

Russica Romana

VOLUME XI · 2004



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

MMV

Russica Romana

Rivista fondata da MICHELE COLUCCI

Comitato scientifico

Jean Bonamour, *Sorbonne*, Parigi; Danilo Cavaion, *Università di Padova*; Anthony G. Cross, *Università di Cambridge*; Giuseppe Dell'Agata, *Università di Pisa*; Maria Di Salvo, *Università di Milano*; Aleksandar Flaker, *Università di Zagabria*, Michail Gasparov, *Rossijskaja Akademija Nauk*, Mosca; Gianfranco Giraudo, *Università di Venezia*; Harvey Goldblatt, *Yale University*; Aage Hansen-Löve, *Università di Vienna*; Jiří Honzík, Praga; Geir Kjetsaa, *Università di Oslo*; Giovanni Maniscalco Basile, *Università di Palermo*; Wolf Moskovich, *Hebrew University of Jerusalem*; Georges Nivat, *Université de Genève*; Aleksandr Ospovat, *Mosca-U.C.L.A.*; Riccardo Picchio, *Yale University · I.U.O.N.*; Shmuel Schwarzband, *Hebrew University of Jerusalem*; Lena Szilárd, *Università di Sassari*, Boris Uspenskij, *I.U.O.N.*; Viktor Živov, *Università di Mosca*

Redazione

Direttore: Giovanna Brogi Bercoff, *Università di Milano*

Cesare G. De Michelis, *II Università di Roma*

Stefano Garzonio, *Università di Pisa*

Rita Giuliani, *I Università di Roma*

Damiano Rebecchini, *Università di Milano*

Daniela Rizzi, *Università di Venezia*

Segretaria di redazione: Roberta De Giorgi, *Università di Udine*

*

In copertina: V.A. Žukovskij: *Gogol' a Villa Mills (1839)*

Russica Romana

VOLUME XI · 2004



PISA · ROMA
ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI
MMV

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA
Registrazione al Tribunale Civile di Pisa n. 5 del 19.04.1999

Inviare manoscritti e libri a / *Manuscripts and books should be sent to:*
RITA GIULIANI,
Via Massaua 9
00162 Roma (Italia)

*

Abbonamenti / *Subscriptions:*
ACCADEMIA EDITORIALE®, Pisa · Roma
Uffici di Pisa: Via Carducci 60 · I 56010 Ghezzano · La Fontina (Pisa);
tel. +39 050 878066; Fax +39 050 878732; E-mail iepi@iepi.it
Uffici di Roma: Via R. Bonghi 11/b · I 00184; E-mail iepi.roma@iepi.it

La rivista ha periodicità annuale / *Russica Romana is published yearly*

**Prezzo di abbonamento / *Subscription rate* (2004): € 95,00, Italia (privati);
€ 140,00 (enti, Italia con edizione *Online*); € 185,00 (*Individuals Abroad*);
€ 270,00 (*Institutions Abroad, with Online Edition*).**

Fascicolo singolo / *Single Issue*: € 160,00

Indirizzare le richieste a / *Send Orders:*

Accademia Editoriale, Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa.

I pagamenti possono essere effettuati con versamento su / *Charge payments by:*
c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito / *or by credit card* (American Express, Carta Sì,
Eurocard, Mastercard, Visa).

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove proposte (L. 675/96).

Our Publishing House guarantees for absolute discretion personal informations given by subscribers; on written request, these data could be modified or erased. These informations, looked after by our Publishing House, will be used only to send the subscribers our new editorial enterprises (Italian Law 675/96).

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta degli Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali®, Pisa · Roma, un marchio della Accademia Editoriale®, Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norme di legge.

