuft bestens, außer, daß ich langsam betrunken werde und mir etwas übel von dem Wein wird. Das Essen ist dann zu Ende, und es ist schon ziemlich spät, und dann sagt der Vater, er siezt mich: Junger Mann, warum bleiben Sie heute nacht nicht hier bei uns im Haus, gucken Sie mal, meine Frau richtet Ihnen das Gästezimmer her, dann haben Sie nicht so spät noch den langen Heimweg. Ich sage natürlich erst nein, vielen Dank, dann bitten sie mich aber nochmal, also sage ich schließlich ja. Ich bin, wie gesagt, immer noch furchtbar aufgeregt, aber inzwischen auch furchtbar betrunken. Jedenfalls lege ich mich schlafen, in das Gästezimmer, bekomme vorher noch einen Kuß von Sarah, und ich weiß heute noch, wie der Kuß schmeckte, nämlich nach Wein und nach Honig.

Mitten in der Nacht wache ich auf, und es riecht so komisch im Zimmer, und ich schlage die Augen auf und fühle im Dunkeln so um mich herum, und alles ist naß, und ich denke: Um Gottes willen. Feuchten Traum gehabt. Bitte, bitte, bitte nicht jetzt und nicht hier. Ich mache also das Licht am Nachttisch an, Knips macht das, und ich gucke an mir herunter und sehe, daß ich ins Bett gekotzt habe, aber das ist nicht alles, nein, ich habe auch noch ins Bett geschissen. In diesem Moment wird alles dunkel. Ich habe nicht lange überlegt, ich konnte auch gar nicht überlegen. Ich habe mich angezogen und bin rausgerannt, aus der Wohnung, das Treppenhaus runter, wo es immer noch nach Bohnerwachs roch, und auf der Straße habe ich dann geheult vor Scham, aber stehengeblieben bin ich nicht, nein, weitergerannt bin ich, bis ich nach Hause kam. Und die Sarah habe ich nie wieder gesehen.

Praticamente: ero stato invitato a casa di Sarah, la chiamerò così, anzi dai suoi genitori precisamente, che volevano conoscermi meglio, come fanno di solito i genitori. Avevo sedici anni ed ero terribilmente agitato; naturalmente volevo dare una buona impressione. Sarah e io ci eravamo già baciati allora, ma non eravamo mai andati oltre. Io ero ancora vergine e credo lo fosse anche lei.

Lei ballava danza classica e aveva dei bellissimi capelli lunghi castani, e io l'ho amata tantissimo. In ogni caso, mi ero vestito perbene, con cravatta e giacca con bottoni dorati. Mentre salivo le scale avevo le mani sudate e le ginocchia tremanti, ed è lì che ho sentito per la prima volta quell'odore di cera per pavimenti, che mi è entrato nel cervello.

Ero seduto a tavola con la famiglia, Sarah di fronte a me mi sorrideva, e il bello è che piacevo ai suoi genitori. La madre continuava a riempirmi il piatto di pesce e patate al prezzemolo, e il padre mi sorrideva sempre e mi versava il terzo bicchiere di vino bianco, e tutto stava andando per il meglio, tranne che mi stavo ubriacando e il vino mi stava nauseando. Il pasto era finito ed era già piuttosto tardi, quindi il padre mi disse, dandomi del lei: «Giovanotto, perché non resta qui a casa con noi stanotte? Mia moglie le preparerà la camera degli ospiti, così non dovrà fare tanta strada per tornare a casa tardi».

Per educazione all'inizio risposi di no, ma poi me lo richiesero, quindi alla fine accettai. Come ho già detto, ero ancora terribilmente emozionato, ma nel frattempo anche parecchio ubriaco. Ad ogni modo, mi coricai nella camera degli ospiti, ma prima ricevetti ancora un bacio da Sarah, quel bacio di cui ancor oggi ricordo il sapore, un misto di vino e miele.

Mi svegliai nel cuore della notte e nella stanza c'è un odore strano. Aprii gli occhi e cercai a tentoni intorno a me nel buio; il letto era fradicio e pensai: «Santo Dio. Ho fatto un sogno bagnato. Ti prego, ti prego, ti prego, non ora, non qui». Accesi l'abat-jour. Clic. Mi guardai giù e mi resi conto di aver vomitato. Ma non finì qui. No. Avevo cagato nel letto. In quel momento tutto diventò buio. Senza riflettere (non che in quel momento fossi in grado di farlo) mi vestii e corsi fuori, giù per le scale, dove c'era ancora odore di cera per pavimenti. Poi per strada piansi di vergogna. E non solo, no, continuai a correre fin quando non arrivai a casa. E dopo quella volta non vidi mai più Sarah.

Nigel schließt jedenfalls, während mir das alles so durch den Kopf schießt und ich rot werde, wie jedesmal, wenn ich darüber nachdenke, seine Wohnung auf und geht vor und stellt meinen Koffer in den Flur, und ich bin ganz außer Atem, also setze ich mich erst mal auf den Koffer und zünde mir eine Zigarette an.

Die Wohnung beeindruckt mich jedesmal wieder, wenn ich sie sehe. Überall hängen Fotokopien an den Wänden, und alte Stiche und Landkarten. Die Wohnung ist ja eigentlich sehr fein und sicher auch teuer, andererseits sieht sie völlig heruntergekommen aus. Der Putz blättert von den gelb gestrichenen Wänden, und dann steht unter so einer Stelle, wo es wirklich ziemlich asig aussieht, ein wahnsinnig teurer Biedermeier-Sekretär, auf dem sich Papiere häufen, noch mehr Fotokopien, alte, vergilbte Fotos von wildfremden Menschen und Milliarden von Büchern.

Die ganze Wohnung sieht aus, ich will das mal so sagen, als ob hier ein alter Lehrer wohnen würde, so einer mit Lederaufsätzen am Ellenbogen seines aufgescheuerten Cordsakkos, einer, der sich immer Tee macht, die Tasse irgendwohin stellt und dann vergißt, den Tee auszutrinken, und sich dann noch einen macht. Er hat weiße Haare in den Ohren, und eigentlich finden ihn alle in der Schule lächerlich, aber sie müssen ihn behalten, weil er Altgriechisch und Hebräisch unterrichtet, und sich jedes Jahr zwei oder drei Schüler dafür interessieren. So jedenfalls sieht es bei Nigel aus.

Nigel und ich plaudern ein bißchen, und ich erzähle ihm, wie es auf Sylt war, nämlich beschissen und ganz schön ernüchternd, und wir rauchen Zigaretten und lachen und liegen auf dem Fußboden, weil Nigel keine Couch hat.

Er kann gut zuhören, und er schaut einen dann ganz genau an, wenn er zuhört, meine ich, und man hat das Gefühl, als ob das, was man sagt, ihn wirklich und ernsthaft interessiert. Nicht viele Menschen können einem dieses Gefühl geben. Oft erzählt oder erklärt er irgendwas, und ich oder jemand anderes versteht es dann nicht, weil Nigel manchmal etwas abstruse Theorien hat, aber anstatt sich dann darüber lustig zu machen, daß man es nicht versteht, erklärt er es nochmal, ganz ruhig, so als ob er nur Geduld haben müßte, dann würden ihn die Menschen schon verstehen. Ich glaube, Nigel ist der am wenigsten eingebildete Mensch, den ich kenne, obwohl er ja Grund genug hätte, sich was einzubilden. Während ich mir die mindestens zweitausendste Zigarette heute anzünde, erzählt Nigel von dieser Party, zu der er mich mitschleppen will. Er nimmt mich immer zu den unmöglichsten Sachen mit, wenn wir uns sehen, meistens in ziemlich schmutzige Bars, obwohl ich lieber in sauberen Bars abhängen oder in Discos, wo man genau weiß, daß einem da keine

Mentre sono assalito da questi pensieri che mi fanno arrossire (d'altronde come ogni volta che ci penso), Nigel chiude la porta del suo appartamento, mi precede mettendo la valigia in corridoio e io sono senza fiato, quindi mi siedo sulla valigia e mi accendo una sigaretta.

Il suo appartamento mi colpisce ogni volta. Ovunque alle pareti ci sono vecchie stampe, fotocopie e mappe geografiche. In realtà è molto raffinato e sicuramente anche costoso, ma dall'altro lato sembra completamente fatiscente. L'intonaco si sta staccando dai muri dipinti di giallo e poi, proprio sotto uno di quei punti, dove tutto appare davvero piuttosto degradato, c'è un costosissimo secrétaire in stile Biedermeier su cui si sono accumulate carte, fotocopie, vecchie foto ingiallite di perfetti sconosciuti e pile di libri.

Nell'appartamento sembra, mettiamola così, che ci viva un vecchio professore, uno di quelli che indossano giacche di velluto a coste rattoppate con pezze di cuoio nei gomiti consumati. Uno di quelli che si preparano sempre il tè, lo appoggiano da qualche parte e poi si dimenticano di berlo, quindi se ne preparano un altro. Uno di quelli che hanno i peli bianchi nelle orecchie e per questo vengono perculati dagli studenti, ai quali tocca cuccarseli perché insegnano greco antico ed ebraico e ogni anno ci sono sempre due o tre studenti interessati a queste materie. Almeno, questa è l'impressione mi dà Nigel.

Mentre fumiamo e ridiamo sdraiati sul pavimento perché non c'è un divano, chiacchieriamo un po' e gli racconto di com'è andata a Sylt, ovvero una merda totale.

Nigel sa ascoltare bene, è una di quelle persone che ti guardano attentamente mentre parli, di quelle che ti danno la sensazione che ciò che stai dicendo gli interessi seriamente. Non tutti riescono a trasmettere questa impressione. Spesso racconta o spiega qualcosa che io o qualcun altro non capiamo, perché a volte ha delle teorie un po' astruse; ma Nigel invece di sfotterci lo spiega ancora, questa volta con calma, come se bastasse avere pazienza per capirlo. Credo che Nigel sia la persona meno presuntuosa che conosca, anche se avrebbe motivi a sufficienza per poterlo essere.

Mentre accendo la mia almeno duemillesima sigaretta di oggi, mi racconta di questa festa a cui vuole trascinarci. Quando ci vediamo mi porta sempre nei posti più assurdi, il più delle volte in bar piuttosto luridi e squallidi, nonostante io preferisca frequentare bar puliti o discoteche, dove ho la certezza che nessuno scarafaggio possa finire nella mia birra. Non andrei mai in posti del genere se non avessi così a cuore Nigel.

Ebbene, lui vuole andare a questa festa e insiste affinché io vada con lui. Quindi fruga nel suo armadio alla ricerca di un maglione a collo alto mentre racconta qualcosa, e io fumo una sigaretta sdraiato sul pavimento di legno, soffiando il fumo verso il soffitto. Peccato che non riesca a fare gli anelli di fumo, è da anni che ci provo.

Kellerasseln ins Bierglas laufen. Ich würde auch sonst nicht in solche Läden gehen, wenn ich Nigel nicht so schätzen würde.

Nigel will auf diese Party gehen, und ich soll mitkommen, und er wühlt in seinem Kleiderschrank nach einem Rollkragenpullover, während er irgend etwas erzählt und ich eine Zigarette rauche, auf dem Rücken auf dem Holzfußboden liegend, und den Rauch zur Decke hoch puste. Schade eigentlich, daß ich keine Rauchringe machen kann, obwohl ich es schon seit Jahren probiere.

Nigel scheint seinen Pulli gefunden zu haben, so einen Fair Isle-Pullover in beiger Wolle mit Kabelmuster, und er zieht ihn sich über den Kopf, über sein Hanuta-T-Shirt, dabei fällt mir ein, daß ich gerade erst neulich gemerkt habe, warum Hanuta Hanuta heißt. Das ist nämlich so: In Deutschland gibt es eine Art Abkürzungswahn, der von den Nazis erfunden worden ist. Gestapo und Schupo und Kripo, das ist ja klar, was das heißt. Aber es gab auch zum Beispiel die Hafraba, und das wissen, glaube ich, nur wenige, das heißt Hamburg-Frankfurt-Basel, und das war die Abkürzung für die Hitler-Autobahn. Ja, und Hanuta heißt natürlich, das glaubt man gar nicht: Haselnußtafel.

Jedenfalls sehe ich mal wieder, während Nigel sich den Pulli über den Kopf zieht und ich an die Haselnußtafeln denken muß, daß Nigels Pulli unten am Rand oder am Saum, oder wie das heißt, zwei fette Mottenlöcher hat, und deswegen muß ich grinsen, aber das sieht er zum Glück nicht. Ich glaube, dem Nigel ist das wirklich völlig egal, ob er Löcher hat in der Kleidung oder nicht, meine ich. Er hat ja auch keinen Sinn für klassische Kleidung.

Einmal, letztes Jahr, das hat jetzt nichts mit klassischer Kleidung zu tun, passierte dies: Ich war zu Besuch, und da wollte er einen Kaffee machen für uns beide, und weil er keine Kaffeefilter im Haus hatte, hat er eine alte Socke genommen, den Kaffee hineingeschüttet und dann das heiße Wasser drübergegossen. Ich habe das erst später erfahren, als ich die kalte, nasse Socke mit dem Kaffeesatz in der Spüle gefunden habe, sonst hätte ich den Kaffee ganz bestimmt nicht getrunken.

Jedenfalls mache ich mich ausgehertig. Ich ziehe das Jackett aus, weil ich im Koffer noch eines hab, das ich lieber abends trage. Es ist so ein englisches Tweedjackett in dunkelbraun, mit so Fischgrätmuster drauf, ich hab das mal in Schottland gekauft, von der Stange natürlich, weil ich nur ein paar Tage in Schottland war, aber inzwischen mag ich dieses Jackett fast am liebsten von allen.

Während ich mich zurechtmache, erzählt Nigel schon wieder von dieser blöden Party, und ich denke daran, daß mir Partys eigentlich nicht so wichtig sind, obwohl sie für Nigel das wichtigste der Welt sind, glaube ich. Das ist mir nicht ganz verständlich, denn, na ja,

Nigel sembra aver trovato il suo maglione, un *Fair Isle* in lana beige con motivi intrecciati. Mentre se lo infila sopra la sua maglietta *Hanuta*, mi viene in mente che proprio l'altro giorno ho capito da dove proviene il nome *Hanuta*. Praticamente in Germania c'è una sorta di mania per le abbreviazioni, inventata dai nazisti. *Gestapo*, *Schupo*, *Kripo*... Il significato è chiaro. Ma c'era anche, ad esempio, la *Hafraba*, che credo in pochi conoscano, che sta per *Hamburg-Frankfurt-Basel*, ed era l'abbreviazione dell'autostrada di Hitler. Già, e quindi *Hanuta* sta per "Haselnußtafel", tavoletta di nocciole. Incredibile ma vero.

Comunque, mentre Nigel si infila il maglione e io penso alle tavolette di cioccolato, noto un'altra volta che il suo maglione ha due grossi buchi di tarme sul bordo inferiore, sull'orlo o come si dice. Questo mi fa sorridere, anche se per fortuna lui non se ne accorge. Credo che a Nigel non importi davvero nulla se i suoi vestiti hanno dei buchi o meno. Dopotutto, non ha alcun gusto per l'abbigliamento classico.

L'anno scorso (e questo non ha nulla a che vedere con l'abbigliamento) è successo questo: ero in visita da Nigel e lui voleva fare un caffè, ma siccome non aveva più filtri, ha preso un vecchio calzino, ci ha messo dentro il caffè per poi versarci sopra l'acqua bollente. L'ho scoperto solo più tardi, quando ho trovato il calzino zuppo con i fondi del caffè nel lavandino, altrimenti non avrei assolutamente, mai nella vita, bevuto quel caffè.

Comunque, mi preparo per uscire. Mi tolgo la giacca perché nella valigia ne ho un'altra che preferisco per la sera. È una giacca inglese in tweed marrone scuro con un motivo a spina di pesce. L'ho comprata in Scozia, ovviamente di confezione perché sono restato solo pochi giorni, ma nel frattempo questa giacca è diventata quasi la mia preferita.

Mentre mi preparo, Nigel ricomincia a parlare di quella stupida festa, e io penso che in realtà delle feste non mi frega più di tanto, anche se per lui credo siano la cosa più importante al mondo.

vielleicht sollte man das nicht so ausdrücken, wenn man ihn beschreibt, aber ich sage das jetzt mal trotzdem: Vielleicht mag der Nigel Partys so gerne, weil er im Grunde ein asozialer Mensch ist, Gott, das würde ich ihm nie sagen, aber irgendwie ist er nicht kommunikationsfähig, ich meine, vielleicht mag er Partys, weil das so rechtsfreie Räume sind, wo er funktionieren kann, ohne kommunizieren zu müssen.

Nigel würde nie in Discos gehen, obwohl es da ja auch noch extreme Unterschiede gibt, zum Beispiel zwischen TechnoDiscos oder Acid-Jazz-Discos, wie sie immer im Prinz gelobt werden, oder Discos, wo ich lieber hingehge, weil da so ältere Sachen laufen, Car Wash, etwa, oder Funkytown, von Lipps Inc., oder Le Freak von Chic, eben wie im Traxx. Obwohl die ja dort auch nur noch Techno spielen.

Nigel telefoniert mit der Taxifirma, und nach einigen Minuten kommt ein Taxi. Es hält vor der Haustür und ich sehe dabei aus dem offenen Fenster, und dabei passiert dies: Der Taxifahrer steigt aus, er ist etwas älter und trägt so einen dunkelblauen Trainingsanzug mit hellblauen Streifen, dazu Mephisto-Schuhe und weiße Socken, und vorne auf seinem Anzug steht Master Experience oder Terminator X, oder sowas.

Jedenfalls läuft er zum Klingelschild und stellt sich davor, um nach Nigels Namen zu suchen, und furzt dabei. Er furzt so laut, daß ich es bis oben in den dritten Stock hören kann. Eigentlich ist das schon kein Furzen mehr, sondern ein dumpfes Krachen, und ich sehe aus dem Fenster, und in diesem Moment sieht der Taxifahrer hoch, und ich muß grinsen, und Nigel, der im Flur steht, denkt, ich grinse über ihn, und überlegen wie er manchmal ist, grinst er auch.

Dann sitzen wir im Taxi, und der Taxifahrer und Nigel und ich rauchen Zigaretten, und zwar die kratzigen Overstolz des Taxifahrers, der uns welche angeboten hat, weil es ihm so furchtbar peinlich war, das mit dem Furzen. Und jetzt gibt es so eine Art Unterschichts-Verbrüderung, obwohl der Taxifahrer genau weiß, daß wir niemals im Leben Overstolz rauchen würden. Er redet unaufhörlich über das Hamburger Wetter, über den Abstieg des HSV und über die Hafenstraße und daß man das Gesocks da wegsprengen müßte, er redet bloß, damit wir nicht mehr an sein Gefurze denken. Der Fahrer ist natürlich ein ziemlicher Faschist, aber irgendwie ist das ganz lässig, so durch die Nacht zu fahren und eklige Zigaretten zu rauchen, und vorne fährt so ein armes dummes Nazischwein in einem Trainingsanzug und redet und redet, als gäbe es gar kein Zurück.

Das Taxi hält, und auf der Uhr steht 12 Mark, und ich bezahle dem Fahrer sein Geld. Wir steigen aus, laufen über die Straße, dann fängt es an zu regnen, und Nigel klingelt an einer Tür. Wir sehen uns an, dabei muß ich ganz kurz, wirklich nur Bruchteile einer Sekunde lang

Non riesco a comprendere perché...Beh, forse non dovrei dirlo ma lo dirò comunque: forse a Nigel piacciono così tanto le feste perché in fondo è un tipo asociale. Dio, non glielo direi mai eh, ma in qualche modo non è in grado di comunicare. Cioè, forse gli piacciono le feste perché sono spazi senza regole, dove può funzionare senza dover comunicare.

Lui non andrebbe mai in discoteca, anche se ce ne sono di diversi tipi. Ad esempio le discoteche techno o acid jazz, come quelle che vengono sempre elogiate al Prinz, e le discoteche dove preferisco andare io perché ci suonano cose più vecchio stile come *Car Wash*, *Funkytown* dei Lipps Inc. o *Le Freak* dei Chic, proprio come al Traxx. Nonostante anche lì ormai suonino solo techno.

Nigel chiama il servizio taxi e dopo pochi minuti ne arriva uno. Si ferma davanti alla porta di casa e vedo fuori dalla finestra aperta il tassista che scende. E' un po' anziano e indossa scarpe *Mephisto* con calzini bianchi e una tuta blu scuro a strisce azzurre, dove sul petto c'è scritto "Master Experience" o "Terminator X", o qualcosa di simile.

Ad ogni modo, mentre corre verso il citofono per cercare il nome, molla una scoreggia. Scoreggia così forte che riesco a sentirlo fin dal terzo piano. Non è neanche più un peto ma un boato sordo. E proprio in quel momento il tassista alza lo sguardo e io non posso fare a meno di sghignazzare, mentre Nigel, che è in corridoio, pensa che io stia ridendo per qualcosa che ha detto lui, e superiore come sa essere lui a volte, sorride a sua volta.

Ci sediamo in taxi. Nigel ed io fumiamo le *Overstolz* dal sapore aspro offerteci dal tassista, che fuma con noi perché terribilmente imbarazzato per la scoreggia. E da questo momento di condivisione si è creata una sorta di fratellanza tra sottoproletari, anche se il tassista sa benissimo che non fumeremo mai *Overstolz* in vita nostra. Parla incessantemente del tempo ad Amburgo, della retrocessione dell'HSV, della Hafenstraße e del fatto che bisognerebbe far saltare in aria quella gentaglia. Parla soltanto per farci dimenticare le sue scoregge. Il tassista è palesemente un fascistello, ma non so come mai, guidare nella notte fumando sigarette disgustose insieme a un povero, stupido maiale nazista in tuta, che parla e straparla come se non ci fosse un domani, ha un non so che di rilassante.

Il taxi si ferma, il tassametro segna 12 marchi e io pago il conducente. Scendiamo, attraversiamo la strada, poi inizia a piovere e Nigel suona un campanello. Ci guardiamo e per un attimo, davvero solo per un istante, per una frazione di secondo, penso al motivo per cui io e lui andiamo così tanto d'accordo. In realtà non ho una risposta. Poi il cicalino suona e Nigel apre il portone.

Saliamo le scale e sento già quel rumore ovattato, tipico delle feste, provenire da una porta al primo piano, e quando questa si apre sgattaioliamo dentro, superando tre ragazze

daran denken, warum Nigel und ich uns eigentlich mögen, und daß ich eigentlich gar nicht weiß warum, und dann geht schon der Summer, und Nigel stößt die Haustür auf.

Wir laufen die Treppen hoch, da höre ich auch schon diesen typischen dumpfen Partylärm hinter einer Tür im ersten Stock, diese Tür geht auf, und wir schieben uns hinein, vorbei an drei ziemlich hübschen Mädchen, die so schwarze Strumpfhosen tragen und darüber abgeschnittene Jeans-Shorts und billige Bustiers. Während wir vorbeigehen, Richtung Küche, sehe ich aus dem Augenwinkel, wie eins der Mädchen die Augen nach oben verdreht, und obwohl mir sowas normalerweise nichts ausmacht, bin ich doch etwas gekränkt. Ich muß an Alexander denken, das ist ein anderer Freund von mir, der wohnt in Frankfurt, und daß den eigentlich gar nichts kränkt.

Nigel jedenfalls steuert direkt auf einen dicken Mann zu, der einen schwarzen Anzug und ein schwarzes Hemd trägt, und ich stehe ziemlich dumm daneben, weil die beiden sofort anfangen, über irgendwelche Filme zu reden, und der Nigel gestikuliert beim Sprechen immer in der Luft herum, das ist so eine Marotte von ihm, und der dicke Mann nickt von Zeit zu Zeit und trinkt dann etwas Kirschsaft aus seinem Glas, aber nur ganz kleine Schlückchen, und sagt so Sachen wie: Aber Sam Peckinpah sah das anders, oder: Das erinnert mich immer an Rio Bravo.

Das geht ja noch, weil die über Filme reden, die ich auch mal gesehen hab, aber dann reden die beiden von so Menschen wie Gilles Deleuze und Christian Metz, das sind, glaube ich, Filmkritiker, und ich verstehe gar nichts mehr, obwohl ich mir natürlich diese Namen merke, wie ich mir ja alles merke.

Wie gesagt, ich kann dem Gespräch nicht mehr folgen, und Nigel macht auch keine Anstalten mich vorzustellen, also laufe ich in die Küche, und da steht tatsächlich Anne, die gestern noch auf Sylt war, und sie redet mit Jürgen Fischer, der ist Chefredakteur von Tempo oder Wiener oder sowas. Ich hab gehört, daß er Gelbsucht hat und jetzt acht Jahre oder so keinen Alkohol mehr trinken darf, und tatsächlich trinkt er nur Mineralwasser. Auf jeden Fall ist der immer verdammt gut angezogen. Ich kenne ihn nicht persönlich, nur so vom Sehen, aber die beiden erkennen mich nicht, oder sie wollen mich nicht erkennen, obwohl ich ja direkt vor ihnen stehe. Weil mir das peinlich ist, schenke ich mir ein Glas Prosecco ein und tue so, als ob ich mich für die Flasche interessieren würde, lese das Etikett, obwohl ja der Prosecco wirklich uninteressant ist und auch billig. Dann zünde ich mir eine Zigarette an und denke daran, daß ich Partys hasse, auf denen es Prosecco gibt, weil Prosecco weder Wein ist noch Champagner, sondern nur so ein blödes Zwischending, das eigentlich gar keine Existenzberechtigung hat.

parecchio carine che indossano collant neri, jeans corti tagliati e bustier di poco valore. Mentre passiamo loro davanti, diretti verso la cucina, noto con la coda dell'occhio una delle ragazze alzare gli occhi al cielo e, anche se di solito non mi avrebbe dato fastidio, mi sento come un po' offeso. Mi viene in mente Alexander, un altro amico che vive a Francoforte, che davvero non si offende proprio per nulla al mondo.

Comunque, Nigel si dirige immediatamente verso un uomo grasso vestito di nero, e io resto lì accanto piuttosto imbarazzato perché i due cominciano a parlare di qualche film. Nigel gesticola sempre mentre parla, è una sua mania, e l'uomo grasso annuisce di tanto in tanto per poi bere un po' di succo alla ciliegia a piccoli sorsi, e dice cose come: «Ma Sam Peckinpah la vedeva diversamente», o: «Questo mi ricorda sempre Rio Bravo».

Fin qua tutto bene perché parlano di film che ho visto anch'io, ma poi si mettono a parlare di personaggi come Gilles Deleuze e Christian Metz (i quali credo siano critici cinematografici) e io non ci capisco più nulla, anche se naturalmente memorizzo questi nomi, così come faccio con tutto.

Come ho già detto, non riesco più a seguire il discorso e Nigel non fa alcun tentativo di presentarmi, quindi corro in cucina e lì trovo Anne, che ieri era ancora a Sylt. Sta parlando con Jürgen Fischer, il caporedattore di *Tempo* o *Wiener* o qualcosa di simile. Ho sentito che soffre di epatite e che da circa otto anni non può più bere alcolici, infatti beve solo acqua minerale. In ogni caso si veste sempre in modo impeccabile. Non lo conosco personalmente, solo di vista, ma loro due non mi riconoscono, o forse fanno finta di non riconoscermi, anche se sono proprio davanti ai loro occhi. Poiché la situazione si sta facendo abbastanza imbarazzante mi verso un bicchiere di prosecco e faccio finta di interessarmi alla bottiglia, leggo l'etichetta anche se il prosecco è davvero insignificante e per lo più anche scadente. Poi mi accendo una sigaretta e penso a quanto odi le feste dove si beve prosecco perché la verità è che non è né vino né champagne, ma soltanto uno stupido ibrido che non ha alcuna ragion d'essere.

Anne redet auf diesen Fischer ein, und ich sehe genau, daß sie mit ihm flirtet, und das ekelt mich an, nicht weil der Typ schlecht aussieht, sondern weil ich eifersüchtig bin. Na ja, eifersüchtig ist nicht ganz richtig, eher bin ich gekränkt. Also kippe ich das Glas herunter und schenke mir ein zweites ein, klemme die Zigarette zwischen die Lippen, schnappe mir die Prosecco-Flasche und laufe aus der Küche. Wenn die beiden mich gesehen haben sollten, lassen sie es sich jedenfalls nicht anmerken. Ich gehe ins Wohnzimmer, wo gerade die Pet Shop Boys laufen und ein Mädchen in der Mitte so einen sexy Tanz aufführt, richtig mit Hüften wiegen und so. Ich sehe mir das eine Weile an, obwohl ich die Pet Shop Boys nicht so richtig mag, trinke dabei noch ein Glas Prosecco und rauche eine Zigarette.

In der Ecke auf einem Stuhl sitzt ein schwarzes Model. Sie raucht auch eine Zigarette und verdreht immer die Augen, so daß nur das Weiße zu sehen ist, also nicht aus Genervtheit, sondern permanent. Außerdem klappert sie mit den Zähnen, und das sieht ziemlich seltsam aus. Plötzlich dämmert es mir, daß auf dieser Party ziemlich viele Leute ganz offenbar höllisch breit sind. Die Frau mit dem sexy Tanz, die sich immer noch hin und her wiegt, die ist auch breit, und ich frage mich, ob die das gar nicht merkt, daß sie so seltsam versunken und wunderschön tanzt, und woher das wohl kommt, ob diese Art sich zu bewegen, schon in ihr drinnen ist oder ob das durch Drogen kommt.

Das schwarze Model steht jetzt auf und segelt durch den Raum, und ich beschließe, ihr mal nachzugehen, weil ich selten, na ja, eigentlich noch nie auf so einer Party war, und weil mich das schon irgendwie interessiert, was das Model jetzt machen wird. Na ja, sie geht in den Flur und bewegt dabei die Arme so komisch, und ich laufe ihr hinterher, und tatsächlich geht sie auf Nigel zu, der jetzt mit so einem Ziegenbart-Acid-Jazz-Hörer redet, der eine Baseballkappe von Stüssy verkehrt herum aufhat, und der gibt Nigel so ein durchsichtiges Tütchen in die Hand, und da drinnen sind Pillen.

Das Model faßt beide, Nigel und den Ziegenbart um die Schultern, die kann das, weil sie ja viel größer ist als die beiden, sonst wäre sie ja auch kein Model, jedenfalls streichelt sie denen so über den Rücken, allen beiden gleichzeitig. Nigel nimmt eine Pille aus dem Tütchen und legt sie ihr in den Mund, und der blöde Ziegenbart, der übrigens ziemlich häßlich ist, fängt an zu kichern, so ein tuntiges, völlig unkontrolliertes Kichern, das wahnsinnig unecht klingt.

Die drei halten sich im Arm, und da sieht Nigel mich und winkt mir zu, und ich gehe hin. Nigel nimmt meine Hand. Das kommt mir irgendwie komisch vor, so als ob er dazu kein Recht hätte, außerdem ist seine Handfläche völlig naß. Ich trinke schnell ein Glas Prosecco aus, in einem Zug, da fängt das Model an, mir über den Nacken zu streicheln und sagt so

Anne assilla Fischer, e noto che sta chiaramente flirtando con lui. Questo mi disgusta, non perché il tipo sia brutto, ma perché sono geloso. Beh, geloso non è proprio il termine giusto, mi sento un po' offeso. Quindi mi scolo il bicchiere e me ne verso un altro, mi metto la sigaretta tra le labbra, afferro la bottiglia di prosecco ed esco dalla cucina. Se quei due mi hanno visto, in ogni caso non l'hanno dato a vedere. Vado in salotto, dove, con in sottofondo i *Pet Shop Boys*, una ragazza balla in modo molto sexy, ancheggiando. Mi godo la scena per un po', anche se non mi piacciono molto i *Pet Shop Boys*, bevendo un altro bicchiere di prosecco e fumando una sigaretta.

In un angolo è seduta una modella di colore. Anche lei fuma una sigaretta e continua a strabuzzare gli occhi talmente tanto che le si vede solo il bianco. Non lo fa dal nervoso, ma costantemente. Inoltre batte i denti, il che sembra piuttosto strano. All'improvviso mi rendo conto che a questa festa ci sono parecchie persone che sono chiaramente strafatte. Anche la donna del balletto sexy che continua a dondolarsi avanti e indietro è strafatta. Mi chiedo se si renda conto di ballare in modo così insolitamente assorto e meraviglioso, e anche se quella maniera di muoversi fosse già dentro di lei o se sia dovuta alle droghe.

La modella nera ora si alza e attraversa la stanza con passo leggero; io decido di seguirla perché raramente, beh, in realtà mai, sono stato a una festa del genere, e perché in qualche modo mi interessa vedere cosa vuole fare. Insomma, va in corridoio ondeggiando le braccia in modo strano e si avvicina a Nigel, che adesso sta parlando con un appassionato di acid jazz che indossa un cappellino da baseball *Stüssy* al contrario e porta un pizzetto da capra e che gli dà una bustina trasparente con dentro delle pillole.

La modella mette un braccio attorno alle spalle di entrambi, cosa che riesce a fare perché è molto alta, d'altronde se non lo fosse non sarebbe una modella. Ad ogni modo, poi accarezza loro la schiena contemporaneamente; Nigel prende una pillola dalla bustina e gliela mette in bocca, e quello stupido con il pizzetto da capra (che tra l'altro è piuttosto inguardabile) inizia a ridacchiare: una risatina effemminata e incontrollata che suona incredibilmente falsa.

I tre si abbracciano, poi Nigel mi vede e fa cenno di avvicinarmi, così mi faccio avanti. Mi prende per mano, il che mi fa un po' strano, come se non avesse il diritto di farlo. Tra l'altro ha il palmo della mano completamente bagnato. Bevo un bicchiere di prosecco tutto d'un fiato, poi la modella inizia ad accarezzarmi il collo e dice cose del tipo: «Oh, this boy is so cute» e «Oh, feel how soft his hair is». La cosa mi mette un po' a disagio perché ora la modella, mentre lo dice, mi passa le mani tra i capelli, e insomma...E' davvero bella. Cioè sul serio, proprio da paura. Ma la situazione è così irreale e finta che la rende imbarazzante,

Sachen wie: Oh, this boy is sooo cute, und: Oh, feel how soft his hair is. Mir ist das irgendwie sehr unangenehm, weil mir das Model jetzt, wie sie das sagt, durch die Haare fährt, und ich meine, sie sieht schon verdammt gut aus, ich meine richtig 1A, aber das Ganze ist so unwirklich und irgendwie auch nicht echt und deswegen peinlich, weil einerseits macht mir das Spaß, wie sie mir durch die Haare fährt, und andererseits ist das nur wie gespielt. Ich weiß nicht, ob ich das richtig erklärt habe.

Trotzdem, langsam werde ich richtig betrunken, und als Nigel aus seinem Tütchen eine Pille nimmt und sie mir in die Hand drückt, denke ich: Na ja, ich kann das ja mal versuchen. Ich weiß auch nicht, warum ich das mache, denn im Grunde finde ich Drogen absolut widerlich, aber ich stecke mir das Ding in den Mund, sieht ja auch aus wie eine Spalt-Tablette, und spüle es mit einem großen Schluck Prosecco aus der Flasche runter, obwohl das sonst so gar nicht meine Art ist, aus der Flasche zu trinken, meine ich. Die Pille schmeckt extrem bitter und, wenn ich mich nicht irre, ein bißchen nach Lakritz.

Ich trinke noch einen Schluck, und Nigel und die anderen beiden klatschen in die Hände und zwinkern mir zu, kein Flirtzwinkern, das man abends in einer Bar fast gar nicht sieht, sondern so ein offensives, eigentlich ziemlich dummes Zwinkern. Warum tun alle bloß so schwul, das verstehe ich nicht. Ich bemühe mich zurückzulächeln, obwohl ich das Getue ziemlich affig finde. Außerdem denke ich, daß ich schon irgend etwas von der Pille merke, obwohl ich ja gar nicht weiß, was genau ich da merken soll. Ich fühle mich etwas schummrig und frage Nigel, ob das dazugehört, und der nimmt schon wieder meine Hand, obgleich ich das nicht will, und lacht und sieht mir in die Augen, so ganz eindringlich, als ob er mir jetzt etwas ganz Wichtiges mitteilen will, und sagt mir, ich solle mir mal keine Sorgen machen, so schnell würde das nicht wirken, und wenn das dann anfängt, die Wirkung, dann solle ich ihn suchen kommen. Dabei muß ich erzählen, daß Nigels Augen unheimlich dunkel sind, während er mir das sagt, und auf einmal merke ich, daß das gar nicht seine Augen sind, sondern seine Pupillen. Die sind nämlich, und ich kriege einen Schreck, wie ich das sehe, so groß, die Pupillen meine ich jetzt, daß keinerlei Farbe in seinen Augen mehr zu sehen ist. Die sind weiß und dann kommt schon die schwarze Pupille, und das sieht irgendwie verdammt seltsam aus.

Die Flasche Prosecco ist leer, ich habe sie fast alleine ausgetrunken, bis auf ein halbes Glas, das ich vorhin verschüttet habe. Ich merke, daß ich betrunken bin, als ich dachte, brauche aber noch mehr, weil ich den Grad erreichen will, der kurz vor dem Vollrausch eintritt, noch nicht der Moment, wo der Boden schwankt und die Augen schmerzen, aber den Augenblick kurz davor. Also gehe ich in die Küche und hole mir noch eine Flasche aus dem Kühlschrank.

perché da un lato mi piace come mi accarezza i capelli, ma dall'altro è tutta una recita. Non so se mi spiego.

Comunque sto iniziando a sentirmi davvero ubriaco, e quando Nigel prende una pillola dalla bustina e me la mette in mano, penso: beh, potrei anche provarla. Non so nemmeno perché lo stia facendo, perché in fondo trovo tutte le droghe assolutamente disgustose. Ma me la ficco in bocca comunque, sembra un'aspirina, e la mando giù con un grande sorso di prosecco tracannato direttamente dalla bottiglia, anche se di solito non è proprio il mio stile... Bere dalla bottiglia, intendo. La pillola ha un sapore estremamente amaro e, se non sbaglio, sa un po' di liquirizia.

Bevo un altro sorso. Nigel e gli altri due applaudono e mi fanno l'occhiolino, non un occhiolino malizioso, di quelli che di sera in un bar quasi non si vedono, ma un occhiolino piuttosto sfacciato e in realtà abbastanza stupido. Perché facciano tutti così i gay, non lo riesco a capire. Cerco di ricambiare il sorriso, anche se trovo ridicolo tutto questo teatrino. Inoltre mi sembra di sentire già gli effetti della pillola, nonostante non sappia neanche esattamente cosa dovrei sentire. Mi sento un po' stordito e chiedo a Nigel se sia normale. Lui mi prende di nuovo la mano, anche se non voglio, ride e mi guarda negli occhi, con insistenza, come se volesse condividere con me qualcosa di molto importante e mi dice di non preoccuparmi, che non avrebbe fatto effetto così rapidamente, e che quando avrebbe iniziato ad entrare in circolo, sarei dovuto andare a cercarlo. I suoi occhi sono inquietantemente scurissimi ma all'improvviso mi rendo conto che non sono le sue iridi ad essere così scure, bensì le pupille. Nei suoi occhi si vede soltanto il bianco e poi subito le pupille nere, talmente grandi che spaventano. E' fottutamente strano.

La bottiglia di prosecco è ormai vuota, l'ho bevuta quasi tutta da solo, tranne il mezzo bicchiere che ho rovesciato poco fa. Mi rendo conto di essere più ubriaco di quanto pensassi ma voglio bere ancora per raggiungere quel livello che precede la sbornia. Non il momento in cui il pavimento oscilla e gli occhi fanno male, ma l'istante appena prima. Quindi vado in cucina e prendo un'altra bottiglia dal frigorifero.

Der Fischer und die Anne sind weg, dafür ist die Küche jetzt voller geworden, eigentlich das vollste Zimmer auf der ganzen Party, und ich muß an den alten Jona Lewie-Hit denken, den ich früher in Salem jeden Tag mindestens eine Million mal gehört hab: You'll always find me in the Kitchen at Parties. Dann muß ich grinsen, weil das Lied mir so unheimlich zutreffend erscheint, so richtig perfekt, für diesen Augenblick in dieser blöden Neon-Küche. Ich mache die Flasche auf, muß immer noch grinsen wie ein Irrer, dabei fallen mir die Haare in die Stirn, weil ich mich leicht nach vorne beuge und an dem blöden Korken rumfummle, damit er nicht knallt beim Rauskommen, also schiebe ich mir die Haare weg und dabei merke ich, daß sich meine Haare ganz komisch anfühlen, sehr, sehr angenehm, so als wolle man nichts anderes machen als seine eigenen Haare anfühlen, ich meine, wie idiotisch ist denn das bitte, und wie sieht denn das aus: Da steht einer, der grinst wie verrückt und fummelt sich selbst liebevoll in den Haaren herum. Damit aber noch nicht genug: Plötzlich werden meine Füße ganz warm und kribbelig, und meine Knie knicken so weg, nicht, weil ich betrunken bin, sondern irgendwie anders. Auch ist das Betrunkeneitsgefühl jetzt völlig weg, ich meine, plötzlich denke ich völlig klar und nicht so dumpf betrunkene Gedanken, sondern, ich kann das nicht anders beschreiben: klar und warm und wässrig.

Mir ist das auch egal, ob jemand mich beobachtet. Ich lasse die Flasche Prosecco stehen und gehe aus der Küche, denke kurz daran, daß ich gerne eine Zigarette rauchen würde, aber das erscheint mir im nächsten Augenblick viel zu anstrengend. Ich fühle mich so komisch, und dann fällt mir ein, daß das jetzt wohl die Pille von Nigel ist, die das auslöst, das beunruhigt mich aber nicht, weil das ganze, wie gesagt, überhaupt nicht unangenehm ist.

Im Zimmer, in dem vorhin das Mädchen zu den Pet Shop Boys getanzt hat, spielt jetzt eine Melodie, die ich irgendwoher kenne. Ich gehe hinein und stelle mich vor einen Lautsprecher, und versuche mich zu erinnern, was das für ein Lied ist. Irgend etwas aus dem Fernsehen, denke ich. Ich komme da gleich drauf, ist aber auch nicht schlimm, wenn es mir nicht einfällt, weil die Musik einfach nur schön ist und für sich selbst existiert, wie ein Bach oder ein Bergfluß. Und während ich so einen unglaublichen Unsinn denke, nein, eher so einen Unsinn fühle, da fällt es mir ein, was das ist, meine ich. Das ist die Titelmusik aus Twin Peaks, dieser Fernsehserie, die mal auf RTL lief.

Und wie ich da so vor der Box stehe und wirklich sehr seltsam aussehen muß, die eine Hand an meinem Nacken entlangstreichend, den Kopf leicht schräg, andächtig dieser Fernsehmelodie lauschend, obwohl die Musik ja wirklich das Schönste ist, was ich je gehört habe, da spricht mich ein Mädchen an und sagt, ich erfinde nichts, das sagt sie jetzt wirklich: Angelo Badalamenti ist gar nicht mal so dementi.

Fischer e Anne se ne sono andati, ma ora la cucina è più affollata – è forse la stanza più affollata di tutta la festa – e mi viene in mente la vecchia hit di Jona Lewie che ascoltavo a Salem almeno un milione di volte al giorno tutti i giorni: «You'll always find me in the Kitchen at Parties». Mi viene da ridere perché la canzone è incredibilmente azzeccata, davvero perfetta per questo momento in questa stupida cucina illuminata dai neon.

Continuo a ridere come un cretino e mentre cerco di aprire la bottiglia in modo tale che non faccia un botto, mi chino in avanti e i capelli mi cadono sulla fronte. Scostandomeli dalla faccia mi accorgo che hanno una consistenza strana, morbida, molto, molto piacevole, e non posso fare a meno di continuare a toccarmeli. Ma quanto è stupido? E che razza di figura sto facendo? Eccomi lì, che sorrido come un pirla e mi palpo amorevolmente i capelli. Ma non è tutto: improvvisamente i miei piedi diventano caldi e formicolanti e le mie ginocchia cedono, non perché sono ubriaco ma per qualche altro strano motivo. Anche la sensazione di ubriachezza è scomparsa e improvvisamente riesco a pensare in modo lucido, mentre ho una percezione strana del mio corpo, chiara, calda, liquida. Non riesco a descrivere questa sensazione in nessun altro modo.

Non mi interessa nemmeno se qualcuno mi stia guardando. Lascio la bottiglia sul tavolo ed esco dalla cucina. Penso per un attimo che mi piacerebbe fumare una sigaretta ma un attimo dopo mi sembra troppo faticoso. Mi sento così strano. Poi mi viene in mente che probabilmente è la pillola di Nigel, ma la cosa non mi preoccupa minimamente perché il tutto, come ho già detto, non è affatto sgradevole.

Nella stanza dove poco fa la ragazza ballava al ritmo dei *Pet Shop Boys* ora suona una melodia che mi è familiare. Entro e mi avvicino ad una cassa mentre cerco di ricordare che canzone sia. Qualcosa che ho sentito in televisione, credo. Mi verrà in mente prima o poi ma anche se non dovesse non importa, perché la musica è genuinamente bella ed esiste di per sé, come un ruscello o un torrente di montagna. E mentre penso a queste incredibili sciocchezze, anzi, mentre provo queste sciocchezze, mi ricordo dove l'ho già sentita. È la sigla di *Twin Peaks*, quella serie televisiva che una volta andava in onda su *RTL*.

Mentre sono lì, davanti alla cassa, devo avere un aspetto proprio strano, con una mano che mi accarezza la nuca, la testa leggermente inclinata, e mentre sono intento ad ascoltare con devozione quella melodia, come se quella musica fosse davvero la cosa più bella che avessi mai sentito, una ragazza si avvicina e mi dice, e non sto inventando nulla, lo dice davvero: «Angelo Badalamenti, non è demente per niente!».