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1128-6377

www.libraweb.net

SOMMARIO

PREMESSA	9
SAGGI	
МИХАИЛ БЕРГ, Структура русской литературы и писательские стратегии до перестройки и после	13
СЕРГЕЙ ЗАВЬЯЛОВ, Беседа о современной русской поэзии	23
ЕВГЕНИЙ ДОБРЕНКО, Утопии возврата (заметки о (пост)советской культуре и ее несостоявшейся (пост)модернизации)	33
НАТАЛЬЯ ФАТЕЕВА, Поэзия рубежа XX-XXI веков: Что происходит в Языке и с Языком	45
GALINA DENISSOVA, "L'arte appartiene al popolo": alcune tendenze stilistiche della prosa russa contemporanea	65
MARIO SARAMITTI, Lo stëb: libertà, ironia, autoironia (?), autocrazia	79
РОЗАННА ДЖАКУИНТА, Это Я – крыса. О литературном гибриде в ранней прозе Э. Лимонова	97
МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ, Реальность постмодернизма: проза Льва Рубинштейна	113
АЛЕКСАНДР ГЕНИС, Страшный сон. Сорокин и постсоветская словесность	127
BIANCA SULPASSO, Il <i>Sorokin-trip</i>	137
LAURA PICCOLO, I mit'ki	149
MASSIMO MAURIZIO, Uno sguardo alla poesia di Andrej Sen-Sen'kov nel contesto della "Generazione Vavilon"	159
ECATHERINA RAI GONNEAU, Le prince, le voleur et le tueur à gages: nouvelles fables sur l'histoire de la Russie	169
NOTE E DISCUSSIONI	
КРАСИМИР СТАНЧЕВ, По поводу новгородской псалтыри на воске, найденной в 2000 году	185
ALESSANDRO NIERO, Del tradurre Prigov in italiano: due versioni con esperimento di 'autoanalisi'	199
MATERIALI	
CATERINA SECCHINI, Una lettera inedita di Vjačeslav Ivanov a Benedetto Croce	217
MARIA ZALAMBANI, Il caso <i>Metropol'</i> . Stenogramma della riunione allargata della segreteria dell'Unione degli scrittori di Mosca del 22 gennaio 1979. (Dall'archivio privato di Evgenij Popov)	223

RECENSIONI

- FEDOR POLIKARPOV, *Technologija. Iskusstvo grammatiki*, izdanie i issledovanie E. Babaevoj, Inapress, SPb 2000. (Maria Cristina Bragone) 255
- E. DOBRENKO, E. NAIMAN (eds.), *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, Seattle and London, University of Washington Press, 2003. (Guido Carpi) 256
- CLAUDIA OLIVIERI, *Dostoevskij: l'occhio e il segno*, Catanzaro, Rubbettino, 2003. (Guido Carpi) 257
- S. S. AVERINCEV, *Skvorešnic vol'nych graždanin... Vjačeslav Ivanov: put' poeta meždu mirami*, SPb., Aletejja, 2001. (Caterina Cecchini) 259
- Osip i Nadežda Mandel'stam v rasskazach sovremennikov*. Vstup. st., podgot. tekst., sost. i komment. O. S. Figurnova, M. V. Figurnova, Moskva, Natalis, 2002. (Roberta De Giorgi) 260
- Culture della disobbedienza. Tolstoj e i duchobory. Con una raccolta di testi di Tolstoj e il carteggio con Verigin 1895-1910*, a cura di Bruna Bianchi, Emilia Magnanini, Antonella Salomoni, Roma, Bulzoni Editore, 2004. (Roberta De Giorgi) 261
- ALEKSANDR SOLŽENICYN, *Dvesti let vmeste*, č. I, Moskva 2001; č. II, *ivi* 2002. (Cesare G. De Michelis) 264
- V. KIREEVSKIJ, *Razum na puti k Istine. Filosofskie stat'i, publicistika, pis'ma. Perepiska s prepodobnym Makariem (Ivanovym), starcem Optinnoj pustyni. Dnevnik* Articoli filosofici, publicistica, lettere. Corrispondenza col beato Macario, Moskva, Pravilo very, 2002. (Angela Dioletta Siclari) 266
- PAOLA MANFREDI, *Il neocristianesimo nelle riunioni religioso-filosofiche di Pietroburgo (1901-1903). Agli albori del dibattito modernista*, a cura di Candida Ghidini, MIMESIS, Milano 2004. (Angela Dioletta Siclari) 268
- MERAB K. MAMARDAŠVILI, *Variazioni kantiane*, a cura di Daniela Steila, Filosofi russi, Trauben, Torino 2004. (Angela Dioletta Siclari) 270
- N.V. SINICYNA, *Monašestvo i Monastyri v Rossii XI-XX veka. Istoričeskie očerki*, Moskva, Nauka, 2002. (Chiara Ferro Maria) 274
- PETER BRANG, *Ein Unbekanntes Russland. Kulturgeschichte vegetarischer Lebensweisen von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Böhlau Verlag, Köln-Weimer-Wien, 2002. (Giuseppina Giuliano) 277
- Il poema di Belyj Glossolalija. Poema sul suono*, nuova edizione di T. Beyer. (Giuseppina Giuliano) 279
- BORIS GROYS, MAX HOLLEIN (Hrsg. / Eds.), *Traumfabrik Kommunismus. Die Visuelle Kultur der Stalinzeit / Dream Factory Communism. The Visual Culture of the Stalin Era*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003. (Andrea Lena Corritore) 280
- B. A. USPENSKIJ, *Istorija russkogo literaturnogo jazyka (XI-XVII vv.)*, izdanie 3-e, ispravlennoe i dopolnennoe, M., "Aspekt Press", 2002. (Nicoletta Marcialis) 282