Das haut mich um. So ein brillanter Satz. Ich drehe mich um, schwanke und starre das Mädchen an. Sie ist ziemlich klein und schlank und trägt ein hübsches Kostüm, und sie hat ihre schwarzen Haare hinten am Kopf hochgesteckt und eine Strähne fällt ihr in die Stirn. Ich lächele sie an, und sie lächelt zurück, und ihre Augen sind sehr dunkel. Dazu muß ich noch sagen, daß Angelo Badalamenti natürlich der Komponist dieser Fernsehmelodie ist. Jedenfalls sehen wir uns an, und plötzlich merke ich, daß dieses Mädchen, das ich ganz zufällig auf dieser blöden Party treffe, alles verstanden hat, was es zu verstehen gibt.

Das ist mir in dem Moment klar. Da gibt es überhaupt keinen Zweifel. Ich weiß auch nicht, woher diese Erkenntnis kommt. Ich nehme die Hand des Mädchens in meine Hand. Unsere Hände sind innen ganz feucht, und wir stehen einfach da und starren uns in die Augen, während um uns herum die Musik aus Twin Peaks so wellenförmig summt, also ich meine, die Melodie klingt tatsächlich wie eine Brandung am Strand, das habe ich ja vorhin schon gemerkt, daß sich alles anhört und anfühlt wie Wasser. Dann geht das Lied zu Ende, und das Mädchen läßt meine Hand los und sagt, sie müsse dringend zur Toilette. Sie läuft hin, und ich gehe ihr nach, obwohl ich ja sowas nie sonst tun würde, und sie geht hinein und schließt die Tür nicht ab, also denke ich, daß ist sicher ein Zeichen, daß ich mit hineinkommen soll. Also gehe ich hinein. Das Badezimmer ist ziemlich groß und rosa angestrichen, und über dem Waschbecken hängt ein riesiger Spiegel. Ein paar Kerzen brennen, und das Ganze hat so etwas Höhlenartiges, etwas Sicheres, es erscheint mir so, als ob es der beste Ort auf der ganzen Party wäre. Das Mädchen sitzt zusammengekauert am Rand der Badewanne und klappert mit den Zähnen, und das beunruhigt mich etwas, aber ich sage nichts, sondern mache die Tür hinter mir zu und gehe zum Spiegel und sehe hinein und tatsächlich: Meine Pupillen sind ebenfalls riesengroß. Das ist seltsam, denke ich, aber eben nicht unangenehm, nur das Zähneklappern stört mich irgendwie. Ich setze mich zu dem Mädchen an den Badewannenrand, und sie fängt an, sich mit den Händen an den Schenkeln zu reiben, immer hin und her. Das sieht irgendwie gut aus, und ich merke, wie mir zwischen den Beinen ganz warm wird, und das fühlt sich ganz komisch an, weil ich so ein intensives körperliches Gefühl noch nie hatte. Ich lächele das Mädchen an, und sie lächelt zurück, und dann hört sie auf zu reiben und stützt ihre eine Hand auf den Badewannenrand, und mit der anderen Hand verkrallt sie sich im Ärmel meines Tweedsakkos, und dann dreht sie sich weg und übergibt sich in die Badewanne.

Nicht so ein normales Übergeben, sondern ein richtiger Schwall, wie in Der Exorzist, nur eben nicht grün, sondern rot. Die Kotze klatscht in die Badewanne, und man kann richtig sehen, was sie alles getrunken haben muß, nämlich Unmengen von Rotwein, und dazwischen

Questa esclamazione mi lascia senza parole. Che frase brillante. Mi volto, barcollo e fisso la ragazza. È piuttosto bassa e magra, indossa un bel tailleur, ha i capelli neri raccolti sulla nuca e una ciocca che le cade sulla fronte. Le sorrido e lei ricambia. I suoi occhi sono molto scuri. Ah, sì. Devo aggiungere che Angelo Badalamenti è il compositore della sigla. Comunque, ci guardiamo e improvvisamente mi rendo conto che questa ragazza incontrata per caso a questa stupida festa ha capito tutto quello che c'era da capire.

In quel momento mi è tutto chiaro. Non c'è alcun dubbio. Non so nemmeno da dove venga questa consapevolezza. Prendo per mano la ragazza. Abbiamo entrambi le mani sudate. Restiamo lì in piedi a guardarci negli occhi, mentre intorno a noi la musica di *Twin Peaks* oscilla come un'onda, un'onda che si infrange sulla spiaggia. Avevo già notato prima come tutto desse una sensazione acquosa.

Poi la canzone finisce, lei mi lascia la mano e dice di dover andare urgentemente in bagno. Esce dalla stanza e io le vado dietro, anche se di solito non lo farei mai. Entra in bagno e non chiude la porta, quindi lo interpreto come un segnale che mi invita a seguirla. Quindi lo faccio.

Il bagno è piuttosto grande e dipinto di rosa. Sopra il lavandino c'è un enorme specchio. Ci sono alcune candele accese e l'ambiente mi ricorda una caverna, qualcosa di sicuro. Mi dà l'impressione che sia il posto migliore di tutta la festa. La ragazza è rannicchiata sul bordo della vasca e batte i denti, il che mi inquieta un po' ma non dico nulla; chiudo la porta, mi avvicino allo specchio e ci guardo dentro. In effetti anche le mie pupille sono enormi. È strano, penso, ma non sgradevole. Solo il battito dei suoi denti mi disturba in qualche modo. Mi siedo anch'io sul bordo della vasca e lei inizia a strofinarsi le cosce con le mani, avanti e indietro. E' quasi bello da vedere e percepisco un calore che mi sale le gambe, una sensazione piuttosto strana. Non ho mai provato un'emozione fisica così intensa. Le sorrido e lei ricambia, poi si ferma, appoggia una mano sul bordo della vasca, con l'altra si aggrappa alla manica della mia giacca in tweed, si gira e vomita.

Non è una normale vomitata ma un vero e proprio getto, come nel *L'esorcista*, solo che non era verde ma rosso. Il vomito schizza nella vasca e si può chiaramente distinguere tutto quello che ha bevuto, ovvero enormi quantità di vino rosso. In mezzo ci sono anche alcuni pezzi di cibo non digerito, probabilmente carote e mais. Non sapevo che le persone potessero vomitare così tanto in una sola volta, intendo in termini di quantità.

Mi sento male anch'io, inoltre mi rendo conto di come mi senta sempre più di merda, davvero fisicamente esausto. Mi alzo e barcollo fuori dal bagno. Improvvisamente non ho più voglia di fare nulla con quella ragazza, né di parlarle, né di aiutarla in alcun modo. Mi accendo una

sind noch ein paar Klümpchen irgendwelcher unverdauter Speisen, sieht aus wie Karotten und ein wenig Mais. Ich wußte gar nicht, daß Menschen auf einen Haufen so viel kotzen können, ich meine, rein mengenmäßig.

Mir wird auch schlecht, außerdem merke ich, wie ich mich langsam immer beschissener fühle, so richtig körperlich ausgelaugt. Ich stehe auf und schwanke aus dem Badezimmer. Ich habe plötzlich keine Lust mehr, irgend etwas mit dem Mädchen anzufangen oder mit ihr zu reden oder ihr irgendwie zu helfen. Ich zünde mir im Flur eine Zigarette an und merke, wie meine Hand dabei zittert. Außerdem ist meine Stirn schweißnaß. Nigel ist nirgendwo zu sehen. Überhaupt ist die ganze Party leer geworden, und überall liegen irgendwelche Leute in den Ecken herum und starren in die Luft und rauchen Zigaretten und sehen dabei extrem fertig aus.

Ich suche Nigel noch ein paar Minuten, finde ihn aber nicht, und irgendwie ärgere ich mich darüber, daß er gegangen ist, ohne mir Bescheid zu sagen. Ich gehe zur Tür und hinaus in den Hausflur, die Treppen hinunter und dann hinaus ins Freie. Draußen ist es schon hell. Das kann ich gar nicht glauben, wo die Zeit geblieben ist, meine ich. Auf der Straße liegen Fetzen von Klopapier und eine angebrochene Schachtel Marlboro. Ich halte ein Taxi an. Der Fahrer sieht ziemlich alt aus, so, als würde er jeden Moment sterben. Ich setze mich hinten hinein, ziehe die Mercedestür hinter mir zu, sage dem Fahrer Nigels Adresse und zünde mir eine Zigarette an.

Das Taxi fährt los, und ich beobachte, wie der Rauch sich aus dem Fenster schlängelt, das ich einen Spalt weit geöffnet habe. Hamburg wacht auf, denke ich, und dann muß ich plötzlich an die Bombennächte im Zweiten Weltkrieg denken und an den Hamburger Feuersturm und wie das wohl war, als alles ausgelöscht wurde, und ich würde gerne mit dem Taxifahrer darüber reden, aber er hat Mundgeruch, und außerdem riecht er alt und verwest, so wie ein Buch, das zu lange im Regen auf dem Balkon lag und jetzt schimmelt. Das rieche ich bis hinten, durch den Zigarettenrauch hindurch.

sigaretta nel corridoio e mi accorgo che mi trema la mano. Ho la fronte strasudata. Nigel non si trova da nessuna parte. In generale, la festa si è svuotata e in tutti gli angoli c'è gente accasciata a terra che fissa il vuoto, fuma sigarette e sembra estremamente distrutta.

Cerco Nigel ancora per qualche minuto, senza trovarlo. Un po' mi infastidisce che se ne sia andato senza dirmi nulla. Mi dirigo verso la porta, percorro il corridoio, scendo le scale ed esco all'aperto. E' quasi giorno. Non riesco a capacitarmi di come sia volato il tempo. Sulla strada ci sono brandelli di carta igienica ovunque e un pacchetto di Marlboro aperto. Fermo un taxi. L'autista sembra piuttosto anziano, come se potesse morire da un momento all'altro. Mi siedo dietro, chiudo la portiera della Mercedes, dico all'autista l'indirizzo di Nigel e mi accendo una sigaretta.

Il taxi parte e osservo il fumo che si contorce mentre fuoriesce dalla fessura del finestrino. Amburgo si sta svegliando, penso, e poi improvvisamente mi vengono in mente le notti dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, il fuoco di Amburgo. Chissà com'era quando tutto era stato distrutto. Mi piacerebbe parlarne con il tassista, ma ha la fiatella e puzza di vecchio e di marcio, come un libro rimasto troppo a lungo sotto la pioggia sul balcone e ora è ammuffito. Lo sento fin dal sedile posteriore, attraverso il fumo di sigaretta.

2.3. Faserland: capitolo 3

Nigel ist natürlich zu Hause. Das merke ich daran, daß die Tür nicht abgeschlossen ist, denn vorhin, als wir zur Party gingen, hat Nigel den Schlüssel zweimal umgedreht, das habe ich mir gemerkt. Und jetzt geht die Tür sofort auf, mit dem Ersatzschlüssel, den Nigel mir vor Jahren mal gegeben hat. Damals hat er gesagt: Du weißt, du bist immer willkommen. Und hier hast du den Schlüssel zu meiner Wohnung. Das hat mich sehr gerührt, damals.

Also, ich schließe die Tür auf, und im Flur liegen mehrere Kleidungsstücke, ich kann das genau erkennen, weil es ja draußen schon hell ist und dieses komische fahle Tageslicht Durch die Fenster der Wohnung hereinleuchtet und alles in so ein mattes, käsiges Licht taucht. Auf dem Boden liegen Nigels beiger Fair-Isle Pullover und ein paar alte Budapester, die an der Seite schon ganz rissig sind. Die hat Nigel tatsächlich mal in Budapest gekauft. In der Ecke des Flurs liegt so ein zusammengeknülltes schwarzes Etwas, so leicht durchsichtig und changierend, das kann nur ein Kleid sein.

Die Tür zu Nigels Schlafzimmer ist zu, und ich horche an der Tür, um zu hören, wer da noch mit drinnen ist, weil ich so ein Gefühl habe, und ich weiß, das kennt jeder, daß da noch jemand in der Wohnung ist. Vielleicht riecht es ein ganz klein wenig anders, oder die Molekülstruktur ist nicht dieselbe, auf jeden Fall merke ich so etwas immer. Aus Nigels Zimmer kommen jetzt so unterdrückte Gluckser, die man aber auch nur hören kann, wenn man ganz nahe an der Tür horcht, was ich ja im Moment auch tue.

Dann hören die Gluckser auf, und eine Frau kichert, und dann schmatzt jemand. Ich kenne Nigel, glaube ich, ziemlich gut, und ich weiß, er würde es mir überhaupt nicht nachsehen, wenn ich jetzt da so reinplatzen würde. Mich interessiert das nämlich brennend, wer da mit ihm drinnen ist, meine ich.

Ich reiße also ohne anzuklopfen die Schlafzimmertür auf und sehe, wie Nigel nackt auf dem Bett liegt, und auf seinem Gesicht sitzt dieses schwarze Model, die von der Party vorhin, natürlich ist sie auch nackt, und auf der Bettkante sitzt der Stüssy-Kappen-Jazzfreak und hält Nigels Penis in der Hand, und mit der anderen Hand reibt der Jazzfreak an den Brüsten von dem Model herum, die eingecremt sind mit Babyöl. Das schwarze Model und dieser dämliche, unfäßbar häßliche Stüssy-Kerl sehen zu mir hoch, und beide haben immer noch dieses dämliche Grinsen von der Party im Gesicht, und ich merke, daß die immer noch breit sind, also müssen die noch mehr von diesen Pillen genommen haben.

Ovviamente Nigel è a casa. Me ne rendo conto perché la porta non è chiusa a chiave, e ricordo bene che prima, quando siamo usciti per andare alla festa, Nigel aveva girato la chiave due volte. E adesso la porta si apre subito, con la chiave di riserva che Nigel mi aveva dato anni fa. Allora mi disse: «Sappi che sarai sempre il benvenuto. Ecco, tieni la chiave del mio appartamento». Quella volta mi aveva davvero commosso.

Dunque, apro la porta, e nel corridoio ci sono vestiti sparsi ovunque. Li distinguo bene, perché fuori è già giorno e uno strano barlume filtra dalle finestre dell'appartamento e avvolge tutto in un chiarore fioco, pallido. Sul pavimento ci sono il maglione *Fair-Isle* beige di Nigel e un paio di vecchie Budapest di cuoio, consumate ai lati. Quelle Nigel le aveva davvero comprate a Budapest. In un angolo del corridoio c'è un mucchio nero, lievemente trasparente e iridescente: non può essere altro che un vestito.

La porta della camera di Nigel è chiusa e io mi avvicino per origliare e capire chi altro ci sia dentro, perché ho una certa sensazione, quella che chiunque conosce, che ci sia qualcun altro in casa. Forse nell'aria c'è un odore leggermente diverso, o la struttura delle molecole non è la stessa. In ogni caso io queste cose le percepisco sempre. Dalla stanza di Nigel provengono ora dei gorgoglii soffocati, che si sentono solo stando proprio con l'orecchio incollato alla porta come sto facendo io in questo momento, d'altronde.

Poi i rumori si interrompono, sento una donna ridacchiare, poi un bacio a schiocco. Credo di conoscere Nigel piuttosto bene e so che non mi perdonerebbe mai se facessi irruzione così, all'improvviso. Eppure mi incuriosisce troppo sapere chi c'è lì dentro con lui.

Senza bussare spalanco la porta: Nigel è disteso sul letto, completamente nudo, e sulla sua faccia è seduta la modella nera, quella della festa di poco fa, ovviamente anche lei nuda. Sul bordo del letto, nel frattempo, il fanatico di jazz con il cappellino *Stüssy* stringe con una mano l'uccello di Nigel e con l'altra palpa le tette unte di olio per bambini di lei. La modella e quell'imbecille spaventosamente cesso di *Stüssy* alzano lo sguardo verso di me, entrambi con lo stesso sorriso idiota della festa stampato in faccia, e capisco che sono ancora strafatti...Devono aver preso altre pillole.

Das Ganze ist irgendwie so unglaublich, ich meine, ich bin richtig vor den Kopf geschlagen. Das kann doch gar nicht wahr sein. Nigel macht da tatsächlich mit irgendwelchen Leuten herum, und er ist so breit, daß er gar nicht merkt, daß ich zur Tür hereingekommen bin. Er grunzt nur ab und zu, und schleckt dann weiter zwischen den Beinen von diesem scharzen Model herum. Die Frau sieht mich immer noch an und lächelt, und ich fahre mir durch die Haare und krame wie verrückt in meiner Tasche nach einer Zigarette, und dann sagt sie auch noch, das sagt sie so einfach: Hey baby, why don't you come over and join us, huh?

Nigel grunzt immer noch, und jetzt lächelt dieser Zwirbelbart, der splitternackt ist, aber trotzdem noch seine Stüssykappe verkehrt herum aufhat, und ich sehe, wie an seinen Nippeln, die ganz rot glänzen, zwei Metallringe befestigt sind, und er lächelt mich an und nickt, ohne dabei aufzuhören, an Nigels Penis herumzurubbeln. In diesem Moment sehe ich noch einiges mehr: Das löcherige Bastrouveau, das im offenen Fensterrahmen hin und her weht, das Bettlaken mit den Blutflecken drauf, die zwei benutzten Kondome auf dem Parkettfußboden, die umgeworfene Blumenvase, das linke Auge des Stüssy-Menschen, das mich fixiert, weil er etwas schielt, die Farben der Tätowierung auf seinem Oberschenkel.

Der hat tatsächlich einen Maulwurf da tätowiert, und zwar einen, der auf dem Rücken liegt, die Pfoten von sich gestreckt und anstelle von zwei Augen hat der Maulwurf so Kreuze, wie bei Tom und Jerry, wenn einer tot ist.

Ohne irgend etwas zu sagen, ziehe ich die Tür hinter mir zu und nehme mir den Koffer, krame in der Tasche meiner Barbourjacke nach Nigels Hausschlüssel und lege ihn in die Messingschale auf dem kleinen Tischchen neben dem Kleiderständer. Dann gehe ich zur Tür hinaus, hinunter auf die Straße und zünde mir eine Zigarette an. Es ist noch ziemlich früh, aber bald fahren ein paar Taxis vorbei, und das dritte hält dann auch, und ich steige ein und sage, ich möchte zum Flughafen.

Unterwegs merke ich, wie meine Hände zittern, also setze ich die Sonnenbrille auf, damit der Fahrer mir nicht im Rückspiegel in die Augen gucken kann und denkt, ich wäre ein Junkie. Auf dem Weg aus der Stadt, kurz vor dem Flughafen, fange ich an zu heulen. Ich laufe zum Ticketschalter und ziehe meine Kreditkarte aus der Barbourjacke. Die Frau hinter dem Schalter ist ziemlich verschlafen, und sie merkt nicht, daß meine Hände immer noch zittern, und ich lege die blöde Kreditkarte auf den Schalter, und zwar so wie in der Visa-Werbung, wo die Frau die Kante der Karte mit einem Schnapp auf den Tisch schnalzt, und dann sage ich, daß ich die nächste Maschine nach Frankfurt möchte.

La scena è talmente assurda che rimango di sasso. Non può essere vero. Nigel che si sta facendo due sconosciuti, così sballato da non accorgersi nemmeno che sono entrato nella stanza. Ogni tanto grugnisce, poi continua a leccare tra le gambe della modella. Lei continua a guardarmi e a sorridere, io mi passo una mano tra i capelli e mi metto a frugare come un pazzo nelle tasche in cerca di una sigaretta. Poi, con naturalezza, dice: «Hey baby, why don't you come over and join us, huh?».

Nigel continua a grugnire, e ora anche baffo arricciato sorride, completamente nudo ma con il cappellino *Stüssy* indossato al rovescio. Noto che sui capezzoli, arrossati e unti, ha due piercing. Senza smettere di masturbare Nigel, mi fa un cenno. In quell'istante mi accorgo di altre cose: un aggeggio bucherellato che oscilla nel telaio della finestra aperta, il lenzuolo macchiato di sangue, due preservativi usati sul parquet, un vaso di fiori rovesciato, l'occhio sinistro del tipo *Stüssy* che mi fissa perché è un po' strabico, i colori del tatuaggio sulla sua coscia.

Non ci credo che abbia seriamente una talpa tatuata sulla coscia. Per l'esattezza una talpa distesa sulla schiena con le zampine allungate, e con al posto degli occhi due croci, come nei cartoni di Tom e Jerry quando qualcuno muore.

Senza fiatare chiudo la porta dietro di me e prendo la valigia, frugo nella tasca della mia Barbour in cerca della chiave di Nigel e la poso nella ciotola di ottone sul tavolino accanto all'attaccapanni. Poi esco, scendo in strada e mi accendo una sigaretta. È ancora piuttosto presto, ma dopo un po' cominciano a passare dei taxi e il terzo si ferma. Salgo e chiedo al tassista di portarmi all'aeroporto.

Durante il tragitto mi rendo conto che le mani mi stanno tremando, così indosso gli occhiali da sole in modo che l'autista non mi guardi dallo specchietto e pensi che sia un tossico. Poco prima di arrivare in aeroporto mi viene da piangere. Poi corro allo sportello vendite e prendo la carta di credito dalla mia Barbour; la donna dietro la scrivania è ancora assonnata e non si accorge che le mie mani continuano a tremare. Quindi appoggio la stupida carta sul bancone, proprio come in quella pubblicità della *Visa* dove la donna posa, facendola schioccare, la carta sul tavolo, e chiedo un biglietto per il primo volo per Francoforte.

Dann kommt der übliche Unsinn mit Nichtraucher und Fensterplatz, und während sie in ihrem Computer nachsieht, ob da noch Plätze frei sind, halte ich mich am Schalter fest, weil ich das Gefühl habe: Ich werde umkippen, wenn ich mich jetzt nicht beherrsche.

Ich erinnere mich, daß ich immer furchtbar gerne geflogen bin, so mit sieben, weil ich dieses Gefühl der Wichtigkeit liebte, das die Reisenden umgab. Ich denke daran, wie ich früher, als wir ein Haus in Italien hatten, in der Nähe von Lucca, immer nach Florenz geflogen bin, ganz alleine, mit so einem Plastikschild um den Hals, auf dem UM stand, das hieß Unaccompanied Minor oder so ähnlich. Die Stewardessen der Alitalia haben mich immer behandelt wie einen kleinen Prinzen. Ich durfte immer ins Cockpit und dort den Steuerknüppel halten, obwohl ich schon damals wußte, daß die Piloten auf Automatik geschaltet hatten, ich das Flugzeug also nicht ganz alleine flog, wie die Piloten mir ständig versicherten. Si, Si, haben sie gesagt, du machst das wie ein großer, wie ein richtiger Pilot. Come un vero Pilota. Sie hatten weiße Zähne und weiße Mützen, auf denen vorne Alitalia auf einer silbernen Brosche draufstand, und sie hatten sehr stark behaarte, braune Arme, und durch diese schwarzen Armhaare hindurch konnte ich immer ihre goldenen Armbanduhren sehen. Richtige Pilotenuhren waren das, und die habe ich immer angestarrt, während ich mit dem Steuerknüppel hantiert habe.