- B. JAKOVENKO, *Istorija ruskoj filosofii*, cura, postfazione e traduzione dal ceco di Ju.N. Soloduchin, Respublika, Moskva 2003. (Catia Renna) 286
- C. ANDREYEV, I. Savický, *Russia Abroad. Prague and the Russian Diaspora, 1918-1938*, Yale University Press, New Haven and London 2004. (Catia Renna) 288
- G. GIGANTE, *Dostoevskij onirico*, Napoli, La Città del Sole, 2001. (Alessio Scarlato) 291
- Vjačeslav Ivanov, *Dionis i pradionisiistvo*, SPb., Aleteiia, 2000. (M. Wachtel) 292
- W. GLADROW, K. GUTSCHMIDT, K. D. SEEMANN, *Bibliographie slawistischer Veröffentlichungen aus Deutschland, Österreich und der Schweiz 1983/1987 – 1992*, Verlag Otto Sagner, München 2002. (Giorgio Ziffer) 293

BIANCA SULPASSO
IL SOROKIN-TRIP

I. PREMESSA

ADUE anni dall'uscita di *Lëd* e a pochi giorni da quella del nuovo romanzo *Put' Bro*,¹ la scena letteraria russa continua ad essere prepotentemente dominata dalla figura di Vladimir Georgevič Sorokin, classe '55.

I media seguono le sue imprese letterarie con un 'tam tam' che somiglia a un rullio di tamburi: Sorokin racconta in televisione il rapporto tra la dacia e la creazione letteraria, Sorokin campeggia sulla copertina della popolare rivista *Afiša*, Sorokin si afferma come oggetto privilegiato di tesi dottorali² e viene ingaggiato dal Teatro Bol'šoj per scrivere un libretto.³ A ogni nuova impresa letteraria fiumi di inchiostro si riversano sulle pagine di giornali e periodici,⁴ i giudizi e le formule che tentano di imbrigliarlo sono eterogenei, quanto gli stili che scorrono nelle sue opere. 'Pornografo', novello 'de Sade', 'plagiario', 'artigiano raffinato ma senza ispirazione', 'classico vivente' della letteratura russa, Sorokin, che pure rifugge i luoghi della 'mondanità letteraria' è diventato ormai lui stesso personaggio letterario: il sito del *Literaturnoe Cafè* ospita un dramma in due atti dal titolo piuttosto allusivo: *Sorokin e Satana*.⁵

Al di là del 'fenomeno Sorokin', l'attenzione dei critici si è appuntata sinora sullo studio dei romanzi, dei racconti e delle sceneggiature cinematografiche, a discapito del teatro.

L'attenzione marginale tributata alla drammaturgia sorokiniana rientra nella cornice più ampia di una generale mancanza di studi organici sul teatro russo post-modernista. Le ragioni riposerebbero in parte nell'appropriazione per opera della poesia e della prosa di elementi specifici di questo genere:

Драматургия постмодернизма мало исследована в сравнении с прозой и поэзией этого направления [...] С одной стороны, театральность, ролевая игра,

1. *Put' Bro*, M. 2004. Con il romanzo Sorokin sancisce peraltro il divorzio dalla casa editrice Ad Marginem, inaugurando il cammino con l'editore Zacharov.

2. A. Genis lo ha definito "идеальный герой диссертации" e la pletera di tesi di dottorato e di laurea incentrate sul concettualista moscovita confermano la sua asserzione (A. Genis, *Sočinenija v trech tomach*, Ekaterinburg 2003, t. 2, p. 100).