Ich habe es mir vor den Piloten nie anmerken lassen, daß ich die Wahrheit wußte: Es ist nur der Autopilot. Schließlich waren sie alle sehr nett zu mir.

Die Frau von der Lufthansa gibt mir meine Bordkarte und lächelt verschlafen, und dann guckt sie etwas erstaunt, weil ich mir eine Zigarette anzünde, da ich ihr doch gesagt hatte, ich möchte im Nichtraucher sitzen. Sie zieht eine Augenbraue hoch, und in dem Moment sieht sie sehr gut aus, fast schnippisch oder spöttisch. Ich ringe mir so ein verkrampftcs Lächeln ab und nehme die Bordkarte und gehe durch die Sicherheitskontrollen, ohne mich nochmal umzudrehen.

Während mir der blöde verschlafene Beamte an den Taschen herumnestelt, weil es da gefiept hat und mir dann fast in den Schritt faßt, denke ich an Nigel und versuche gleichzeitig, nicht an ihn zu denken. Ich nehme meine Sonnenbrille und die paar Münzen aus der kleinen roten Plastikwanne, die der Mensch mir hinhält, ohne zu lächeln oder irgendwas, und stecke sie mir wieder in die Taschen.

Dann laufe ich durch diesen Metalldetektor-Rahmen zum Gate, und ich habe wieder dieses Gefühl der Anonymität und des Wichtigseins, obwohl ich genau weiß, daß es nichts Schlimmeres gibt als den Morgenflug von Hamburg nach Frankfurt. Jeder Betriebsratsvorsitzende einer Kugellagerfabrik fliegt heutzutage, die kennen sich alle schon,

Poi inizia la solita trafila del sedile finestrino e quello non-fumatori, e mentre la donna controlla al computer se ci sono ancora posti liberi, mi aggrappo al bancone, perché ho come la sensazione che potrei svenire se non mi controllo subito.

Mi ricordo che da bambino mi piaceva da morire volare. Forse avevo sette anni o giù di lì, amavo quella sensazione d'importanza che avvolgeva i viaggiatori. Ripenso a quando avevamo una casa in Italia, vicino a Lucca, e io per arrivarci volavo sempre a Firenze da solo, con quel cartellino di plastica appeso al collo con su scritto "UM", che stava per *Unaccompanied Minor*, o qualcosa del genere. Le hostess dell'*Alitalia* mi trattavano sempre come un principino. Mi facevano entrare in cabina di pilotaggio e mi lasciavano anche tenere in mano la leva di comando, anche se già allora ero consapevole che c'era inserito il pilota automatico, e che quindi non ero io da solo a far volare davvero l'aereo, come i piloti mi facevano credere: «Sì, sì, stai andando alla grande, come un grande, come un vero pilota!». Indossavano i tipici cappelli bianchi con la spilla d'argento dell'*Alitalia*, e tutti avevano denti bianchissimi, braccia brune dove, nonostante fossero pelosissime, intravedevo sempre gli orologi d'oro che portavano al polso. Erano dei veri orologi da pilota e io non riuscivo a smettere di fissarli mentre giocavo con la leva.

Davanti a loro ho sempre retto il gioco e non ho mai lasciato trasparire la verità. Che era soltanto il pilota automatico, intendo. In fin dei conti erano tutti molto gentili con me.

La donna della *Lufthansa* mi porge la carta d'imbarco e mi sorride assonnata, poi mi guarda stupita mentre mi accendo una sigaretta, dopo che le avevo appena detto che volevo un posto nel settore non-fumatori. Alza un sopracciglio e per un attimo ha un aspetto bellissimo, quasi impertinente o beffardo. Sforzo un sorriso irrigidito, prendo la carta d'imbarco e attraverso i controlli senza voltarmi indietro.

Il metal detector suona e l'addetto alla sicurezza mezzo rincoglionito che mi fruga nelle tasche e quasi mi tocca il pacco mi fa pensare a Nigel, quindi mi sforzo di scacciare quell'immagine dalla mia mente. Raccolgo gli occhiali da sole e le monete dalla vaschetta rossa di plastica che il tizio mi porge, senza un sorriso né una parola, e mi rimetto tutto in tasca.

Quindi passo i controlli e mi incammino verso il gate. Percepisco di nuovo quella sensazione mista di anonimato e allo stesso tempo di importanza, anche se so benissimo che non esiste nulla di peggio al mondo del primo volo da Amburgo a Francoforte. Oggi come oggi anche il presidente del consiglio di fabbrica di una fabbrica di cuscinetti a sfera vola, tanto che ormai si conoscono tutti e si salutano al gate con un sorriso disinvolto, aggiustandosi le loro

die Betriebsräte, und sie grüßen sich am Gate mit einem nonchalanten Lächeln und zupfen dabei ihre bunten Krawatten zurecht und ihre senffarbenen Sakkos und erzählen sich dann im Flugzeug von ihrem letzten Phuket-Aufenthalt.

Jedenfalls laufe ich zu dem Rondell, diesem großen Korb mit den Ballistos und den Salamibrötchen, den die Lufthansa neben der Kaffeemaschine aufgestellt hat, weil die Stewardessen zu faul sind, während des Fluges irgend etwas aufzutischen, und hole mir vier Salamibrötchen und sechs Ballistos und zwei Joghurts von Ehrmann und stopfe sie mir in die Taschen meiner Barbourjacke. Plötzlich geht es mir besser.

Ein Betriebsratsvorsitzender, der sich gerade zaghaft ein Salamibrötchen besieht, guckt ganz kritisch, so mit zusammengezogenen Augenbrauen, als ob er das, was ich da mit der Lufthansa-Verpflegung tue, nicht gutheißen kann, und wenn ich ein Ausländer wäre und kein Jackett an hätte, wofür er einen halben Monatslohn hergeben müßte, dann hätte er auch bestimmt etwas gesagt. Und weil er so frech guckt und gar nicht aufhört damit, stopfe ich mir noch zwei Ballistos in die Tasche und noch zwei Joghurts und nehme mir auch noch acht weiße Plastiklöffel. Dann esse ich ganz schnell hintereinander zwei Joghurts auf. Während ich das tue, starre ich dem Mann ins Gesicht, bis er wegguckt, denn konfrontiert werden mag er ja auch nicht, dieses SPD-Schwein. Dann merke ich, daß ich ganz furchtbar niesen muß, und da kommt es auch schon, und ich niese wie ein Wahnsinniger auf das ganze blöde Sortiment der Lufthansa.

Der Mann ist jetzt richtig erbost, und murmelt: So eine Frechheit oder irgend etwas ähnlich Belangloses, und ich starre ihn an und sage ganz leise, aber so, daß er es hört: Hält's Maul, du SPD-Nazi.

Der Mann verschwindet ganz schnell zur Kaffeemaschine, und ich merke, daß es mir viel besser geht. Wirklich bedeutend besser. Ich laufe mit meiner prall gefüllten Barbourjacke zu einem Sitzplatz und muß die ganze Zeit grinsen, und dann setze ich mich und esse ein Ehrmann-Joghurt mit einem Plastiklöffel, und als ich fertig gegessen habe, zünde ich mir eine Zigarette an und nehme mir eine Süddeutsche, obwohl mich wirklich nichts weniger interessiert als Tageszeitungen.

Über den Rand der Zeitung beobachte ich, wie der Mann von eben mit einer Stewardess spricht und dann immer zu mir herschaut, und jedesmal, wenn unsere Blicke sich treffen, grinse ich ihn an. Ich hoffe sehr, daß wir im Flugzeug nebeneinander sitzen werden, weil ich dann, und für solche Fälle habe ich ja noch die Joghurts, mich wie ein Irrer betrinken werde und die Joghurt und den Ballisto-Matsch aus meinem Mund dribbeln lassen werde. Ich lächle so in mich hinein, und plötzlich wird mir klar, warum der Nigel immer T-Shirts mit

cravatte variopinte e i blazer color senape, e poi, in aereo, si raccontano del loro ultimo soggiorno a Phuket.

Comunque, vado verso l'area circolare del terminal, dove c'è un grande cestino pieno di *Ballisto* e panini al salame che la Lufthansa ha piazzato accanto alla macchinetta del caffè perché le hostess sono troppo pigre per servire qualcosa durante il volo. Prendo quattro panini, sei *Ballisto* e due yogurt *Ehrmann* e me li infilo tutti nelle tasche della Barbour. Improvvisamente sto molto meglio.

Uno di quei presidenti, che sta puntando titubante un panino, mi guarda con aria critica aggrottando le sopracciglia, come se non approvasse quello che sto facendo con il buffet della *Lufthansa*. E se fossi straniero e non indossassi una giacca per la quale lui dovrebbe sborsare mezzo stipendio, sicuramente mi avrebbe già detto qualcosa. E poiché continua a fissarmi in quella maniera insolente e senza distogliere lo sguardo per un secondo, mi infilo nelle tasche altri due *Ballisto*, due yogurt e anche otto cucchiaini di plastica bianchi. Poi mi scofano uno dopo l'altro due yogurt. Lo faccio guardandolo dritto negli occhi finché non distoglie lo sguardo, perché non non sopporta essere messo alle strette, quel maiale socialdemocratico. Improvvisamente sento che mi sale uno starnuto. Ed ecco che arriva. Tutto sullo stupido buffet della Lufthansa.

Il tizio si infuriosisce e borbotta: «Che sfacciataggine!», o qualcosa di altrettanto insignificante. Io lo fisso e dico piano, ma abbastanza forte da farmi sentire: «Chiudi il becco, nazista socialdemocratico».

L'uomo si dirige in fretta verso la macchina del caffè, e io mi accorgo che sto davvero meglio. Ma molto meglio. Cammino con la mia giacca Barbour stracolma di cibo verso un posto a sedere e non riesco a smettere di ridere. Poi mi siedo, mangio un altro yogurt con un cucchiaino di plastica, e una volta finito mi accendo una sigaretta e prendo un quotidiano, nonostante non mi interessi minimamente.

Oltre il giornale osservo l'uomo di prima che, mentre parla con una hostess, guarda verso di me, e ogni volta che i nostri sguardi si incrociano, gli faccio un bel sorriso. Spero davvero che sull'aereo ci assegnino due posti vicini, perché se così fosse mi ubriacherei come una merda e userei gli yogurt avanzati, insieme ai *Ballisto*, per formare una poltiglia che farei sbrodolare dalla mia bocca. Sorrido tra me e me e improvvisamente comprendo perché Nigel indossa sempre magliette con i loghi delle aziende, e perché sia una provocazione. Ma poi ripenso un'altra volta a ieri sera e a stamattina e d'un tratto Nigel mi appare proprio stupido, ridicolo. E sono felice di avergli restituito le chiavi di casa. D'ora in poi non lo penserò più.

Firmenlogos drauf trägt und warum das so eine Provokation ist, aber dann muß ich an die ganze Sache gestern abend und heute früh denken, und Nigel erscheint mir auf einmal sehr dumm und peinlich, und ich bin froh, daß ich ihm seinen Schlüssel zurückgegeben habe, und ab jetzt werde ich nicht mehr an Nigel denken.

Jetzt rufen sie die Maschine nach Frankfurt aus, die grünen Lämpchen an der Anzeigetafel, die ich schon als Kind sehr bewundert habe, blinken auf, und ich blinke wie damals, wie jedesmal, mit den Augen im Takt mit: Links, rechts, links, rechts. Ich stehe auf, werfe die Zigarette in den Aschenbecher und gehe zum Ausgang. Leider ist der Mann von eben nirgends mehr zu sehen, und ich gehe an der Stewardess vorbei, die die Bordkarten abreißt, es ist die gleiche, die vorhin mit dem Mann gesprochen hat, und ich lächle sie an, und sie lächelt zurück, und dann wünscht sie mir einen guten Flug.

Dann sitze ich im Bus, der die Passagiere zum Flugzeug bringt, und ich rieche das Flugzeugbenzin und den Mundgeruch der Geschäftsmänner und das Eternity-Parfum der Geschäftsfrauen, und ich sehe mir die Hamburger Flughafengebäude an, klein und gedrungen und funktional, und ich denke an den Flughafen Tempelhof in Berlin, der wirklich wunderbar ist, weil da auf dem Flughafen das Erhabene des Fliegens unterstrichen wird und nicht ausgelöscht, wie hier in Hamburg. Der Bus hält vor dem Flugzeug, das Regensburg heißt oder Passau oder Neumünster oder wie auch immer, und ich steige aus und laufe auf die Flugzeugtreppe zu.

Dieser Moment ist fast das Beste am Fliegen, wenn man aus dem Bus steigt und der Wind den Mantel hochweht und man den Koffer fester mit der Hand umschließt, und an der Treppe steht eine Stewardess, die ihre Uniform mit einer Hand vor der Brust zusammenhält, und die Düsen jaulen sich schon warm. Das ist so eine Art Übergang von einem Leben ins andere oder eine Mutprobe. Irgend etwas ändert sich im Leben, alles wird für einen kurzen Moment erhabener. Naja, das denke ich

jedenfalls immer, wenn ich fliege, daß es bei mir so wird, meine ich.

Ich sitze im Flugzeug, und neben mir sitzt leider nicht der Mann von vorhin, sondern eine sehr alte Frau, die einen Siegelring trägt und eine Perlenkette, ganz eng um ihren faltigen Hals. Sie trägt die Haare hinten hochgebunden, und jetzt, während das Flugzeug zur Startbahn rollt, knetet sie an ihren Händen herum. Es sind sehr schöne Hände, mit ganz vielen braunen Punkten drauf. Die Frau ist, das sage ich mal so, von Sommersprossen direkt zu Altersflecken übergegangen, und das ist sicher kein so schlechter Übergang. An ihrem schlanken Handgelenk trägt sie eine dünne, flache Cartier-Uhr, deren Armband ihr etwas zu groß ist, und sie schiebt die Armbanduhr immer wieder hoch, wenn sie herunterrutscht.

Ora annunciano il volo per Francoforte. Le lucine verdi sul tabellone, quelle che da bambino ammiravo tanto, si accendono; e io, come ogni volta allora, batto le palpebre a tempo: sinistra, destra, sinistra, destra. Mi alzo, getto la sigaretta nel posacenere e vado verso il gate. Purtroppo l'uomo di prima non si vede da nessuna parte, passo davanti alla hostess che strappa le carte d'imbarco (la stessa con cui lui parlava poco fa) e le sorrido. Lei ricambia e mi augura un buon volo.

Dall'autobus che ci porta all'aereo posso sentire l'odore del carburante per jet, dell'alito dei businessmen e del profumo *Eternity* delle donne d'affari. Guardare gli edifici dell'aeroporto di Amburgo, così piccoli, tozzi e funzionali, mi fa pensare a quello di Tempelhof, a Berlino, che è davvero magnifico: lì, a differenza di Amburgo, l'aspetto sublime del volare viene messo in risalto, non soppresso. L'autobus si ferma davanti all'aereo. Si chiama *Regensburg*, o *Passau*, o *Neumünster*, o qualcosa di simile. Scendo e mi dirigo verso la scaletta.

Questo istante è quasi il più bello secondo me: quando si scende dal bus e il vento solleva il cappotto, si stringe la valigia più forte, e in cima alla scala c'è una hostess che con una mano al petto si tiene chiusa la divisa, mentre i motori cominciano a ululare per scaldarsi. È come una sorta di passaggio da una vita all'altra o una prova di coraggio: qualcosa cambia, tutto diventa per un istante più solenne. Beh, questo è insomma quello che penso ogni volta che volo. Che anche a me accadrà lo stesso, intendo.

Sono seduto in aereo, e accanto a me, purtroppo, non c'è l'uomo di prima, ma una donna molto anziana, che porta i capelli raccolti in alto, un anello sigillo e una collana di perle stretta attorno al collo rugoso; e ora, mentre l'aereo romba verso la pista di decollo, se la gira e rigira tra le mani. Sono mani molto belle, coperte da piccole macchie marroni. È una donna, mettiamola così, passata direttamente dalle lentiggini alle macchie dell'età; il che non è un brutto passaggio, dopotutto. Porta anche un orologio *Cartier*, piatto e delicato, con un cinturino un po' troppo largo per il suo polso sottile, che lei si rispinge in continuazione più su ogni volta che le scivola verso il basso. Penso che odi sicuramente volare.

Sie haßt sicher das Fliegen, denke ich. Sie hat sich immer geweigert zu fliegen, und jetzt muß sie es doch tun, weil ihr nicht mehr viel Zeit bleibt.

In Frankfurt wird sie nämlich ihren Anlageberater treffen oder ihren Rechtsanwalt, um dort die Sache mit ihrem Testament zu klären. Das hat sie bislang immer schriftlich gemacht, aber jetzt geht es nicht mehr schriftlich, weil sie mit ihrem Rechtsanwalt zusammen zu einer Bank muß, um dort persönlich ein paar Schriftstücke einzusehen. Das ist so eine Privatbank, innen ganz in Mahagoni und mit roten Samtvorhängen und mit vielen alten abgewetzten Brücken ausgelegt, damit die Angestellten keinen Lärm machen, wenn sie über den Fußboden laufen.

Die Bank gibt es schon seit 1790, und im Krieg wurde sie zerbombt, und deswegen befindet sie sich heute in einem häßlichen Neubau im Frankfurter Westend, aber von innen sieht man nicht, daß es ein Neubau ist, höchstens an den niedrigen Decken.

Und während ich so da sitze und das Gesicht der Frau von der Seite ansehe und überlege, wie die alte Frau wohl riechen mag, weil sie sicher nicht schlecht riecht, nicht wie viele alte Menschen, die keine Lust mehr haben, sich zu waschen, weil ihnen die Lust am Waschen, das Sich Säubern für irgend jemand und besonders für sich selbst irgendwann mal vergangen ist, da muß ich plötzlich an Isabella Rosselini denken, und wie jedesmal, wenn ich an Isabella denke, läuft mir so ein kleiner Schauer den Rücken herunter.

Isabella Rosselini ist die schönste Frau der Welt. Das klingt so platt, aber es ist doch wahr. Das ist sogar tausendprozentig wahr. Und das schönste an ihr ist die Nase. Die kann man gar nicht beschreiben, selbst wenn man wollte. Ich jedenfalls möchte mit Isabella Rosselini Kinder haben, richtige kleine Schönheiten, mit einer Schleife im Haar, egal ob sie Mädchen oder Jungen wären, und allen Kindern, die wir zusammen hätten, müßte vorne ein kleines Stückchen des Schneidezahns fehlen, genau wie bei ihrer Mutter.

Wir würden alle zusammen auf einer Insel wohnen, aber nicht auf einer Südseeinsel oder so ein Dreck, sondern auf den Äußeren Hebriden oder auf den Kerguelen, jedenfalls auf so einer Insel, wo es ständig windet und stürmt und wo man im Winter gar nicht vor die Tür gehen kann, weil es so kalt ist. Isabella und die Kinder und ich würden dann zu Hause sitzen, und wir würden alle Fischerpullover tragen und Anoraks, weil ja auch die Heizung nicht richtig funktionieren würde, und wir würden zusammen Bücher lesen, und ab und zu würden Isabella und ich uns ansehen und dann lächeln.

Und nachts würden wir beide im Bett liegen, die Kinder im Nebenzimmer, und wir würden auf ihr gleichmäßiges Atmen hören, leicht gedämpft, weil die Kinder immer einen Schnupfen haben, wegen dem Wetter, und dann würde ich mit meinen Händen Isas Beine

Si è sempre rifiutata di farlo ma ora le tocca, perché non le resta più molto tempo.

A Francoforte incontrerà infatti il suo consulente finanziario, o forse il suo avvocato, per sistemare la questione del testamento. Finora aveva sempre risolto tutto per iscritto, ma ora non basta più: deve recarsi di persona con l'avvocato in una banca per visionare degli atti. È una banca privata, tutta rivestita in mogano all'interno, con tende di velluto rosso e tappeti vecchi e consumati ovunque, così che i passi degli impiegati non facciano rumore sul pavimento.

La banca esiste dal 1790 e fu bombardata durante la guerra; per questo motivo oggi si trova in un brutto edificio moderno nel *Westend* di Francoforte, anche se dentro non si direbbe, se non per i soffitti bassi.

E mentre sono seduto lì, a guardare di profilo il volto della donna, mi chiedo che odore abbia. Sicuramente non ha un cattivo odore, non come quegli anziani che non hanno più voglia di lavarsi ed essere puliti, o per lo meno di rendersi presentabili per qualcuno e soprattutto per se stessi. Improvvisamente mi viene in mente Isabella Rossellini, e come ogni volta che penso a lei, un piccolo brivido mi corre lungo la schiena.

Isabella Rossellini è la donna più bella del mondo. Suona banale, ma è la pura verità. Anzi, è vero al mille per cento. La cosa che più mi affascina di lei è il naso. È impossibile descriverlo, anche volendo. Comunque io vorrei avere dei figli con Isabella: dei piccoli capolavori con un fiocco tra i capelli, maschi o femmine che siano, e a tutti i nostri bambini dovrebbe mancare un pezzettino di incisivo, proprio come alla loro madre.

Vivremmo tutti insieme su un'isola, ma non in Polinesia o stronzate simili, forse alle Ebridi Esterne o alle Kerguelen; insomma su un'isola dove il vento non smette mai di soffiare, dove tempesta e in inverno non si può nemmeno uscire a causa del freddo. Isabella, i bambini ed io resteremmo a casa, al caldo. Indosseremmo maglioni da pescatore e giacche a vento, perché ovviamente il riscaldamento non funzionerebbe bene; leggeremmo libri tutti insieme e ogni tanto Isabella ed io ci rivolgeremmo uno sguardo e ci sorrideremmo.

Di notte, dal nostro letto, sentiremmo il respiro dei bambini nella stanza accanto, regolare, un po' ovattato, perché con quel clima i bambini avrebbero sempre il raffreddore. E allora io le accarezzerei le gambe, il ventre e il naso.

anfassen und ihren Bauch und ihre Nase. 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 sie.

Während mir das alles wieder mal durch den Kopf geht, hebt das Flugzeug ab, und die alte Frau neben mir schließt die Augen und umklammert mit ihren schönen Händen die Armlehnen, so fest, daß ihre Venen hervortreten und ihre Knöchel ganz weiß werden. Das Nichtraucherzeichen erlischt, und ich zünde mir eine Zigarette an, obwohl ich ja im Nichtraucher sitze, aber das mache ich immer, weil es eigentlich der einzige Ort ist, wo Menschen noch auf ihr Recht pochen, im Nichtraucher im Flugzeug, meine ich. Und so hat man immer die Gelegenheit, den blöden Nichtrauchern ein kräftiges Faschist! entgegenzurufen, wenn sie einen auffordern, die Zigarette auszumachen, weil man ja schließlich im Nichtraucher sitzt.

Also, ich rauche meine Zigarette, die mir gar nicht gut schmeckt, und ich merke, daß ich eigentlich hundemüde sein müßte, weil ich ja diese Nacht noch nicht geschlafen habe, aber komischerweise fühle ich mich überhaupt nicht müde, sondern völlig wach, so als ob ich die Müdigkeit schon überwunden hätte, und ich drücke den Service-Knopf, und als die Stewardess kommt, bestelle ich einen Kaffee und einen Bourbon, obwohl es erst acht Uhr morgens ist.

Ich denke weiter an Isabella Rosselini, eigentlich lasse ich meine Gedanken über Isabella gleiten, wenn man das so sagen kann. Ich meine, ich berühre sie nicht, ich denke auch nicht direkt an sie, sondern lasse sie am Rand meiner Gedanken auftauchen, ohne ihr näherzutreten oder mit ihr zu sprechen, ohne sie anzusehen.

Der Kaffee und der Bourbon kommt, und ich rauche eine zweite Zigarette, und komischerweise beschwert sich niemand darüber, und ich beobachte, wie die alte Frau lustlos die Bunte durchblättert und sich dann aus ihrer Tasche ein Buch holt und es bei einem Lesezeichen aufschlägt, das sie in der Mitte des Buches eingelegt hat. Es ist ein Buch von Ernst Jünger, eine ziemlich alte Ausgabe, das sehe ich sofort, obwohl ich nicht viel lese und Ernst Jünger schon gar nicht.

Nigel hat mir nämlich mal erzählt, Ernst Jünger wäre so ein Kriegsverherrlicher, und seine Prosa, das hat jetzt Nigel gesagt, würde sich so lesen wie die von Hermann Hesse. Hesse mußte ich in der Schule lesen, Unterm Rad und Demian und Peter Camenzind und so entsetzlich langweilige und schlecht geschriebene Sachen, und den habe ich damals schon nicht gemocht. Auf jeden Fall soll Ernst Jünger ein halber Nazi gewesen sein, und Nigel hat

Ho visto molti film in cui Isabella era nuda. Per esempio, secondo Nigel, aveva un fisico terribilmente brutto, ma non è affatto vero. Il suo corpo non è sgradevole, è soltanto imperfetto. E lei lo sa. Ed è per questo che la amo.

Mentre questi pensieri mi attraversano la mente, l'aereo decolla. La vecchia signora accanto a me chiude gli occhi e stringe con le sue belle mani i braccioli talmente forte, che le si sporgono le vene e le sue nocche diventano bianche. Il segnale "vietato fumare" si spegne, così mi accendo una sigaretta, anche se siedo nel settore non-fumatori. Ma lo faccio sempre, perché in realtà questa sezione dell'aereo è l'unico posto in cui la gente rivendica ancora i propri diritti. E così, quando qualcuno chiede di spegnerla, si ha sempre l'occasione di gridare a quei stupidissimi non-fumatori un bel «Fascista!».

Quindi, fumo la mia sigaretta, che in realtà non ha per niente un buon sapore, e mi rendo conto che dovrei essere esusto, visto che non ho ancora chiuso occhio dopo la scorsa notte. Ma stranamente non mi sento affatto stanco, mi sento sveglissimo, come se avessi già superato la fatica. Schiaccio il pulsante di chiamata, e appena arriva l'hostess, nonostante siano solo le otto del mattino, ordino un caffè e un bourbon.

Continuo a pensare a Isabella Rossellini, o meglio, lascio che i miei pensieri scivolino attorno a lei, se così si può dire. Cioè, non la tocco, e non penso nemmeno direttamente a lei, ma la lascio soltanto comparire ai margini della mia mente, senza avvicinarmi, senza parlarle, senza guardarla.

Arrivano il caffè e il bourbon, e intanto mi fumo una seconda sigaretta. Curiosamente, nessuno si sta lamentando. Osservo l'anziana donna che sfoglia distrattamente *Bunte*, poi tira fuori un libro dalla sua borsa e lo apre dove aveva lasciato un segnalibro a metà volume. È un libro di Ernst Jünger, un'edizione piuttosto vecchia; lo noto subito, anche se non leggo molto, e Jünger tanto meno.

Una volta Nigel mi ha raccontato che Ernst Jünger era una specie di apologeta della guerra, e che la sua prosa – parole di Nigel – andrebbe letta come quella di Hermann Hesse. Hesse l'ho dovuto leggere a scuola: *Sotto la ruota*, *Demian*, *Peter Camenzind* e altre letture terribilmente pallose e scritte male; già allora non lo sopportavo.

erzählt, der würde noch leben, irgendwo am Bodensee, aber wo genau, das habe ich vergessen.

Während mir so Sachen aus dem Deutschunterricht durch den Kopf gehen und ich den Kaffee und den Bourbon im Bauch habe und mir deswegen ganz warm wird und ich fast ein wenig einnicke, obwohl ich, wie gesagt, überhaupt nicht müde bin, da merke ich, wie mein Hintern ganz feucht wird, so als ob ich mir in die Hose gemacht hätte. Ich taste sie langsam ab, langsam, damit die alte Frau nichts merkt, aber die liest weiter in ihrem Ernst Jünger-Buch, und tatsächlich, mein ganzer Hosenboden ist naß und klebrig. Ich werde rot, merke aber im selben Moment, daß die Nässe von den Ehrmann-Joghurts kommt, die mir in der Tasche ausgelaufen sind.

Das ist mir natürlich furchtbar peinlich, und mir wird ganz schummrig, und das liegt sicher auch an dem Bourbon. Auf jeden Fall muß ich jetzt mit meiner verschmierten Hose über die alte Frau hinübersteigen, oder ich muß sie bitten, mich mal auf die Toilette gehen zu lassen, und dann wird sie aufstehen, um mir Platz zu machen und den ganzen Schweinkram sehen und denken, ich sei ein völliges Ferkel und ein arschloch. Wenn sie das nicht jetzt schon denkt. Also bleibe ich lieber sitzen, während der Joghurt auf den Sitz läuft und alles anfängt, ziemlich stark nach Pfirsich zu riechen. Ich hab mir ja vorhin extra zwei Pfirsich-Joghurts eingesteckt, weil ich die am liebsten mag.

Ich zünde mir noch eine Zigarette an und sehe aus dem Fenster. Im Augenwinkel habe ich die alte Frau, aber sie merkt nichts, oder sie läßt sich nichts anmerken. Draußen scheint die Sonne, und unter uns zieht Deutschland vorbei. Es gibt ein paar Wolken, trotzdem blendet mich die Sicht. Alles ist so hell, und ich würde gerne meine Sonnenbrille aufsetzen, aber die ist in der Tasche der Barbourjacke zusammen mit dem Pfirsichjoghurtmatsch, und die kann ich nicht rausholen und saubermachen, wie gesagt.

Der Landeanflug beginnt, und das Flugzeug taucht so weg und fliegt eine riesengroße Schleife. Ich trinke den Bourbon aus und stecke den Plastikbecher in das kleine Netz, das am Sitz vor mir befestigt ist, wo immer dieses Lufthansa-Bordbuch drin steckt. Das ist so ein Magazin, damit die Leute was zum Blättern haben, und auf langen Flügen können sie hinten auf den Landkarten, die es auch in diesem Magazin gibt, gucken, ob sie gerade über Regensburg oder über Offenbach fliegen. Das Heft ist nicht nur vollkommen überflüssig, sondern auch gnadenlos schlecht gemacht. Da stehen immer so Artikel über Uhrmachermeister aus Bayern drin oder über den letzten Kürschner in der Lüneburger Heide. Und das Ganze wird dann erbärmlich schlecht ins Englische übersetzt, und so stellt dann die Lufthansa der Welt Deutschland vor.

In ogni caso, Jünger dev'essere stato un mezzo nazista, e Nigel mi disse che era ancora vivo, abitava da qualche parte sul lago di Costanza, ma dove esattamente non lo ricordo più.

Mentre mi tornano in mente questi ricordi e mi scaldo con il caffè e il bourbon, tanto che quasi mi assopisco, anche se, come ho detto, non ho per niente sonno, mi accorgo che il sedile sotto di me è un po' umidiccio, come se me la fossi fatta addosso. Pian piano mi palpo i pantaloni, così che la vecchia non si accorga di niente, ma lei continua a leggere Jünger; e infatti il mio fondoschiena è fradicio e appiccicoso. Divento rosso come un pomodoro, ma capisco subito sono gli yogurt che mi sono strabordati dalle tasche.

Naturalmente sono imbarazzato da morire, e mi gira un po' la testa, sarà anche a causa del bourbon. Ad ogni modo ora dovrei scavalcare la vecchia con i pantaloni sudici, o chiederle di lasciarmi passare per andare in bagno; lei si alzerebbe, vedrebbe tutta quella porcheria e penserebbe che sono un vero maiale, un grandissimo zozzone (sempre che non lo pensi già). Così decido di restarmene seduto, mentre lo yogurt cola sul sedile e l'aria comincia a profumare intensamente di pesca. Me ne ero presi apposta due alla pesca perché sono i miei preferiti.

Mi accendo un'altra sigaretta e guardo fuori dal finestrino. Con la coda dell'occhio tengo sotto controllo la signora, ma lei non si accorge di nulla, o per lo meno fa finta di non accorgersene. Fuori c'è il sole, e sotto di noi scorre la Germania. Ci sono alcune nuvole, ma la luce è talmente forte ed intensa che mi abbaglia comunque. Vorrei mettermi gli occhiali da sole, ma sono nella tasca della Barbour, insieme alla poltiglia di yogurt alla pesca, e non posso tirarli fuori e pulirli, come ho detto.

Comincia la fase di discesa, l'aereo si abbassa e compie un'ampia virata. Finisco il bourbon e infilo il bicchiere di plastica nella retina fissata al sedile davanti, dove sta sempre quella specie di rivista di bordo della Lufthansa, quella fatta apposta per dare alla gente qualcosa da sfogliare. Nei voli lunghi ci sono anche delle mappe, così che i passeggeri possano intrattenersi controllando se in quel momento stanno volando sopra Ratisbona o sopra Offenbach. La rivista non è solo del tutto inutile, ma anche terribilmente malfatta. Vi sono sempre pubblicati articoli sui maestri orologiai bavaresi o sull'ultimo pellicciaio della Landa di Luneburgo. E il tutto viene poi miserabilmente tradotto in un inglese scarsissimo, ed è così che la Lufthansa presenta al mondo la Germania.

Das Flugzeug kreist weiter über Frankfurt, taucht immer mal wieder durch die Wolken, dann glitzert das Sonnenlicht plötzlich auf den Flügeln, und ich sehe aus dem Fenster und muß daran denken, daß mich Landeanflüge immer an die großartige Anfangsszene aus Triumph des Willens erinnern, wo der blöde Führer in Nürnberg oder sonstwo landet, jedenfalls kommt er so von oben herab zum Volk. Ich meine, das ist ja ganz gut gemacht, so, als ob er von Gott heruntergesandt wird nach Deutschland, um da mal aufzuräumen. Die Deutschen haben das sicher geglaubt, damals, so schlau ist das gemacht.

Den Film haben sie uns mal in der Schule gezeigt, zusammen mit Panzerkreuzer Potemkin, damit wir sehen, wie man durch Film fein manipulieren kann. Wobei die Lehrer immer gesagt haben, Eisenstein wäre ein Genie und Riefenstahl eine Verbrecherin, weil die Riefenstahl sich hat einspannen lassen von der Ideologie und der Eisenstein nicht. Das fand ich aber nicht. Später habe ich dann noch einen Film gesehen, der so anfängt, mit einem Flugzeug, meine ich, und das war Der Himmel über Berlin, und da habe ich mich immer gefragt, ob dieser schrecklich peinliche Wim Wenders sich das bei Riefenstahl abgeguckt hat, oder ob er das irgendwie ironisch meinte.

Ich habe ihn mal getroffen, in der Paris-Bar in Berlin, zusammen mit so einem komischen Maler, dessen Namen ich vergessen habe, der aber immer nackte Männer unter der Dusche malt, die sich angrabbeln, jedenfalls habe ich ihn, Wenders, gefragt, ob er den Anfang seines Films so meinte wie in Triumph des Willens, und er hat nur geglotzt aus seiner blöden roten Werber-Brille und nichts mehr gesagt und sicher gedacht, ich wäre ein kleines Arschloch, das sich wichtig machen will mit Kulturfragen an ihn. Dabei hat mich das wirklich interessiert, weil ich diese Sache ja auch von der Schule her kannte, diese Problematik, meine ich.

Ja und jetzt, wenn ich so dran denke, fällt mir ein, daß der Alexander auch dabei war, das ist ein Freund von mir aus Frankfurt, der zeitweilig mal in Berlin gewohnt hat. Mit dem habe ich mich nachher, als wir die Paris-Bar verlassen haben und auf der Straße standen, richtig gestritten, weil der meinte, daß man so Typen wie Wenders überhaupt nichts fragen sollte, nicht mal auf die eingehen sollte man, am besten völlig ignorieren, weil solche wie Wim Wenders eh nur große Arschsäcke seien.

Ich hab damals gesagt, nein, man müsse die doch was fragen dürfen, besonders weil die ja die Möglichkeit hätten, viele Menschen mit ihren Filmen zu erreichen. Da hat Alexander gesagt, ich wäre ein blöder Hippie, der glaubt, er könne Sachen verändern durch Diskussionen. Da hab ich gesagt, er solle das Maul halten, und dann haben wir uns gestritten, und dann sind wir zum Bahnhof Zoo gegangen, Junkies gucken, aber es war irgendwie nicht

L'aereo continua a sorvolare in cerchio la città, ogni tanto scende tra le nuvole, poi la luce del sole si riflette all'improvviso sulle ali, e guardando dal finestrino mi rendo conto che gli atterraggi mi ricordano sempre la grandiosa scena iniziale di *Il trionfo della volontà*, quando quello stupido del Führer atterra a Norimberga o da qualche parte, comunque scende dall'alto verso il popolo. Se per quello, è girato bene, in un certo senso: discende in Germania come se fosse stato mandato da Dio per ristabilire l'ordine. E i tedeschi, allora, ci hanno sicuramente creduto, tanto era ingegnosa la messa in scena.

Quel film ce lo mostrarono una volta a scuola, insieme a *La corazzata Potëmkin*, per farci capire come il cinema potesse meticolosamente manipolare la mente delle persone. Gli insegnanti dicevano sempre che Eisenstein era un genio e la Riefenstahl una criminale, perché lei si era lasciata coinvolgere dall'ideologia, mentre lui no. Ma io non la pensavo così. Più tardi vidi un altro film che cominciava allo stesso modo, con un aereo: *Il cielo sopra Berlino*. E mi sono sempre chiesto se quello spaventosamente penoso di Wim Wenders avesse copiato la Riefenstahl o se in qualche modo volesse essere ironico.

Una volta lo incontrai al Paris-Bar di Berlino, insieme a un pittore strano di cui ho dimenticato il nome, ma che dipinge sempre uomini nudi che si palpeggiano sotto la doccia. Comunque, chiesi a Wenders se l'inizio del suo film fosse un rimando a *Il trionfo della volontà*, e lui non fece altro che stare a fissarmi in modo sfacciato da dietro quei suoi stupidi occhiali rossi da pubblicitario senza dire una parola. Di sicuro pensava che fossi un piccolo stronzo che voleva fare il brillante con domande culturali. Eppure la cosa mi interessava davvero, anche perché la conoscevo già dalla scuola. Quella tematica, intendo.

E sì, ora che ci penso, quella volta c'era anche Alexander, un mio amico originario di Francoforte che per un periodo aveva vissuto a Berlino. Dopo, usciti dal Paris-Bar, ci siamo ritrovati in strada e lì abbiamo discusso seriamente perché lui sosteneva che a tipi come Wenders non si dovesse fare domande, che non bisognerebbe nemmeno prenderli in considerazione, anzi bisognava ignorarli del tutto, quei gran pezzi di merda.

Io ribattei di no, che proprio perché gente come lui con quei film aveva la possibilità di raggiungere un pubblico così vasto, bisognava chiedere loro qualcosa. Allora Alexander mi rispose che ero solo un hippie del cazzo che credeva di poter chiarire tutto attraverso il dialogo. Gli dissi di chiudere il becco, così litigammo. Poi andammo alla stazione dello Zoo a guardare i tossici, ma nulla dopo quella volta fu più come prima. Qualcosa si era rotto con quella lite. Forse non fu nemmeno il vero motivo, ma non ricordo più il perché poi non ci rivedemmo. Mi verrà in mente sicuramente, prima o poi.

mehr so wie früher. Irgendwas war kaputtgegangen durch diesen Streit. Vielleicht war es gar nicht das genau, aber ich kann mich nicht mehr erinnern, warum wir uns dann nicht mehr gesehen haben. Es fällt mir aber sicher noch ein.

Alexander und ich waren in Salem zusammen auf einem Zimmer, und wir haben immer getrunken wie die Löcher, selbst zur Abiturprüfung sind wir betrunken erschienen. Der Alexander hat immer rumkrakeelt, bei jeder Gelegenheit. Der war, ich sage das mal so, damit man ihn unvoreingenommen versteht, der größte Hasser aller Zeiten. Komischerweise hat das immer sehr auf Frauen gewirkt, diese vollkommene Anti-Haltung, und Alexander hätte zu jeder Tages- und Nachtzeit mit einer Holzlatte um sich schlagen können und mit einem Schlag fünf bis sechs Mädchen erledigen können, so waren die hinter ihm her. Außerdem war er noch gut angezogen. Er ist es sicher immer noch, obwohl ich ihn jetzt aus den Augen verloren habe, wegen dem Streit damals.

Also, ich sitze da so im Flugzeug, im Landeanflug auf Frankfurt, und komme in Gedanken von Isabella Rossellini zu Leni Riefenstahl und dann eben auf Alexander, und ich merke, daß der Landeanflug wirklich verdammt lange dauert, und außerdem habe ich ja inzwischen eine völlig durchnäßte Hose von den Ehrmann-Joghurts. Ich habe so ein Gefühl, als ob ich deswegen nach Frankfurt fliege, so in die Mitte von Deutschland rein, als ob ich gar nicht anders kann. Das passiert alles so, als ob es gar nicht zu verhindern wäre, obwohl ich mich ja weiß Gott treiben lasse und nun wirklich nicht nach Frankfurt hätte fliegen müssen, sondern genausogut hätte nach Berlin fliegen können oder nach Nizza oder nach London.

Ich zünde mir noch eine Zigarette an, obwohl das Nichtraucherzeichen schon seit einiger Zeit leuchtet, und jetzt kommt wirklich jemand, um mir zu sagen, ich soll die Zigarette ausmachen. Es ist aber nur die Stewardess, und es ist ja ihr Job, mir das zu sagen, dafür kann sie ja nichts, deswegen stecke ich sofort meine Zigarette in das kleine Metallbehältnis in meiner Armlehne und entschuldige mich und lächle die Stewardess an, auch die alte Frau im Nebensitz bekommt ein Lächeln von mir, allerdings nur in Gedanken, weil ich mich nicht traue, sie in wirklichkeit anzulächeln.

Die Frau macht jedenfalls gerade Notizen in einen Notizblock von Tiffany aus rotem Wildleder, und ich lehne mich leicht herüber, um zu sehen, was sie so schreibt, aber ich kann nur Zahlen erkennen, ziemlich hohe, und davor schreibt sie verschiedene Namen in Klammern: Gideon und Onkel Walter

und Aaron und Gregor, und hinter Gregor schreibt sie ein kleines Fragezeichen.

In diesem Moment merkt sie, daß ich ihr zusehe, und ich drehe mich weg, und das Flugzeug setzt ziemlich heftig in Frankfurt auf, erst das eine Rad und dann das andere. Hinter mir auf

Alexander ed io dividevamo una stanza a Salem e bevevamo sempre come spugne; ci presentammo ubriachi perfino all'esame di maturità. Lui sbraitava sempre, in ogni occasione. Era, diciamo così, perché lo si possa comprendere in modo imparziale, l'odiatore più grande di tutti i tempi. Stranamente, quella sua totale attitudine di opposizione esercitava un gran effetto sulle donne: Alexander avrebbe potuto, a qualsiasi ora, menare colpi alla cieca con una tavola di legno e stendere con un colpo solo cinque o sei ragazze, tanto gli correivano dietro. Inoltre era anche molto elegante. Lo sarà sicuramente ancora, anche se dopo la lite l'ho perso di vista.

Quindi, sono seduto in aereo, in fase di atterraggio su Francoforte, e nella mia mente passo a pensare da Isabella Rossellini a Leni Riefenstahl e poi ad Alexander. Mi accorgo che la discesa sta durando decisamente troppo, e in più ho ancora i pantaloni totalmente zuppi per colpa degli yogurt *Ehrmann*. Ho come la sensazione che sia proprio per questo che sto volando a Francoforte, così nel mezzo della Germania, come se non potessi fare altrimenti. Succede tutto come se fosse inevitabile, anche se, Dio lo sa, so bene che mi lascio trascinare e, davvero, non era affatto necessario che volassi a Francoforte. Avrei potuto benissimo volare a Berlino, a Nizza o a Londra, con la stessa facilità.

Mi accendo un'altra sigaretta, anche se il segnale "vietato fumare" è acceso ormai da un pezzo, e adesso arriva sul serio qualcuno a dirmi di spegnerla. Ma è solo la hostess, e dopotutto è il suo lavoro, non è colpa sua. Così spengo la sigaretta, infilandola nel piccolo contenitore metallico nel bracciolo, mi scuso e le sorrido; anche la vecchia signora al mio fianco riceve un sorriso, ma solo in silenzio, nella mia mente, perché non ho il coraggio di rivolgerglielo davvero.

La donna, intanto, sta prendendo appunti su un taccuino di Tiffany in pelle scamosciata rossa, e io mi chino leggermente per sbirciare cosa stia scrivendo, ma riesco soltanto a distinguere dei numeri, piuttosto alti, e davanti ad ogni cifra un nome tra parentesi: *Gideon*, *zio Walter*, *Aaron* e *Gregor*, e dietro a Gregor aggiunge un piccolo punto interrogativo.

In quel momento si accorge che la sto osservando, così distolgo lo sguardo. L'aereo atterra bruscamente, prima con una ruota e poi con l'altra, a Francoforte.

den Rauchersitzen wird gemurmelt, und dann wird ziemlich heftig geklatscht, so als ironischer Kommentar, daß wir zu lange in der Warteschleife in der Luft gesessen haben. Ich denke an die Hände der Geschäftsleute und an die der Betriebsräte, wie sie aufeinanderprallen beim Klatschen, die fetten Wursthände, die ganz rosa werden vom vielen Klatschen, und ich wünsche ihnen, mitsamt ihren Swatch-Understatement-Uhren, die sie auf dem Rückflug von Pattaya im Dutyfree in Bangkok gekauft haben, den Tod.

Dietro di me, nei posti dei fumatori, qualcuno borbotta, e poi parte un fragoroso applauso, come una sorta di commento ironico sul fatto che abbiamo trascorso un'eternità a sorvolare Francoforte in attesa dell'autorizzazione all'atterraggio. Penso alle mani dei businessmen e a quelle dei presidenti dei consigli aziendali, a come si urtino l'un l'altra durante l'applauso. E mentre immagino le loro grosse mani a salsicciotto arrossire dal battere, e i loro orologi Swatch da fake minimal chic comprati al duty free di Bangkok sulla via di ritorno da Pattaya, gli auguro la morte.