3. L'opera è intitolata *Deti Rozentalja*, le musiche sono state composte da L. Desjatnikov.

4. Esempiare in tal senso l'attenzione tributata all'uscita di *Lëd* dal *Novoe Literaturnoe Obozrenie* (56, 2002): nella sezione *Kniga kak sobytje* l'evento venne commentato da tre articoli (M. Bondarenko, "Roman-attrakcion i katastrofičeskaja dekonstrukcija"; V. Kukuškin, "Mudrost' Sorokina"; I. Kukuljin, "Every trend makes a brend").

5. La scena si apre sullo scrittore che ascolta alla radio la notizia del rogo dei suoi libri per mano dei giovani del movimento "marciamo insieme". È solo, disperato, seduto ad un tavolo su cui è poggiato un vaso da notte con scritto sopra a caratteri cubitali "FECT", riferimento piuttosto esplicito a racconti di Sorokin come *Proezdrom* (*Di passaggio*, traduzione di R. De Giorgi, in *Schegge di Russia*, a cura di M. Caramitti, Roma 2002, pp. 317-325). La pièce è consultabile sul sito di *Literaturnoe Cafè*: <http://www.litcafe.ru>.

демонстративная иллюзорность создаваемого мира – эти черты, характерные для драмы, были глубоко усвоены поэтикой постмодернистской поэзии и прозы.⁶

Nel caso di Sorokin, poi, è l'autore in prima persona a 'bistrattare' la funzione del teatro, definendolo "vymirajuščij žanr":

Я начал писать пьесы в середине 80-х: я был так разочарован театром тогда... Еще в 70-х знакомые театралы с восторгом говорили, скажем, о Таганке, а я сходил пару раз, и от этого повеяло какой-то такой тотальной скукой, что я с тех пор лет 15 в театре не был. После этих попыток я начал писать, – для себя, в основном, – какие-то пьесы. А потом неожиданно ко мне обратились люди, которые захотели их поставить. Это была группа "Школа русского самозванства"⁷ – они *Землянку*⁸ ставили в Театре на Юго-Западе. Но это не изменило моего отношения к театру, как к вымирающему жанру. Хотя, может быть, он вечно будет вымирать?⁹

Eppure la drammaturgia di Sorokin occupa uno spazio non irrilevante nell'economia della sua produzione e interpreta un ruolo non secondario nella scena culturale russa. Il corpus è piuttosto sostanzioso (*Doverie, Hochzeitsreise, Dismorfomanija, Pel'meni, Dostoevsky-trip, Russkaja babuška, Šči, S Novym godom, Jubilej, Zemljanka*) e i suoi spettacoli calcano regolarmente le scene.

La rappresentazione scenica del testo evidenzia con particolare vigore una delle caratteristiche salienti della scrittura di Sorokin: la rappresentazione del mondo come *bul'on* linguistico quel *mногоязычие* che serpeggia nel dibattito letterario contemporaneo, "признак культурного ускорения на переходе от одной большой эпохи к другой, принципиально новой"¹⁰ (con l'innalzamento inevitabile di "torri di babele")¹¹ e costituisce anche uno degli elementi chiave del teatro post-modernista.

La lingua di Sorokin, figlia della Babele linguistica moscovita, rimbalza sulla scena teatrale e torna a investire, con funzioni ormai modellizzanti, attori e pubblico:

Птичий язык, которым мы разговариваем с нашими старыми актерами, целиком образован из этой сорокинской лексики.¹²

6. N.L. Lejderman, M.N. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura, 1950-1990-e gody*, M. 2003, t. 2, p. 510.

7. Gruppo nato a cavallo della perestrojka, capeggiato da Vadim Žakevič. La compagnia si proponeva di 'traghetare' il concettualismo a teatro.

8. Di Sorokin avevano tentato in un primo tempo la messinscena di *Pel'meni*, senza però riuscirvi: "Но тогда у нас не получилось. Потому что должна быть предельная чистота. Малейшая грязь - и все гибнет в этом тексте, насквозь состоящем из русского мата" (V. Žakevič, "Konceptual'naja šinel'", *Nezavisimaja Gazeta*, 3 dicembre 1999). L'allestimento di *Zemljanka* attraversò invece la Russia e approdò al Festival del Teatro contemporaneo di Bohn.

9. Intervista consultabile sul sito: <http://sorokin.rema.ru/interview/> (sito visitato l'ultima volta il 12 giugno 2004).