3. ANALISI LINGUISTICA DEL TESTO DI PARTENZA

I primi tre capitoli di *Faserland* presentano una notevole varietà di situazioni narrative.

Il romanzo si apre con un pomeriggio trascorso sull'isola di Sylt; prosegue con il viaggio notturno verso Amburgo, durante il quale il protagonista sperimenta per la prima volta gli effetti di una sostanza psicoattiva; e culmina, nel terzo capitolo, con la traumatica scoperta dell'amico Nigel coinvolto in un rapporto sessuale di gruppo, evento che provoca la sua immediata fuga verso Francoforte. Nonostante l'eterogeneità degli eventi rappresentati, la voce narrante conserva una coerenza formale e strutturale che consente di individuare una serie di tratti stilistici e linguistici ricorrenti.

L'analisi che si propone esamina la lingua del narratore nelle sue principali componenti lessicali, sintattiche e pragmatiche, mettendone successivamente in relazione le caratteristiche con il contesto storico-letterario della *Popliteratur*.

3.1. Tratti dell'oralità

L'io narrante si presenta come un'istanza interamente immersa nell'azione e priva di distanza riflessiva. Gli eventi vengono infatti restituiti come se si svolgessero nello stesso momento in cui sono narrati, grazie all'impiego costante del presente, che produce l'effetto di un discorso immediato e spontaneo, simile a un monologo pronunciato direttamente di fronte al lettore.

La lingua del narratore può dunque essere definita come una prosa colloquiale, fortemente oralizzata e prevalentemente paratattica. Essa assume spesso la forma di un flusso di coscienza che, tuttavia, anche nei momenti di maggiore alterazione percettiva provocata dall'alcol o dalle droghe, non perde mai del tutto il proprio controllo formale.

Il tratto più evidente della scrittura di Kracht è proprio la marcata oralità della sintassi, costruita in modo da riprodurre l'andamento del parlato spontaneo. Tale effetto è ottenuto attraverso procedimenti ricorrenti, quali l'impiego di periodi estesi organizzati per accumulazione, la successione di proposizioni coordinate e la presenza relativamente limitata di subordinate.

3.1.1. *Marcatori discorsivi*

Il primo capitolo, non a caso, si apre con un'interiezione tipica del parlato colloquiale:

Also, es fängt damit an, daß ich bei Fisch-Gosch in List auf Sylt stehe und ein Jever aus der Flasche trinke⁴⁵.

L'avverbio *also*, qui privo di una specifica funzione logico-sintattica e utilizzato piuttosto come marcatore discorsivo d'apertura, preannuncia il registro che caratterizzerà l'intero romanzo. Non si tratta di un incipit narrativo in senso tradizionale, bensì dell'avvio di un racconto dalla marcata impronta orale, come se il narratore stesse rispondendo a una domanda implicita del tipo: «Che cosa mi racconti?».

Nel capitolo 2 lo stesso avverbio introduce la lunga riflessione sui treni:

Also, ich sitze da und versuche mich zu erinnern, wie die Züge früher waren, und der Ilbesheimer Herrlich knallt ganz ordentlich rein⁴⁶.

Nel capitolo 3, invece, piuttosto che la progressione logica della scrittura, la particella segnala l'effetto di ripresa orale del racconto:

Ich reiße also ohne anzuklopfen die Schlafzimmertür auf und sehe, wie Nigel nackt auf dem Bett liegt [...] ⁴⁷.

La ricorrenza di questo intercalare in contesti narrativi differenti ne conferma la funzione essenzialmente discorsiva e la sostanziale superfluità sul piano sintattico. *Also*, infatti, non

⁴⁵ Christian Kracht, *Faserland*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995, edizione digitale in formato PDF, p. 6. Per ragioni di praticità, le citazioni tratte dal romanzo fanno riferimento alla versione digitalizzata. I numeri di pagina indicati corrispondono alla numerazione interna riportata nel testo.

⁴⁶ Ivi, p.39.

⁴⁷ Ibid.

stabilisce un vero nesso logico tra due frasi, ma segnala piuttosto la ripresa del filo del racconto, come se il narratore stesse organizzando ad alta voce il proprio discorso.

A questa stessa funzione colloquiale contribuiscono altre particelle impiegate per restringere, attenuare o rilanciare l'enunciato, come *na ja*, *eigentlich*, *glaube ich*, *jedenfalls* e *vielleicht*: Il capitolo 2 offre un esempio di ripresa del filo narrativo dopo una digressione attraverso la particella *jedenfalls*, che segnala al lettore il ritorno al racconto principale dopo una parentesi associativa:

Es interessiert mich auch nicht, aber eigentlich interessiert es mich doch. Ich glaube, ich bin manchmal ein ziemlich neugieriger Mensch. Jedenfalls hat Nigel gesagt, kein Problem [...] ⁴⁸.

E ancora, ma in questo caso per correggere e restringere un'affermazione appena fatta:

Wir würden alle zusammen auf einer Insel wohnen, aber nicht auf einer Südseeinsel oder so ein Dreck, sondern auf den Äußeren Hebriden oder auf den Kerguelen, jedenfalls auf so einer Insel, wo es ständig windet und stürmt und wo man im Winter gar nicht vor die Tür gehen kann, weil es so kalt ist ⁴⁹.

Anche i pronomi indefiniti *irgendwie*, *irgendjemand* e *irgendetwas* ricorrono con grande frequenza segnalando ogni volta un'impresione voluta o una rinuncia del narratore a definire con esattezza ciò che sta descrivendo:

Das war ein freundlicher Geruch, irgendwie verheißungsvoll und, na ja, warm ⁵⁰.

[...], aber irgendwie ist er nicht kommunikationsfähig [...] ⁵¹.

[...] ob dieser schrecklich peinliche Wim Wenders sich das bei Riefenstahl abgeguckt hat, oder ob er das irgendwie ironisch meinte ⁵².

⁴⁸ Ivi, p.49.

⁴⁹ Ivi, p.46.

⁵⁰ Ivi, p.9.

⁵¹ Ivi, p.27.

⁵² Ivi, p.49.

3.1.2. *Paratassi accumulativa ed enumerazione ossessiva*

Alla marcata oralità della prosa si collega strettamente l'uso di una paratassi accumulativa, che struttura l'intero andamento del racconto. Eventi, pensieri e percezioni vengono accostati per giustapposizione, senza che una chiara gerarchia sintattica ne distingua il diverso grado di rilevanza. Ne deriva quindi un effetto di sovraccarico nel quale il discorso procede secondo associazioni successive più che attraverso un'organizzazione logica.

Il procedimento più ricorrente è costituito dalla successione di proposizioni coordinate, spesso concatenate all'interno dello stesso periodo, mediante la congiunzione *und*:

Sie schließt ihren Wagen auf, und wir steigen ein, und es riecht innen noch ganz neu, nach Leder⁵³.

Tre eventi diversi: l'apertura dell'auto, il salire a bordo, la percezione dell'odore di pelle vengono giustapposti senza che nessuno dei nessi causali o temporali che li uniscono vengano esplicitati: la congiunzione assolve quindi una funzione puramente connettiva, non logica, ed è proprio questa equivalenza sintattica tra eventi diversi (un'azione, uno spostamento e una sensazione olfattiva) a produrre l'effetto di flusso continuo tipico del parlato non pianificato.

Anche nel capitolo 2 si nota la stessa logica:

[...] verschütte ich auch noch einen Teil des Rotweines auf mein Kiton-Jackett [...], aber ich reibe trotzdem wie ein Irrer daran herum, schütte auch noch Salz aus dem DSG-Tütchen drauf [...], und wie ich da so sitze und reibe und schütte und inzwischen vollkommen betrunken bin [...]⁵⁴.

E nel capitolo 3:

Das löcherige Bastrouveau, das im offenen Fensterrahmen hin und her weht, das Bettlaken mit den Blutflecken drauf, die zwei benutzten Kondome auf dem Parkettfußboden, die umgeworfene Blumenvase, das linke Auge des Stüssy-Menschen,

⁵³ Ivi, p.14.

⁵⁴ Ivi, p.16.

das mich fixiert, weil er etwas schielt, die Farben der Tätowierung auf seinem Oberschenkel⁵⁵.

Questi tre esempi mostrano quindi come la sintassi si riduca a catalogo: dalla coordinazione verbale (esempio 1), attraverso l'accumulo di azioni (esempio 2), fino alla pura sequenza di sostantivi (esempio 3).

3.1.3. *Parlata mentale*

Un altro livello dell'oralità riguarda la riproduzione del funzionamento mentale del narratore, attraverso ripetizioni ossessive, autocorrezioni e formule che simulano l'esitazione del parlare «a braccio». La formula *meine ich* è probabilmente il dispositivo più ricorrente, e la sua funzione nei tre capitoli resta la stessa: non chiarisce un'ambiguità referenziale reale ma certifica lo sforzo del narratore di restare aggrappato al proprio filo logico e simula in tempo reale il gesto mentale dell'autocorrezione. Il narratore si accorge, mentre parla, di una possibile ambiguità e la risolve sul momento, come farebbe chi sta raccontando a voce.

Nel capitolo 1 precisa un dettaglio logistico:

[...] und daß die beiden extra vorhin mit dem Mobiltelefon angerufen hätten, bei ihr im Mercedes, meine ich⁵⁶.

Nel capitolo 2 interviene non per chiarire un referente ma per precisare e correggere un'affermazione fisiologica (la difficoltà di messa a fuoco visiva), quasi a voler controllare la propria stessa percezione mentre la sta verbalizzando:

⁵⁵ Ivi, p.40.

⁵⁶ Ivi, p.8.

Ich sehe dem Mann genau in die Augen, obwohl mir das schwerfällt, die Sehschärfe zu kontrollieren, meine ich [...] ⁵⁷.

Nel capitolo 3 ricompare priva di qualunque urgenza comunicativa reale:

Naja, das denke ich jedenfalls immer, wenn ich fliege, daß es bei mir so wird, meine ich ⁵⁸.

3.1.4. *Cesure ritmiche*

Un ulteriore elemento significativo riguarda la modulazione del ritmo narrativo attraverso la punteggiatura e la diversa estensione dei periodi: Kracht alterna con regolarità frasi molto lunghe, costruite mediante accumulazione, a enunciati brevi che interrompono improvvisamente il flusso del discorso. Queste cesure ritmiche coincidono spesso con un cambiamento dello stato emotivo o della percezione del narratore.

Nel primo capitolo tale alternanza emerge chiaramente nel passaggio dal lungo periodo dedicato all'odore delle assi di legno alla frase breve e incisiva che lo conclude:

[...] und beim ersten Tag auf Sylt war das immer der schönste Geruch [...]. Das war ein freundlicher Geruch, irgendwie verheißungsvoll und, na ja, warm ⁵⁹.

Lo stesso avviene nel capitolo 2:

[...] dann fliegt die Pisse von unter dem Zug nach oben und zerstäubt in Fahrtrichtung ganz fein auf mein Gesicht, so daß ich es nicht merke, nur daß ich dann eben so einen

⁵⁷ Ivi, p.17.

⁵⁸ Ivi, p.44.

⁵⁹ Ivi, p.9.

Urinfilm auf dem Gesicht habe, und wenn ich mir mit der Zunge über die Lippen fahren würde, dann koennte ich das schmecken, die Pisse von Fremden⁶⁰.

Ich mache also das Licht am Nachttisch an, Knips macht das, [...] In diesem Moment wird alles dunkel⁶¹.

In tutti questi casi, la frase breve agisce come una brusca interruzione del precedente andamento accumulativo. Il lettore, ormai abituato al ritmo ampio e oscillante della paratassi, avverte un netto mutamento di cadenza, che conferisce maggiore rilievo al passaggio emotivo o percettivo rappresentato.

3.1.5. *Linguaggio giovanile: volgarità ed esagerazioni*

Il linguaggio del narratore è inoltre caratterizzato dalla presenza di termini ed espressioni riconducibili al gergo giovanile, progressivamente entrati nell'uso colloquiale. Le particolari accezioni assunte da queste parole, nonostante possano risultare volgari, dispregiative o provocatorie, all'interno del gruppo sociale che le impiega svolgono una precisa funzione identitaria. Esse contribuiscono infatti a rafforzare il senso di appartenenza, marcare la distanza rispetto ad altri ambienti e fasce d'età e ad esprimere un determinato stile di vita.

La piena comprensione di tali effetti presuppone, pertanto, che il destinatario condivida almeno in parte l'orizzonte generazionale e sociale del narratore e sia in grado di riconoscerne le espressioni e i codici culturali.

Un esempio è costituito dall'aggettivo *asig*, forma abbreviata di *asozial*, nel secondo capitolo, durante la descrizione dell'appartamento di Nigel:

[...] und dann steht unter so einer Stelle, wo es wirklich ziemlich asig aussieht, ein wahnsinnig teurer Biedermeier-Sekretär [...]⁶².

Il ricorso a un lessico volgare e scurrile, invece, emerge soprattutto nelle rappresentazioni del corpo e nelle immagini di carattere fecale. Una particolare concentrazione di questi

⁶⁰ Ivi, p.16.

⁶¹ Ivi, p.24.

⁶² Ibid.

elementi si riscontra nel terzo capitolo, nella scena in cui il narratore rovescia dello yogurt sui pantaloni in presenza dell'anziana signora:

[...] und dann wird sie aufstehen, um mir Platz zu machen und den ganzen Schweinkram sehen und denken, ich sei ein völliges Ferkel und ein Arschloch⁶³.

Gli insulti a sfondo politico, in particolare, che saranno oggetto di un'analisi più approfondita nel quarto capitolo del presente elaborato, assumono una funzione prevalentemente intensificatrice, senza fondarsi su una reale coerenza ideologica. L'espressione *SPD-Nazi* ne costituisce un esempio evidente, poiché associa in modo provocatorio due referenti politicamente incompatibili. L'incongruenza logica dell'insulto conferma che tale termine non è impiegato per formulare un giudizio politico, ma per accrescere la violenza e l'efficacia offensiva dell'enunciato.

Un terzo tratto caratteristico è il ricorso all'esagerazione iperbolica, che investe tanto le quantità numeriche quanto i giudizi qualitativi. Nel capitolo 2 l'iperbole numerica si manifesta nella descrizione dei libri di Nigel:

[...] alte, vergilbte Fotos von wildfremden Menschen und Milliarden von Büchern⁶⁴.

3.1.6. *Abbreviazioni e fusioni di parole*

L'oralità letteraria del romanzo viene sottolineata anche da altri due dispositivi altrettanto ricorrenti: le abbreviazioni verbali nelle quali viene omessa la desinenza finale, e i troncamenti lessicali, in cui il narratore omette l'inizio o parte della parola.

Il caso più frequente, presente in tutti e tre i capitoli, è la forma *hab* per *habe*:

Vorhin hab ich Karin wiedergetroffen⁶⁵.

⁶³ Ivi, p.48

⁶⁴ Ivi, p.24.

⁶⁵ Ivi, p.6.

Ich hab das damals nicht ganz verstanden, aber ich habe es mir gemerkt⁶⁶.

Ich hab mir ja vorhin extra zwei Pfirsich-Joghurts eingesteckt, weil ich die am liebsten mag⁶⁷.

Lo stesso principio si manifesta soprattutto nella forma *mal* per *einmal*:

Ich weiß auch nicht, warum er das macht, er hat es mir mal erklärt [...] ⁶⁸.

3.2. Un io narrante fortemente soggettivo

Come già osservato, nei primi tre capitoli la realtà narrativa è interamente mediata dalla coscienza del protagonista. Giudizi, fantasie, ricordi e digressioni si collocano sul medesimo piano testuale senza che intervenga una voce esterna capace di ordinarli, verificarli o correggerli. Il lettore può quindi accedere agli eventi solo attraverso il filtro soggettivo del narratore, la cui percezione si rivela spesso parziale, distratta o inattendibile.

Nel primo capitolo, questa prospettiva soggettiva dà origine a un piccolo fraintendimento comunicativo con Karin, che provoca un effetto quasi comico:

[...] weil ich mir vorstelle, daß eine der Muscheln verseucht ist [...]. Ich muß grinsen, wie ich mir das vorstelle, und Karin denkt, ich grinse über den Witz, den sie gerade erzählt hat [...], obwohl ich, wie gesagt, gar nicht zugehört hab⁶⁹.

Nel capitolo 2 lo filtro si applica a una sensazione fisica difficile da verbalizzare:

[...] plötzlich denke ich völlig klar und nicht so dumpf betrunzene Gedanken, sondern, ich kann das nicht anders beschreiben: klar und warm und wässrig⁷⁰.

⁶⁶ Ivi, p.22.

⁶⁷ Ivi, p.48.

⁶⁸ Ivi, p.22.

⁶⁹ Ivi, p.7.

⁷⁰ Ivi, p.33.

Nel capitolo 3 la soggettività raggiunge la sua forma più radicale quando un'intera sezione narrativa si svolge integralmente all'interno della mente del narratore senza che il testo ne segnali esplicitamente i confini rispetto alla realtà circostante:

Wir würden alle zusammen auf einer Insel wohnen, [...] und wir würden zusammen Bücher lesen, und ab und zu würden Isabella und ich uns ansehen und dann lächeln⁷¹.

3.2.1. Tono ironico, cinico e auto-esposto

Il soggetto con cui il lettore ha a che fare è al tempo stesso nevrotico, lucido e involontariamente ridicolo, osserva sé stesso con ironia e non risparmia le proprie debolezze. Nel capitolo 2 si ha un esempio del meccanismo di distacco ironico che si applica al ricordo di un imbarazzo adolescenziale:

[...] ich gucke an mir herunter und sehe, daß ich ins Bett gekotzt habe, aber das ist nicht alles, nein, ich habe auch noch ins Bett geschissen. In diesem Moment wird alles dunkel⁷².

Nel capitolo 3, invece, per la prima volta, l'emozione non viene neutralizzata dall'ironia, ma irrompe in modo quasi incontrollato:

[...] also setze ich die Sonnenbrille auf, damit der Fahrer mir nicht im Rückspiegel in die Augen gucken kann [...]. Auf dem Weg aus der Stadt, [...] fange ich an zu heulen⁷³.

⁷¹ Ivi, p.46.

⁷² Ivi, p.24.

⁷³ Ivi, p.40.

3.2.2. *L'ineguatezza espressiva*

Il protagonista di Kracht non riesce mai a tradurre i propri sentimenti in un'espressione linguisticamente adeguata. Questa difficoltà si manifesta con tale frequenza da assumere il valore di un vero e proprio tratto strutturale del romanzo. Il narratore è consapevole della propria inadeguatezza comunicativa e tenta ripetutamente di definire sensazioni vaghe e difficilmente afferrabili; tuttavia, il progressivo accumularsi di esitazioni e contraddizioni finisce per accrescere la confusione del discorso.

Di fronte all'insufficienza delle proprie formulazioni, egli stesso ne mette in dubbio la chiarezza e la coerenza, riconoscendo di non essersi espresso in modo comprensibile. Espressioni dilatorie come *das erkläre ich später* («questo lo spiegherò più tardi») ricorrono fin dal primo capitolo e segnalano il continuo rinvio di una spiegazione che spesso non verrà mai fornita. Un primo esempio compare subito dopo l'enigmatica osservazione sulle giacche Barbour usurate:

Abgewetzte Barbourjacken, das führt zu nichts. Das erkläre ich später, was ich damit meine⁷⁴.

La promessa di una successiva spiegazione rimane disattesa: in nessun punto del romanzo il narratore torna a chiarire il significato dell'osservazione sulle giacche Barbour usurate. Il rinvio resta così sospeso, e contribuisce a mettere in evidenza la frammentarietà del suo discorso e la difficoltà di sviluppare fino in fondo i propri pensieri.

L'incertezza rispetto alla propria capacità espressiva emerge in modo ancora più esplicito nella formula *ich weiß nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe* («non so se mi sono espresso bene»). L'espressione compare nello stesso capitolo in relazione al legame ambiguo che unisce il narratore all'isola di Sylt:

Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe⁷⁵.

⁷⁴ Ivi, p.6.

⁷⁵ Ivi, p.8.

E ricompare, quasi identica, nel capitolo 2, applicata questa volta non a un sentimento ma a un giudizio sull'epoca presente:

Heute ist alles so transparent, ich weiß nicht, ob ich mich da richtig ausdrücke [...] ⁷⁶.

Nonostante la persistente difficoltà nel trovare un'espressione adeguata ai propri sentimenti, il lettore riesce comunque ad accedere indirettamente al mondo interiore del protagonista. Sono proprio le lacune, le esitazioni e le contraddizioni a sollecitare una riflessione sul suo comportamento, che egli stesso non è in grado di compiere. Il romanzo non offre mai una comprensione piena e definitiva del suo stato emotivo, è piuttosto nella costante opacità della sua voce, in particolar modo nella distanza tra ciò che promette di chiarire e ciò che lascia irrisolto.

3.3. Identità generazionale e riconoscibilità identitaria

La lingua appena descritta si inserisce pienamente nella stagione della *Popliteratur*: si tratta di una prosa volutamente anti-letteraria che rifiuta l'eleganza, la sintesi e una costruzione linguistica tradizionalmente ordinata, privilegiando invece l'eccesso, l'immediatezza e la performatività del linguaggio: la lingua non descrive semplicemente un'esperienza, ma la inscena, riproducendone il ritmo e la superficie sensoriale.

Lo stile e il tono danno spesso l'impressione che Kracht non si sia preoccupato di soddisfare le aspettative estetiche tradizionalmente associate alla letteratura, per cui può nascere l'idea di una scrittura non letteraria. Questa impressione, tuttavia, è ingannevole: se ci si ferma all'apparente banalità e al carattere colloquiale del testo, si rischia di non cogliere la tensione interna della scrittura, la cui abilità risiede appunto nella capacità di costruire un effetto di immediatezza.

⁷⁶ Ivi, p.16.

3.3.1. *Anglicismi e marchi*

Il protagonista costruisce la propria voce attraverso un lessico quotidiano, costellato di marchi commerciali, anglicismi e riferimenti alla cultura popolare. Questo repertorio linguistico legato al consumo è presente fin dal primo capitolo, nel quale i marchi di moda contribuiscono a definire l'identità sociale dei personaggi. Nel secondo capitolo, i riferimenti si estendono al mondo della musica e della moda urbana; nel terzo, lo stesso codice viene applicato all'ambiente della finanza e del lusso aeroportuale rappresentato.

La ricorrenza di tali riferimenti conferma che i marchi non svolgono una funzione meramente ornamentale, ma assumono un preciso valore identitario. Costituiscono un codice stabile di riconoscimento e distinzione sociale, che il narratore impiega con la medesima naturalezza all'interno di situazioni narrative profondamente diverse.

3.3.2. *Autorappresentazione critica*

Un ultimo aspetto riguarda il modo in cui il narratore, pur appartenendo all'ambiente sociale che descrive, ne offre talvolta un'autorappresentazione critica, sia pure mai del tutto esplicita.

Nel capitolo 1 questa si manifesta nella descrizione dei tre uomini abbronzati al tavolo vicino al bar Odin:

Die haben eine Behäbigkeit, die sich nach dreißig einstellt, so eine braungebrannte, unsympathische Behäbigkeit⁷⁷.

Nel capitolo 2 si applica, paradossalmente, all'amico Nigel, di cui il narratore intuisce una possibile motivazione sociale profonda dietro l'amore per le feste:

[...] vielleicht mag er Partys, weil das so rechtsfreie Räume sind, wo er funktionieren kann, ohne kommunizieren zu müssen⁷⁸.

⁷⁷ Ivi, p.13.

⁷⁸ Ivi, p.27.

Nel capitolo 3 l'autocoscienza critica raggiunge la sua forma più esplicita nel ricordo del litigio con l'amico Alexander sul valore dell'impegno intellettuale di figure come Wim Wenders:

Da hat Alexander gesagt, ich wäre ein blöder Hippie, der glaubt, er könne Sachen verändern durch Diskussionen⁷⁹.

Gli esempi riportati rivelano una generazione della *Popliteratur* costantemente impegnata in una sorta di autoanalisi, condotta non attraverso un discorso teorico esplicito ma attraverso il giudizio fulmineo su singoli individui. In nessuno dei tre casi il narratore arriva a una vera presa di posizione politica o sociale articolata; ciò che resta è piuttosto un disagio diffuso verso il proprio stesso ambiente, mai elaborato fino in fondo.

3.4. Per sintetizzare: la dominante del testo di partenza

La dominante stilistica del romanzo può essere definita una voce narrante orale, paratattica e volutamente impassibile. Questa non dipende da un singolo tratto linguistico, ma dalla combinazione di meccanismi che il testo di partenza attiva costantemente: l'accumulo paratattico per coordinazione, l'autocorrezione e l'esitazione metadiscorsiva del narratore, e l'assenza quasi totale di gerarchia emotiva tra i contenuti narrati.

Questa mancanza di differenziazione di registro è ciò che rende *Faserland* un romanzo sulla superficie delle cose, e insieme un romanzo sull'incapacità del narratore di stabilire una scala di importanza tra gli eventi che racconta. Lo stesso meccanismo regge tutti e tre i capitoli del romanzo, dal più semplice episodio quotidiano fino ai momenti di maggiore tensione emotiva, sempre restituiti con lo stesso ritmo narrativo e lo stesso livello sintattico.

⁷⁹ Ivi, p.50.

4. COMMENTO TRADUTTOLOGICO

Il romanzo costituisce un caso-limite per la teoria della traduzione in quanto la difficoltà principale non risiede (salvo rare eccezioni), nella comprensione del testo tedesco che è generalmente privo di autentiche ambiguità semantiche. Il problema riguarda piuttosto la restituzione di una voce narrativa fortemente caratterizzata: quella del narratore che parla seguendo il corso del proprio pensiero, che si corregge mentre si esprime, che interrompe le frasi o le accumula senza ricorrere a connettivi espliciti. Tradurre *Faserland* significa dunque stabilire in quale misura preservare questa irregolarità sintattica e la costante oscillazione tra registri diversi, e fino a che punto normalizzarle così da garantire la leggibilità del testo italiano evitando che tali scelte vengano percepite come semplici scorrettezze grammaticali.

4.1. Strategia traduttiva: addomesticamento o straniamento?

La traduzione proposta segue una strategia di mediazione tra addomesticamento e straniamento⁸⁰, modulando il ricorso all'una o all'altra tendenza in funzione delle specifiche caratteristiche dei singoli casi.

4.1.1. *Culturemi*

La traduzione italiana si confronta con una fitta rete di riferimenti culturospecifici: istituzioni sociali, marchi commerciali, prodotti di consumo, riferimenti musicali e cinematografici e toponimi. Questa costituisce uno degli elementi più caratteristici del romanzo e pone, di conseguenza, problemi traduttivi di natura eterogenea. Per «culturema» si intende un elemento testuale che rimanda a un referente specifico della cultura di partenza e che, nella

⁸⁰ Con addomesticamento (*domestication*) si intende la strategia traduttiva che riduce in senso etnocentrico il testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo, con straniamento (*foreignization*) si intende invece la strategia opposta, che esercita una pressione etnodeviante su tali valori per preservare la differenza linguistica e culturale del testo di partenza. La distinzione, formulata in questi termini da Lawrence Venuti, riprende l'alternativa fra i due metodi di traduzione individuata da Schleiermacher in una conferenza del 1813: o il traduttore lascia in pace l'autore e muove il lettore verso di lui, o lascia in pace il lettore e muove l'autore verso di lui (Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995, pp. 19-20).

cultura di arrivo, non possiede un equivalente diretto né risulta immediatamente trasparente⁸¹. Le strategie traduttive applicabili a questi elementi si collocano tra due estremi: da un lato il mantenimento del termine originale, dall'altro la sua sostituzione con un referente equivalente nella cultura di arrivo.

Il criterio di traduzione, quindi, è stato scelto in funzione della categoria di culturema coinvolta, della sua funzione testuale e del suo grado di trasparenza per il lettore italiano.

All'interno dei capitoli analizzati si possono individuare principalmente cinque aree di trattamento: le istituzioni e le pratiche sociali tedesche, i marchi di moda e di lusso, i riferimenti musicali, cinematografici e letterari, i toponimi e i realia del consumo quotidiano.

4.1.1.1. Istituzioni e pratiche sociali

Il gruppo di culturemi che presenta le perdite informative più significative è quello delle istituzioni e delle pratiche sociali tedesche, che non incontrano un equivalente diretto in italiano. Nel capitolo 1, per esempio, il termine *Kurkarten*, che designa la tassa di soggiorno riscossa nelle località balneari e termali tedesche, e che dà diritto all'accesso alla spiaggia, viene reso con «biglietti delle terme»:

TED: [...] der die Kurkarten von den blöden Rentnern sehen will [...] ⁸².

ITA: [...] che chiede di vedere i biglietti delle terme di quegli stupidi pensionati [...].

E ancora, nel capitolo 3, il termine calzaturiero *Budapester*, modello di scarpa maschile in pelle con una particolare lavorazione del bordo denominato a partire dalla capitale ungherese, viene reso con il toponimo *Budapest*, accompagnato dalla specificazione «di cuoio»:

TED: [...] und ein paar alte Budapester, die an der Seite schon ganz rissig sind ⁸³.

ITA: [...] e un paio di vecchie Budapest di cuoio, consumate ai lati.

⁸¹ https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012021000100163&script=sci_arttext

⁸² Ivi, p.9.

⁸³ Ivi, p.38.

In entrambi i casi la traduzione opta per una semplificazione del referente istituzionale o tecnico: la tassa di soggiorno locale diventa un servizio termale genericamente inteso, e il modello specifico di scarpa un riferimento geografico privo di indicazioni sull'aspetto della calzatura. Si tratta del gruppo di culturemi in cui la traduzione paga il prezzo più alto in termini di perdita, poiché questi referenti non possiedono alcuna componente di diffusione internazionale né sono facilmente intuibili dal contesto narrativo.

4.1.1.2. Marchi commerciali

Il fitto tessuto di marchi commerciali e riferimenti al lifestyle contemporaneo che attraversano il romanzo costruiscono l'identità sociale dei personaggi, e la loro traduzione richiede un trattamento differenziato a seconda della funzione che ciascun marchio svolge nel testo. I marchi sono sistematicamente riportati senza alcuna glossa esplicativa e senza alcun adattamento al contesto italiano. Tradurli o adattarli avrebbe prodotto un effetto di addomesticamento incompatibile con la loro funzione primaria, non informativa, ma di immediato riconoscimento sociale: il lettore italiano colto riconosce in un marchio come *Cartier* un segnale di appartenenza a una determinata classe sociale con la stessa immediatezza del lettore tedesco, senza il bisogno di esplicitarlo. Il prestito, in questi casi, è la soluzione strutturalmente necessaria a preservare questo meccanismo di riconoscimento, che qualunque sostituzione rallenterebbe e impoverirebbe.

4.1.1.3. Riferimenti musicali, cinematografici e letterari

Anche questi riferimenti sono trattati con una strategia di prestito, in quanto non comportano alcuna perdita comunicativa, poiché si tratta di riferimenti riconoscibili per un pubblico italiano con la stessa immediatezza con cui lo è per un pubblico tedesco (canzone *Hotel California*, serie televisiva *Twin Peaks*...).

Un criterio diverso si applica invece ai riferimenti letterari e, più in generale, alle opere già inserite in una solida tradizione editoriale italiana. Nel capitolo 3, il riferimento a Hermann Hesse, anziché lasciato in tedesco come ci si potrebbe attendere in base al criterio di prestito

applicato ai marchi e ai riferimenti musicali, viene reso con i titoli italiani consolidati delle sue opere:

TED: Hesse mußte ich in der Schule lesen, Unterm Rad und Demian und Peter Camenzind [...]⁸⁴.

ITA: Hesse l'ho dovuto leggere a scuola: *Sotto la ruota, Demian, Peter Camenzind* [...].

Hesse è infatti un autore ampiamente tradotto e pubblicato in Italia e noto al pubblico scolastico; alcuni titoli dei suoi romanzi vengono perciò resi con il corrispondente titolo italiano ufficiale, secondo un criterio analogo a quello che regola anche i riferimenti cinematografici a registi come Wim Wenders o Leni Riefenstahl.

4.1.1.4. *Toponimi*

Il trattamento dei toponimi segue un criterio stabile: la soglia che distingue quelli italianizzati da quelli mantenuti in originale non è la dimensione della città in sé, ma la sua appartenenza a un repertorio di toponimi consolidati dalla tradizione italiana, mentre i microtoponimi urbani (come quartieri e vie) privi di tale tradizione, restano nella forma originale tedesca. Nel capitolo 1, Hamburg diventa «Amburgo», München «Monaco» e Frankfurt «Francoforte», mentre List, Kampen, Westerland e Whiskystraße restano invariati. Il medesimo criterio si applica a Pöseldorf, Altona, Milchstraße, Elbchaussee, Hafenstraße, Rothenburgsort e Harburg (capitolo 2), tutti non tradotti. Lo stesso vale per Westend, Salem e Bahnhof Zoo (questo modulato in «stazione dello Zoo»), mentre Berlin diventa «Berlino» e Nürnberg «Norimberga» (capitolo 3).

4.1.1.5. *Realia del consumo quotidiano*

Per realia si intendono oggetti, alimenti e prodotti di consumo quotidiano fortemente legati al contesto tedesco specifico, spesso del tutto sconosciuti (o conosciuti in forma diversa) al di fuori della Germania. Alcuni esempi sono la birra Jever, il vino Ilbesheimer Herrlich, il

⁸⁴ Ivi, p.47.

burro Meggle, gli yogurt Ehrmann e le barrette Balisto. Questi marchi vengono mantenuti come prestito ma, a differenza di quelli di lusso, richiedono al lettore italiano una competenza enciclopedica specifica sui prodotti di consumo tedeschi che il lettore medio difficilmente possiede. La loro funzione è puramente realistica, quasi documentaria, e serve a collocare con precisione il narratore all'interno di abitudini di consumo specificamente tedesche.

Una traduzione che avesse scelto di sostituire questi nomi con marchi italiani equivalenti, come una birra o uno yogurt di largo consumo in Italia, avrebbe tradito questa funzione, ancorando il racconto a un contesto culturale diverso da quello voluto dall'autore. La scelta più prudente resta dunque il mantenimento del nome originale tedesco accompagnato, solo nei casi di maggiore opacità referenziale (come si è visto per «Budapest di cuoio»), da un minimo intervento di mediazione contestuale interno alla frase.

4.1.2. *Lessico politico-storico*

Il problema traduttivo di questo tipo di lessico nasce proprio dalla sua doppia funzione: in tedesco tali parole mantengono un certo peso storico, ma possono anche assumere un tono colloquiale e iperbolico. In italiano, invece, i termini corrispondenti non funzionano allo stesso modo e non hanno la stessa diffusione nell'uso quotidiano.

Espressioni come *Nazi* e *Faschist* possiedono in tedesco una storia discorsiva precisa, una frequenza d'uso quotidiana ben diversa da quella dell'italiano, e un peso politico riconoscibile da un lettore tedesco, per il quale il lessico del nazismo costituisce un repertorio linguistico sedimentato, impiegato anche come semplice insulto generico, scollegato da un'analisi politica reale. In italiano, «nazista» e «fascista» possiedono invece un carico storico più univoco: l'uso scherzoso di questi termini rischia di apparire più marcatamente ideologico, proprio perché l'italiano non possiede lo stesso grado di banalizzazione colloquiale del tedesco *Nazi*.

Il confronto che si propone tra i capitoli 1 e 3 permette di osservare questo problema in due gradazioni distinte di intensità.

Nel primo capitolo il problema si presenta nella sua forma più semplice e meno rischiosa dal punto di vista traduttivo, con un'unica occorrenza isolata, priva di complicazioni strutturali:

TED: [...] er schimpft wie ein Berserker hinter uns her, und ich sage zu Karin, daß das sicher ein Nazi ist, und Karin lacht⁸⁵.

ITA: [...] ci urla dietro come un forsennato; dico a Karin che dev'essere sicuramente un nazista e lei ride.

La risata di Karin svolge una funzione contestuale decisiva, perché orienta l'interpretazione della battuta: segnala che in tedesco l'insulto viene accolto con leggerezza, senza che nessuno dei personaggi attribuisca all'episodio un reale significato politico. Il pensionato che urla dietro all'automobile non è un nazista nel senso politico del termine, ma semplicemente un anziano arrabbiato per essere stato quasi investito da un'auto, e l'etichetta *Nazi* gli viene affibbiata con la stessa leggerezza con cui, in italiano colloquiale, si potrebbe dire di un automobilista irascibile che «è un fascista», senza per questo voler realmente far riferimento alle sue convinzioni politiche.

La soluzione «nazista» risulta quindi obbligata: non esiste, in questo specifico contesto, un'alternativa lessicale italiana che funzioni meglio.

TED: [...] dieses SPD-Schwein. [...] Hält's Maul, du SPD-Nazi⁸⁶.

ITA: [...] quel maiale socialdemocratico. [...] Chiudi il becco, nazista socialdemocratico.

Nel caso del terzo capitolo, la forza comica e provocatoria dell'insulto tedesco *SPD-Nazi* nasce dalla collisione tra due referenti storicamente incompatibili: la socialdemocrazia tedesca (la *SPD, Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), tradizionalmente e storicamente antagonista del nazionalsocialismo, condensati in un unico composto nominale che il lettore tedesco percepisce all'istante come paradossale.

Nella traduzione si opta per una resa esplicativa necessaria, poiché la sigla *SPD* è del tutto priva di qualunque significato per il lettore italiano medio, che difficilmente possiede una conoscenza approfondita delle sigle dei partiti politici tedeschi: *SPD-Nazi* diventa quindi «nazista socialdemocratico», sciogliendo la sigla nell'aggettivo corrispondente, ricostruito per esteso.

⁸⁵ Ivi, p.12.

⁸⁶ Ivi, pp. 42-43.

Resta però, come limite difficilmente evitabile in qualunque soluzione traduttiva, la perdita dell'effetto-composto proprio del tedesco. Una soluzione alternativa, puramente ipotetica, avrebbe potuto sperimentare un neologismo italiano analogo al composto tedesco, costruito sul modello delle sigle dei partiti politici italiani contemporanei. Una simile scelta, tuttavia, introdurrebbe nel testo un riferimento al sistema politico italiano estraneo all'ambientazione tedesca degli anni Novanta, con un rischio di anacronismo culturale e cortocircuito referenziale.

4.1.3. Traduzione del titolo

Nella traduzione qui commentata si è scelto di non tradurre il titolo, mantenendo *Faserland* invariato anche nella versione italiana.

Il problema, come si ha già avuto modo di affrontare nel capitolo 1 del presente documento, è che *Faserland* lavora simultaneamente su quattro registri: fonetico (*Fatherland*), morfologico (la scomposizione in *Faser* + *Land*), paronomastico (l'assonanza con il verbo *fasel*n) e semantico-figurato (il rimando a *Faserung*), e nessuna parola italiana è in grado di attivarli tutti simultaneamente. Ogni titolo italiano possibile avrebbe indotto ad una scelta: quale delle quattro letture privilegiare e quali, di conseguenza, sacrificare.

A seguito si propongono alcune ipotesi concrete di resa italiana, ciascuna calibrata su una diversa lettura prioritaria del titolo originale, discutendone vantaggi e limiti:

- *Fibraterra*, costruita come calco su *Faser+Land* e modellata sul suono di *Fatherland*, fonderebbe «fibra» e «terra» in un'unica parola, imitando la compattezza del composto tedesco. Questa soluzione manterrebbe la lettura figurata del paese sfilacciato, ma perderebbe quasi del tutto l'aggancio diretto a *Fatherland* e l'eco del verbo *fasel*n.
- *Il paese sfilacciato* espliciterebbe la metafora della disgregazione nel modo più diretto possibile per un lettore italiano, sacrificando però sia il gioco fonetico con l'inglese sia l'eleganza del titolo originale. Un titolo «spiegato», infatti, risulta inevitabilmente meno enigmatico, e l'enigma costituisce parte integrante dell'effetto voluto dall'autore.

- *Terra di vaneggiamenti* punta sulla lettura legata a *faseln* («blaterare», «vaneggiare»), valorizzando il monologo interiore disordinato del narratore. Questa soluzione funziona bene come descrizione tematica del romanzo, ma allontana dal titolo originale, dal momento che un lettore tedesco non percepisce in *Faserland* in primo luogo l'eco di *faseln*.
- *Patria sfilacciata* tiene insieme le prime due letture: «patria» richiama *Vaterland/Fatherland* e il tema nazionale-identitario, mentre «di fibra»/«sfilacciata» richiama *Faser*. Si tratta della soluzione più «didattica» perché spiega esplicitamente ciò a cui l'originale si limita ad alludere, ma è anche quella che comunica il maggior contenuto interpretativo a un lettore italiano privo di accesso al tedesco e quindi alla rete di rimandi dell'originale.

Il mantenimento di *Faserland* invariato, quindi, è la scelta meno rischiosa. Il titolo resta opaco e straniante anche per il lettore italiano, esattamente come lo sarebbe per un lettore tedesco non avvertito del gioco di parole sottostante.

4.1.4. *Espressioni idiomatiche*

Nel capitolo 2, l'espressione idiomatica *einen Furz erreichen*, letteralmente «raggiungere una scorreggia», immagine che indica l'assoluta inutilità di un'azione, viene resa con un idiomatismo italiano altrettanto colloquiale, anche se costruito su un'immagine completamente diversa:

TED: [...] weil ich glaube, damit würde man auch nur einen Furz erreichen [...] ⁸⁷.

ITA: [...] non perché credo servano anche solo a un fico secco [...].

⁸⁷ Ivi, p.21.

Anche nel capitolo 3, l'insulto *Arschsäcke*, «sacchi di culo» è stato reso con un idiomatismo italiano di pari intensità volgare, anch'esso costruito su un'immagine diversa da quella di partenza:

TED: [...] weil solche wie Wim Wenders eh nur große Arschsäcke seien⁸⁸.

ITA: [...] anzi bisognava ignorarli del tutto, quei gran pezzi di merda.

In entrambi i casi la traduzione rinuncia all'immagine letterale tedesca: il principio semantico resta identico, ma «scorreggia» diventa «fico secco» e «sacco di culo» «pezzo di merda». Un calco letterale delle immagini tedesche sarebbe risultato, in italiano, incomprensibile nel migliore o semplicemente straniante.

La logica di fondo è la stessa già osservata a proposito della modulazione nel trattamento del lessico colloquiale: ciò che conta non è la fedeltà all'immagine tedesca, ma la fedeltà al registro, all'intensità retorica e alla funzione comunicativa dell'espressione nel suo contesto.

4.1.5. Sintassi, punteggiatura, particelle discorsive e ritmo

4.1.5.1. Particelle discorsive ed esitazioni lessicali

Le ripetizioni ossessive, le esitazioni e le autocorrezioni *meine ich*, *ich meine*, *also*, e le particelle modali come *irgendwie* («in qualche modo», «in un certo senso») e *jedenfalls* («in ogni caso», «comunque») che ricorrono con identica funzione pragmatica nei tre capitoli, non sono state considerate, in sede di traduzione, errori grammaticali o elementi ridondanti da eliminare per ottenere una prosa italiana più scorrevole. Queste riproducono il ritmo mentale del narratore, un pensiero che si forma in tempo reale, che si corregge, che dubita della propria capacità di esprimersi con precisione, e contribuiscono alla costruzione della sua voce, che rappresenta il vero centro stilistico dell'intero romanzo. Eliminarle, o anche soltanto ridurle per ottenere un testo italiano più asciutto, significherebbe normalizzare il testo e alterarne irrimediabilmente l'effetto complessivo, trasformando un narratore esitante

⁸⁸ Ivi, p.50.

in un narratore italiano più sicuro di sé e più assertivo di quanto Kracht abbia voluto disegnarlo.

La traduzione conserva di conseguenza particelle ed espressioni di esitazione anche quando la loro resa letterale risulterebbe ridondante in italiano.

4.1.5.2. Punti di sospensione e segmentazione sintattica

Se il trattamento dell'accumulo nominale rappresenta uno dei punti di maggiore fedeltà strutturale della traduzione, lo stesso non si può dire del trattamento della punteggiatura nei momenti di esitazione e autocorrezione del narratore.

In tedesco, il continuo correggersi del narratore viene affidato quasi esclusivamente alla virgola e alla congiunzione *und*, senza che il sistema interpuntivo tedesco preveda, in un contesto narrativo come questo, un uso sistematico di altri segni grafici per segnalare le pause e le esitazioni del parlato. Nella traduzione italiana si è optato invece per un grado di addomesticamento sintattico più significativo, ricorrendo ai punti di sospensione per segmentare frasi che in tedesco restano unite da virgole o da coordinate con *und*:

TED: Ich meine, ich kenne das, was unter der Insel liegt oder dahinter, ich weiß jetzt nicht, ob ich mich da richtig ausgedrückt habe⁸⁹.

ITA: Voglio dire, è come se ne conoscessi anche ciò che sta sotto la superficie, o oltre quello che si vede...Non so se mi spiego.

In questo caso la soluzione introduce nel testo di arrivo uno strumento grafico assente nell'originale, che affida generalmente alla virgola e alla congiunzione *und* la riproduzione delle pause e delle esitazioni tipiche del parlato spontaneo. Il ricorso a questo espediente grafico avvicina il testo alle convenzioni linguistiche e all'orizzonte di lettura del pubblico italiano, abituato a percepire i puntini di sospensione come il segno tipografico più immediatamente associato all'idea di un pensiero interrotto, senza tuttavia compromettere l'andamento orale della voce narrante: il punto di sospensione, in questi due casi, non interrompe il filo del discorso in modo innaturale, ma lo rallenta nel punto in cui anche il lettore tedesco, per quanto privo di quel segno grafico, percepisce una pausa.

⁸⁹ Ivi, p.8.

4.2. Microstrategie traduttive⁹⁰

Le microstrategie vengono applicate, nei tre capitoli, con diversa frequenza, in funzione delle specifiche difficoltà poste dai singoli passaggi del testo tedesco. Tra queste, per la frequenza con cui ricorrono, la modulazione e il riordinamento risultano le più significative.