10. N.L. Lejderman, M.N. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura, op. cit.*, p. 501.

11. Come sottolinea Viktor Pelevin: "Смешение языка и есть создание башни. Когда происходит смешение языка, возникает вавилонская башня" (N.I. Lejderman, M.N. Lipoveckij, *ibidem*, p. 501). È immediato il rimando a progetti come *Vavilon*, nato proprio dalla volontà di sperimentare l'incontro tra più linguaggi espressivi ("общая идея: современная литература - это пространство сосуществования и взаимодействия разных художественных языков", si veda <http://www.vavilon.ru/xplain.html>).

12. V. Žakevič, "Konceptual'naja šinel'", *ibidem*.

Se è vero che il teatro parla della realtà che lo produce, fungendo da termometro dei gusti e delle tendenze letterarie, il fatto che simultaneamente più sale teatrali moscovite inscenino le *pièce* di Sorokin,¹³ e che a gremire le sale sia un pubblico quanto mai variegato e non, come ci si potrebbe aspettare, una platea ‘bohémien’ da locali come il Bilingua o il Proekt O.G.I., merita l’attenzione della critica.

Un testo straordinariamente emblematico della poetica di Sorokin e della drammaturgia contemporanea è *Dostoevsky-Trip*.

Se uno degli elementi ‘chiave’ del teatro post-modernista consiste nel passaggio dall’azione al gioco linguistico, nella costruzione di personaggi caratterizzati non tanto dagli atti, quanto dai giochi di parole, dai *calembour*, dalle specificità linguistiche,¹⁴ *Dostoevsky-Trip* si caratterizza proprio per la messa in scena di personaggi che sono mere funzioni di una parlata: i diversi registri linguistici si stratificano e si assommano sino a creare una composizione che richiama alla mente i piatti su cui torreggiano colonne impilate di *bliny* (la similitudine potrebbe sembrare inappropriata, ma è lo stesso Sorokin a considerare il cibo uno strumento di comunicazione dotato di dialetti e parlate!).¹⁵ La ‘pietanza’ si arricchisce poi dei consueti ingredienti del chef-Sorokin: l’imitazione di un classico, la concezione di un mondo in cui l’umanità è ormai carne trita, clone di se stessa senza anima e senza volto,¹⁶ la violenza con cui l’autore tortura psicologicamente i personaggi e i lettori-spettatori e, infine, il ‘caos armonico’ con cui vengono orchestrati tutti questi componenti anche nel momento del cosiddetto ‘strappo narrativo’.¹⁷ La *pièce*, che sta riscuotendo particolare consenso di pubblico in patria e all’estero,¹⁸ accoglie peraltro del teatro concettualista la struttura “четкая, жесткая, кристаллическая”.¹⁹

2. LA PIÈCE. VIAGGIO NEL TESTO DOSTOEVSKIANO

Dostoevsky-Trip viene pubblicato per la prima volta sulla rivista *Mesto Pečati* (9, 1997)²⁰ e solo in seguito in volume, dalla casa editrice *Obscuri Viri*.

13. È il caso di *Hochzeitsreise* in scena a Mosca al Teatr im. Mejerchol’d e di *Dostoevsky-trip* e *Šči* entrambi rappresentati al Teatr na Jugozapade (si veda al riguardo la nota n. 37).

14. Si veda al riguardo: N.I. Lejderman, M.N. Lipoveckij, *Sovremennaja russkaja literatura op. cit.*, p. 510.

15. Si vedano al riguardo i personaggi della *pièce* *Šči*: Boršč Moskovskij, Carskaja Ucha, Baran’ja Kotleta e così via. *Pir* viene definito da Sorokin “Первая сознательная книга о еде, о процессе еды, о метафизике еды вообще”. Sulla “metafisica del cibo” in Sorokin si veda anche: I. Smirnov e V. Sorokin, *Dialog o ede*, consultabile sul sito: <http://www.guelman.ru/slava/texts/eda.htm>.

16. Occorre sottolineare che nella *pièce* in questione i protagonisti non hanno neppure un nome e vengono identificati dall’autore come “Uomo 1, Donna 1, Uomo 2, Donna 2” e così via.

17. Quanto sostenuto da Viktor Erofeev a proposito della decostruzione del realismo socialista in Sorokin può a nostro avviso essere applicato alla produzione *in toto* dell’autore: “Costruisce i suoi testi con i rifiuti del realismo socialista per poi farli esplodere con improvvisi strappi nella narrazione, con il turpiloquio, con un’estrema densità del testo, vero concentrato di patologie sessuali e di violenza estrema, compresi il cannibalismo e la necrofilia” (in V. Erofeev *I fiori del male russi*, a cura di M. Dinelli, Roma 2001, p. 25). Per la “sovversione del testo” in Sorokin si veda anche *Schegge di Russia*, *op. cit.*, pp. 315-316.

18. Ha già calcato più volte le scene tedesche.

19. V. Žakevič, “Konceptual’naja Šinel’”, *ibidem*.

20. *Mesto Pečati* aveva già pubblicato di Sorokin le *pièce* *Russkaja babuška* (7, 1995) e *Hochzeitsreise* (8, 1996).

La pièce si carica di rimandi intertestuali sin dal titolo. Il *trip* ('viaggio' o 'ulët') è solo apparentemente quello allucinogeno alla Timothy Leary o alla Ken Kesey (o quello narcotico attraverso la vodka di Venedikt Erofeev). Quelli di Sorokin sono 'viaggi' a tema. E il tema è la letteratura.²¹

La scena si apre su una stanza poveramente ammobiliata: cinque uomini e due donne aspettano febbrilmente il loro *Pusher*. L'ironia e lo sberleffo carnascialesco infarciscono le prime battute della pièce. Drogarsi con Tolstoj o Balzac non produce ovviamente gli stessi effetti. Uno dei protagonisti si domanda perplesso "perché tutti quelli che assumono Céline, Genet e Sartre debbano essere sempre così nervosi".²² Thomas Mann "può andare", ma se miscelato con Charms (d'altronde, come sostiene l'Uomo numero 3, "Con Charms va tutto bene. Persino Gor'kij");²³ Nabokov è "roba da ricchi"²⁴ e chi usa Tolstoj si riconosce a distanza...

M2: (укоризненно) Друзья! Ну зачем превращать нашу встречу в что-то...нехорошее? Мы собрались добровольно, так сказать, чтобы...получить...это...ну, коллективный кайф. Ну так и давайте нормальнождемся, чтоб все, так сказать, довести до конца. И давайте любить друг друга.

Ж2: Любить, блядь! Я уже два часа без дозы, а он - любить!

M2: Любовь творит чудеса.

M3: На чем он торчит?

Ж1: На Толстом.²⁵

In questo viaggio dentro e attraverso la letteratura, quali potrebbero essere gli effetti di una droga che abbia per base Dostoevskij?

È presto detto: assunta la propria dose, i sette 'eroi' vengono proiettati nello spazio letterario dell' *Idiota*. Sulla scena (una sala da pranzo riccamente arredata) si trovano Nastas'ja Filippovna, il principe Myškin, Ganja Ivolgin, Varja Ivolgina, Lebedev, Ippolit (raggiunti in un secondo tempo da Rogožin).

Sorokin non solo ricrea lo stile letterario dostoevskiano, ma inserisce talora a piene mani interi dialoghi dell' *Idiota*, riproposti al lettore-spettatore con lievi modifiche.

Alcuni esempi:

*Idiot*²⁶

I.

- Князь, - резко и неожиданно обратилась к нему вдруг Настасья Филипповна,- вот здесь старые мои

Dostoevsky-Trip

I.

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА: Князь, вот здесь старые мои друзья меня все замуж выдать хотят. Скажите мне, как

21. In un'intervista rilasciata a Galina Denissova Sorokin sosteneva: "Mi sembra che la letteratura, come in genere qualsiasi arte, sia una droga. Una droga di cui non possiamo fare a meno, che ci aiuta a vivere e a capire la vita" (V. Sorokin con G. Denissova, "Vladimir Sorokin", in *Belfagor*, 4 [2004], p. 424).

22. V. Sorokin, *Dostoevsky-Trip*, in Idem, *Serdca četyrech*, M. 2001, p. 217, d'ora in avanti nelle citazioni indicato come *DT*.

23. *Ibidem*, p. 219.

24. *Ibidem*, p. 219.

25. *Ibidem*, p. 218.

26. Per il raffronto con il testo di Dostoevskij ci siamo serviti della *Sobranie Sočinenij v desjati tomach*, M. 1957, t. VI (d'ora in avanti *S.s.*).

друзья, генерал да Афанасий Иванович, меня все замуж выдать хотят. Скажите мне, как вы думаете: выходить мне замуж или нет? Как скажете, так и сделаю [...]

- За... за кого? – спросил князь замирающим голосом.

- За Гаврилу Ардалионовича Иволгина, – продолжала Настасья Филипповна попрежнему резко, твердо и четко. [...]