4.2.1. Modulazione

La modulazione rappresenta la microstrategia più «creativa» in quanto richiede non una semplice operazione di trasposizione lessicale, ma la ricerca di un equivalente idiomatico nella lingua meta: in ciascun caso la traduzione sostituisce l'immagine concreta del tedesco con un'immagine concreta diversa, ma funzionalmente equivalente, della lingua italiana, con il rischio di una perdita parziale dell'effetto specifico dell'immagine di partenza.

Nel capitolo 2, la modulazione interviene sul piano del registro sociale di un saluto rituale:

TED: [...] er prostet mir zu und sagt: Mahlzeit⁹¹.

ITA: [...] brinda con me e dice sorridendo: «Buon appetito».

In tedesco, *Mahlzeit* è un saluto informale che può essere usato prima di mangiare, ma anche come semplice saluto, pure quando non c'è del cibo. Tradurlo con «buon appetito» è la scelta più naturale in questa scena, perché il personaggio sta per mangiare. Tuttavia, questa traduzione rende solo uno dei possibili significati dell'espressione tedesca, che in altri contesti potrebbe richiedere una soluzione diversa.

Nel capitolo 3, la modulazione si applica invece a un'espressione idiomatica di stordimento:

TED: [...] ich bin richtig vor den Kopf geschlagen⁹².

ITA: [...] rimango di sasso.

⁹⁰ <https://www.scuolainterpretationonline.com/blog/metodo-di-traduzione-strategia-di-traduzione-o-tecnica-di-traduzione>

⁹¹ Ivi, p.17.

⁹² Ivi, p.39.

L'immagine tedesca, letteralmente l'«essere colpiti in testa» viene sostituita con l'immagine italiana della pietrificazione improvvisa, altrettanto idiomatica ma costruita su una metafora fisica diversa.

4.2.2. Riordinamento

Il riordinamento ricorre soprattutto per gestire la posizione degli incisi metadiscorsivi e dei complementi avverbiali:

TED: Vielleicht heißt sie deswegen so, denke ich, nicht nur wegen den vielen Kneipen [...]⁹³.

ITA: Penso che forse sia questo il motivo per il quale si chiama Whiskystraße; non solo per i tanti bar [...].

L'inciso tedesco *denke ich*, separato dal resto della frase mediante virgole, viene inserito in modo più diretto nella struttura principale, secondo un uso più naturale in italiano, che tende a preferire periodi compatti e meno frammentati. Questa scelta rende la frase più scorrevole, ma attenua in parte l'effetto di accumulo e di pensiero spontaneo dell'originale. La versione italiana appare quindi più ordinata e costruita sul piano sintattico rispetto al testo tedesco.

4.3. Il caso Badalamenti: una perdita fonica

Questo caso riguarda il gioco linguistico

TED: Angelo Badalamenti ist gar nicht mal so dementi⁹⁴.

ITA: «Angelo Badalamenti, non è demente per niente!».

⁹³ Ivi, p.12.

⁹⁴ Ivi, p.34.

La battuta compare all'interno di una scena ben precisa: il narratore si trova in piedi davanti al jukebox ed è completamente assorto nell'ascolto della sigla della serie televisiva *Twin Peaks*, composta da Angelo Badalamenti. Si tratta di un momento particolarmente significativo perché il protagonista, solitamente distaccato e poco incline a esprimere in modo diretto ciò che prova, si lascia coinvolgere dalla musica. Proprio mentre è immerso in questa esperienza, una ragazza gli si avvicina e pronuncia una frase assurda, che il narratore definisce ironicamente «brillant».

La presunta «brillantezza» della battuta non dipende dal suo significato, quasi inesistente, ma dal gioco sonoro costruito intorno al cognome Badalamenti. La frase mette infatti in relazione il nome del compositore con una parola dalla sonorità simile, creando una rima comica e immediata che ricorda uno scioglilingua, una filastrocca o un'esclamazione scherzosa.

Nella versione italiana, «Angelo Badalamenti, non è demente per niente!», il nome proprio viene mantenuto, mentre intorno ad esso viene costruita una nuova rima, basata sull'accostamento tra «demente» e «niente». In questo modo, la traduzione non riproduce letteralmente ogni elemento della frase tedesca, ma cerca di ricrearne il funzionamento. Anche in italiano, infatti, il nome del compositore è seguito dalla negazione scherzosa di un aggettivo che presenta una somiglianza fonica con il cognome. La frase conserva così il carattere infantile e volutamente poco intelligente della battuta originale, configurandosi come una vera e propria ricreazione più che come una traduzione letterale. Una resa parola per parola non avrebbe prodotto lo stesso effetto comico, perché il gioco dipende da una coincidenza sonora specifica che non può essere trasferita automaticamente da una lingua all'altra; per questo è stato necessario costruire un nuovo gioco di parole secondo le risorse dell'italiano.

Nonostante l'efficacia della soluzione italiana, si perde comunque un aspetto importante del gioco linguistico originale: l'effetto di sorpresa prodotto dalla coincidenza casuale tra il cognome Badalamenti e una parola comune. In tedesco, il lettore riconosce una somiglianza fonica già presente nella lingua e ne coglie il carattere inatteso. Nella traduzione italiana, invece, la rima viene costruita appositamente per riprodurre la comicità dell'originale. Il gioco fonico viene quindi ricreato, ma lo stupore legato alla casualità della coincidenza linguistica risulta attenuato.

4.4. Per sintetizzare: la dominante del testo di partenza e la sua resa in italiano

La traduzione italiana adotta una strategia volta a conservare la dominante stilistica del testo originale, pur introducendo alcuni interventi di adattamento necessari a garantirne la leggibilità.

Sul piano lessicale e tonale, vengono mantenuti il registro colloquiale della voce narrante, così come i marchi commerciali, i toponimi e gli elementi culturospecifici, scelta che permette di preservare l'insistenza del romanzo sulla dimensione esteriore della realtà e il valore simbolico attribuito ai marchi.

Anche sul piano sintattico il testo meta tende a rispettare lo stile dell'originale, soprattutto attraverso il mantenimento della paratassi: le proposizioni vengono coordinate e accumulate senza una chiara gerarchia, riproducendo così il ritmo continuo della voce narrante. Tale fedeltà non viene tuttavia applicata in modo rigido, ma varia in relazione alle esigenze dei singoli passaggi.

Gli interventi di addomesticamento riguardano principalmente due aspetti. Il primo è la resa delle esitazioni del narratore, che in alcuni casi vengono evidenziate mediante l'introduzione di punti di sospensione assenti nel testo tedesco, il secondo è il riordinamento degli incisi metadiscorsivi, ricollocati in una posizione più naturale secondo la sintassi della lingua meta. Queste modifiche rendono il testo più chiaro e scorrevole, senza però compromettere in modo significativo l'andamento esitante e frammentario dell'originale.

La traduzione segue dunque un criterio flessibile: conserva gli elementi fondamentali dello stile di partenza, mentre interviene sulle strutture che, se riprodotte in modo troppo letterale, risulterebbero poco naturali o difficili da comprendere in italiano.

CONCLUSIONE

Il punto di partenza di questa indagine era una domanda relativamente semplice da formulare, ma non altrettanto semplice da risolvere nella pratica traduttiva: in che modo è possibile rendere in italiano una prosa fortemente orale, paratattica e ricca di riferimenti culturospecifici, preservandone l'identità stilistica senza cadere né in un'eccessiva normalizzazione né in una letteralità talmente rigida da risultare poco naturale per il lettore italiano?

A questa domanda si affiancavano interrogativi più specifici, relativi ai meccanismi linguistici che costruiscono la voce narrante di *Faserland*, al loro rapporto con le convenzioni della *Popliteratur*, e alle strategie traduttive più funzionali a preservarne la dominante stilistica nel passaggio dal testo di partenza al testo meta.

Per affrontare questa questione, il lavoro ha seguito un percorso articolato in tre fasi, ciascuna delle quali ha costituito la base necessaria per quella seguente. L'indagine è partita da un inquadramento storico-letterario di Kracht e del fenomeno della *Popliteratur*, indispensabile per comprendere il contesto di pubblicazione del romanzo e le convenzioni stilistiche e tematiche. Senza questa premessa, molte delle scelte stilistiche dell'autore come l'accumulo di marchi, l'oralità sintattica e il tono impassibile del narratore di fronte a eventi anche traumatici avrebbero potuto essere scambiate per difetti di scrittura, mentre la loro lettura alla luce della *Popliteratur* ne ha permesso di cogliere il valore intenzionale.

Su questa base si è proceduto, in una seconda fase, alla traduzione italiana dei primi tre capitoli, riportata con il testo tedesco a fronte. Si è scelto di limitare il corpus a questa porzione del romanzo non solo per ragioni di tempo e di spazio, ma anche perché i primi tre capitoli – ambientati rispettivamente a Sylt, nel viaggio notturno verso Amburgo e nella scoperta dell'amico Nigel a Francoforte – presentano già una sufficiente varietà di situazioni narrative e di registri linguistici da costituire un campione rappresentativo dell'intero romanzo.

La traduzione è stata accompagnata da un'analisi linguistica del testo di partenza condotta a livello lessicale, sintattico e pragmatico, attraverso la quale si sono individuati i tratti ricorrenti della voce narrante quali l'oralità sintattica, la paratassi accumulativa, i marcatori discorsivi e le particelle modali, il lessico giovanile e gli anglicismi, il tono ironico e l'inadeguatezza espressiva del narratore. Questa fase analitica ha permesso di disporre fin da subito di un criterio stabile attraverso cui valutare la tenuta delle singole soluzioni traduttive individuate.

Il percorso si è infine concluso con un commento traduttologico nel quale le singole scelte di traduzione sono state ricondotte a categorie di problemi più generali: il trattamento dei culturemi, il lessico politico-storico, la traduzione del titolo, le espressioni idiomatiche, gli aspetti sintattici e di punteggiatura, e le microstrategie della modulazione e del riordinamento. Queste sono state analizzate e discusse alla luce della cornice teorica fornita dalla dicotomia venutiana fra addomesticamento e straniamento.

L'analisi linguistica e la successiva esperienza diretta della traduzione hanno permesso di rispondere alla domanda originaria in modo sufficientemente articolato. La risposta che questa tesi offre è che né l'addomesticamento né lo straniamento, presi in senso assoluto, costituiscono una soluzione praticabile per un testo come *Faserland*, e che la strategia più efficace consiste piuttosto in un equilibrio rinegoziato fra le due tendenze, stabilito caso per caso in base alla natura specifica di ogni singolo problema traduttivo.

Questo equilibrio non è stato individuato in modo intuitivo, ma ha avuto origine a partire da un criterio preciso: la tutela della dominante stilistica del testo di partenza, identificata in una voce narrante orale, paratattica e volutamente impassibile. È proprio in nome di questa dominante che si sono potute distinguere, all'interno del romanzo, le componenti negoziabili da quelle non negoziabili. La paratassi accumulativa e i marcatori discorsivi che scandiscono il flusso di pensiero del narratore, per esempio, sono stati sistematicamente preservati anche quando la loro resa letterale avrebbe potuto risultare ridondante in italiano, perché eliminarli avrebbe significato normalizzare il narratore stesso, trasformandolo in una voce più sicura e assertiva di quella concepita da Kracht. Allo stesso modo, marchi commerciali e riferimenti musicali o cinematografici sono stati sistematicamente lasciati in prestito, perché la loro funzione primaria non è informativa ma di immediato riconoscimento sociale, un meccanismo che qualunque sostituzione avrebbe inevitabilmente rallentato e impoverito.

Al contrario, si sono rivelati negoziabili, e quindi soggetti a un più deciso intervento di addomesticamento, alcuni aspetti della sintassi e della punteggiatura: il ricorso ai punti di sospensione per segmentare frasi che in tedesco restano unite da virgole o dalla congiunzione *und*, o il riordinamento sintattico degli incisi metadiscorsivi secondo un ordine più naturale in italiano, sono interventi che avvicinano il testo alle convenzioni della lingua di arrivo senza comprometterne l'andamento orale e frammentario.

Il trattamento dei culturemi ha costituito, in questo senso, il banco di prova più articolato dell'intera traduzione, proprio perché ha richiesto l'elaborazione di criteri differenziati anziché di una soluzione univoca. Nel corso del lavoro si sono distinte almeno cinque macrocategorie di referenti culturospecifici – istituzioni e pratiche sociali tedesche, marchi

commerciali, riferimenti musicali e cinematografici, toponimi, realia del consumo quotidiano – ciascuna trattata secondo una logica propria: dal prestito riservato ai marchi e ai riferimenti riconoscibili anche dal pubblico italiano, alla semplificazione del referente istituzionale, necessaria quando quest’ultimo non possiede alcun equivalente diffuso fuori dalla Germania. Questa differenziazione ha permesso di evitare sia l’appiattimento di tutti i culturemi su un’unica strategia, sia il rischio opposto di un’opacità eccessiva per il destinatario della traduzione.

Anche il lessico politico-storico legato al nazismo ha richiesto un trattamento calibrato: si è dovuto tenere conto del fatto che in tedesco questo lessico possiede una doppia natura, storicamente pesante ma anche colloquialmente banalizzata, mentre in italiano i corrispondenti «nazista» e «fascista» mantengono un carico storico più univoco, che rende l’uso scherzoso di questi termini più marcatamente ideologico di quanto non sia nell’originale. In questo caso non è stato possibile trovare una soluzione che annullasse del tutto la differenza tra i due sistemi linguistici e culturali, ma soltanto attenuarla caso per caso, valutando il contesto specifico in cui l’espressione ricorre.

Al termine di quest’indagine, la lezione più importante che ne emerge riguarda la natura stessa della fedeltà in traduzione. Prima di affrontare concretamente la traduzione di *Faserland*, si tende istintivamente a concepire la fedeltà al testo di partenza come fedeltà alla lettera, cioè come la ricerca della corrispondenza più stretta possibile fra singole parole e singole strutture sintattiche delle due lingue. Il confronto diretto con un testo come questo mostra invece che la fedeltà più importante è quella alla funzione che un determinato elemento linguistico svolge nel testo, anche quando questo significa allontanarsi dalla lettera dell’originale: è il caso, emblematico, della modulazione applicata alle espressioni idiomatiche, dove «raggiungere una scorreggia» diventa «un fico secco» e «sacchi di culo» diventa «pezzi di merda», immagini concrete completamente diverse, ma capaci di restituire lo stesso registro, la stessa intensità retorica e la stessa funzione comunicativa dell’originale. Emerge inoltre la necessità di riconoscere che alcuni elementi apparentemente marginali o ridondanti di un testo come le particelle modali, le esitazioni e le autocorrezioni del narratore possono in realtà costituire il cuore stilistico di un’opera, e che la loro eliminazione, per quanto motivata da intenti di scorrevolezza, equivale a una riscrittura sostanziale della voce narrante. Ciò richiede di sviluppare una maggiore consapevolezza critica nei confronti delle proprie scelte traduttive, e di interrogarsi di fronte a ogni soluzione possibile, su quale elemento del testo di partenza essa stia effettivamente preservando e quale sacrificando.

La difficoltà più significativa incontrata nel corso del lavoro non ha riguardato, come si potrebbe immaginare, la comprensione del testo tedesco, quanto piuttosto la restituzione di una voce narrativa fortemente caratterizzata: un narratore che parla seguendo il corso del proprio pensiero, che si corregge mentre si esprime, che interrompe le frasi o le accumula senza ricorrere a connettivi espliciti. Stabilire in quale misura preservare questa irregolarità sintattica, e fino a che punto normalizzarla per garantire la leggibilità del testo italiano senza che le scelte effettuate venissero percepite come semplici scorrettezze grammaticali, ha richiesto una continua verifica caso per caso, più che l'applicazione di una regola generale. Una seconda difficoltà rilevante è derivata dalla traduzione del titolo del romanzo, che si è rivelato un caso-limite paradigmatico delle tensioni affrontate nell'intero lavoro. *Faserland* lavora simultaneamente su quattro registri diversi, e nessuna parola italiana è in grado di attivarli tutti simultaneamente. Ogni ipotesi di traduzione del titolo, da *Fibraterra* a *Il paese sfilacciato*, da *Terra di vaneggiamenti* a *Patria sfilacciata*, ha imposto una scelta su quale di queste letture privilegiare e quali sacrificare, fino alla decisione di mantenere il titolo originale non tradotto, soluzione che evita di sciogliere artificialmente un'ambiguità che appartiene all'identità stessa del romanzo.

Una terza difficoltà è emersa nel cosiddetto «caso Badalamenti», il gioco linguistico costruito sull'assonanza fra il cognome del compositore Angelo Badalamenti e l'aggettivo tedesco dementi. Trattandosi di un effetto comico fondato su una coincidenza fonica specifica della lingua di partenza, nessuna traduzione letterale avrebbe potuto conservarne la funzione, ed è stato necessario procedere a una vera e propria ricreazione, costruendo in italiano una nuova rima fra «demente» e «niente» che riproducesse il meccanismo del gioco originale, pur senza poterne restituire l'effetto di sorpresa legato alla casualità della coincidenza linguistica tedesca.

È possibile che i capitoli successivi del romanzo (se ne contano otto in totale), ambientati in contesti diversi e caratterizzati da situazioni narrative differenti rispetto a quelle qui esaminate, pongano problemi traduttivi non ancora affrontati in questa sede, o richiedano un diverso bilanciamento tra le strategie di addomesticamento e di straniamento individuate.

Le soluzioni qui adottate per il trattamento dei culturemi, del lessico politico-storico e delle espressioni idiomatiche rappresentano alcune delle possibili opzioni applicabili a questo testo, non l'unica in assoluto: un diverso traduttore potrebbe infatti giungere a soluzioni differenti, in particolare nei punti in cui la tesi stessa ha dovuto riconoscere l'assenza di una soluzione del tutto priva di perdite, come nel caso della traduzione del titolo o del gioco fonico legato a Badalamenti.

Va infine segnalato che l'analisi linguistica condotta nel terzo capitolo, per quanto sistematica, si concentra principalmente sui tratti dell'oralità, della soggettività narrativa e dell'identità generazionale, senza poter approfondire ulteriormente altri aspetti del testo, come per esempio un confronto con le altre traduzioni di *Faserland* già esistenti in altre lingue, che avrebbero potuto offrire ulteriori elementi di confronto per le scelte traduttive discusse.

Il limite appena descritto costituisce anche la più immediata indicazione per un possibile sviluppo futuro di questo lavoro: l'estensione della traduzione e dell'analisi traduttologica qui proposte ai restanti capitoli del romanzo, fino a coprirne la versione integrale. Una traduzione italiana completa permetterebbe non soltanto di verificare la tenuta delle strategie qui individuate, ma anche di restituire finalmente al pubblico italiano un testo che, a trent'anni dalla sua pubblicazione, resta tradotto in numerose lingue ma non in italiano.

Il presente contributo può dunque essere considerato, pur nel carattere parziale e limitato della proposta, un primo apporto alla ricezione italiana del romanzo.

BIBLIOGRAFIA

A. S. BIENDARRA, *Der Erzähler als "popmoderner Flaneur" in Christian Krachts Roman Faserland*, in <<German Life and Letters>>, 55/2 (2002), pp. 164-179.

C. D. CONTER, J. BIRGFELD, *Christian Kracht. Zu Leben und Werk*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2009.

C. GANSEL, E. HERRMANN, «Gegenwart» bedeutet die Zeitspanne einer Generation – *Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen*, in <<Zeitschrift für Germanistik>>, 23 (2013), pp. 7-22.

C. HASBACH, *Christian Krachts Faserland im Kontext der neuen deutschen Popliteratur*, Magisterarbeit, Universität Düsseldorf, 2010.

C. KRACHT, *Faserland*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1995.

C. LEHMANN, *Fantasien der Auslöschung: Christian Krachts Romane Faserland und 1979*, in <<Pandaemonium Germanicum. Revista de Estudos Germanísticos>>, 9 (2005), pp. 255-273.

D. FRANK, *Popliteratur – Arbeitstexte für den Unterricht für die Sekundarstufe*, Stuttgart, Reclam, 2003.

F. DEGLER, U. PAULOKAT, *Neue Deutsche Popliteratur*, Stuttgart, utb GmbH, 2008.

F. SCHIRRMACHER, *Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 10 ottobre 1989, Literaturbeilage, pp. 1-2.

J. BESSING et al., *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre*, Berlin, Ullstein, 1999.

L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London/New York, Routledge, 1995.

M. BASSLER, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, C.H. Beck, 2002.

M. BILLER, *Soviel Sinnlichkeit wie der Stadtplan von Kiel. Warum die neue deutsche Literatur nichts so nötig hat wie den Realismus. Ein Grundsatzprogramm*, in «Tempo», 1998.

M. BRINKMANN, *Unbehagliche Welten. Wirklichkeitserfahrungen in der neuen deutschsprachigen Literatur, dargestellt anhand von Christian Krachts Faserland (1995), Elke Naters' Königinnen (1998), Xaver Bayers Heute könnte ein glücklicher Tag sein (2001) und Wolfgang Schömelns Die Schnecke: Überwiegend neurotische Geschichten (2002)*, in «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften», 53/1 (2007), pp. 17-46.

M. DENGLER, *Anmerkungen zu Christian Krachts Faserland*, München, GRIN Verlag, 2003.

M. HIELSCHER, *Geschichte und Kritik*, in <<Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik>>, 31/4 (2001), pp. 65-71.

O. GRABIENSKI, *Christian Krachts Faserland*, in *Eine Besichtigung des Romans und seiner Rezeption*, München, Iudicium, 2000.

S. MEHRFORT, *Popliteratur. Zum literarischen Stellenwert eines Phänomens der 1990er Jahre*, Berlin, Info-Verlag, 2008.

T. ERNST, *Popliteratur*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, 2001.

U. PAULOKAT, *Benjamin von Stuckrad-Barre. Literatur und Medien in der Popmoderne*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

Überwiegend neurotische Geschichten, in <<Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften>>, 53/1 (2007), p. 22.

V. HAGE, *Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre: Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zur zeitgenössischen Erzählkunst*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1989.

SITOGRAFIA

<http://www.jungeforschung.de/neunziger/zit91.html> (consultato il 21.12.2025)

<https://blogs.dickinson.edu/glossen/archive/most-recent-issue-glossen-372014/julian-reidy-glossen-37-2013/> (consultato il 12.12.2025)

https://grokipedia.com/page/Christian_Kracht (consultato il 12.12.2025)

https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=14412 (consultato il 26.01.2026)

https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012021000100163&script=sci_arttext
(consultato il 9.05.2026)

<https://www.scuolainterpretationline.com/blog/metodo-di-traduzione-strategia-di-traduzione-o-tecnica-di-traduzione> (consultato il 9.05.2026)

<https://www.spiegel.de/kultur/die-methode-kracht-a-3715fb8c-0002-0001-0000-000083977254> (consultato il 29.12.2015)

https://www.uni-due.de/literarikon/kracht_werkcharakteristika#faserland (consultato il
15.04.2026)