- Н-Нет... не выходите! – прошептал он, наконец, и с усилием перевел дух.

- Так тому и быть! Гаврила Ардалионович! – властно и как бы торжественно обратилась она к нему, – Вы слышали, как решил князь? Ну, так в том и мой ответ; и пусть это дело кончено раз навсегда!

- Настасья Филипповна! – дрожащим голосом проговорил Афанасий Иванович.

- Настасья Филипповна! – убеждающим, но встревоженным голосом произнес генерал. [...]

- Что вы, господа? – продолжала она [...]

- Что вы так всполохнулись? И какие у вас у всех лица!

- Но... вспомните, Настасья Филипповна – запинаясь, пробормотал Тоцкий, – вы... дали обещание... вполне добровольное, и могли бы отчасти и пощадить... Я затрудняюсь и... конечно, смущен, но... Одним словом, теперь, в такую минуту, я при... при людях, и все это так... кончить таким пяти-жѐ дело серьезное, дело чести и сердца... от которого зависит... (F.M. Dostoevskij, *S.s.*, *op. cit.*, pp. 178-179)

2.

- Что это такое? – спросила Настасья Филипповна [...].

- Сто тысяч! – ответил тот почти шепотом.

- А, сдержал-таки слово, каков! Садитесь, пожалуйста, вот тут, вот на этот стул; я вам потом скажу что-нибудь. Кто с вами? Вся давешняя компания? Ну, пусть войдут и сядут; вон там на диване можно, вот еще диван. Вот там два кресла... что же они, не хотят, что

вы думаете: выходить мне замуж или нет? Как вы скажете, так и сделаю.

КНЯЗЬ МЫШКИН: За... за кого?

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА: За Гаврилу Ардалионовича Иволгина.

КНЯЗЬ МЫШКИН: Нет... не выходите!

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА: Так тому и быть! Гаврила Ардалионович! Вы слышали, как решил князь? Ну, так в том и мой ответ. И пусть это дело кончено раз и навсегда!

ИППОЛИТ: Настасья Филипповна!

ЛЕБЕДЕВ: Настасья Филипповна!

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА: Что вы, господа? Что вы так всполохнулись? И какие у вас у всех лица!

ИППОЛИТ: Но...вспомните, Настасья Филипповна, вы... дали обещание.. вполне добровольное...

ЛЕБЕДЕВ: И все это так кончить! Так не серьезно!

(V. Sorokin, *DT*, *op. cit.*, p. 222).

2.

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Что это? РОГОЖИН. Сто тысяч.

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Сдержал-таки слово... (*подходит, берет сверток смотрит бросает на стол*) Это, господа, сто тысяч. Вот в этой грязной пачке. Давеча вот он закричал, как сумасшедший, что привезет мне вечером сто тысяч, и я все ждала его. Он торговал меня: начал с восемнадцати тысяч, потом вдруг скакнул на сорок, а

ли? [...] Это, господа, сто тысяч. Вот в этой грязной пачке. Давеча вот он закричал, как сумасшедший, что привезет мне вечером сто тысяч, и я все ждала его. Это он торговал меня: начал с восемнадцати тысяч, потом вдруг скакнул на сорок, а потом вот и эти сто. Сдержал-таки слово! Фу, какой он бледный! ... Это давеча все у Ганенки было: я приехала к его мамаше с визитом, в мое будущее семейство, а там его сестра крикнула мне в глаза: 'Неужели эту бесстыжую отсюда не выгонят!', а Ганечке, брату, в лицо плюнула. С характером девушка! [...] Во сто тысяч меня оценил! Ганечка, я вижу, ты на меня до сих пор еще сердись? Да неужто ты меня в свою семью ввести хотел? Меня-то, рогожинскую! Князь-то что сказал давеча?

- Я не то сказал, что вы рогожинская, вы не рогожинская! – дрожащим голосом выговорил князь. [...]

- Не сердись, Дарья Алексеевна, - усмехнулась ей Настасья Филипповна - [...] Да неужто ты меня взять мог, зная, что вот он мне такой жемчуг дарит, чуть не накануне твоей свадьбы, а я беру? А Рогожин-то? Ведь он в твоём доме, при твоей матери и сестре, меня торговал, а ты вот все-таки после того свататься приехал, да чуть сестру не привез? Да неужто же правду про тебя Рогожин сказал, что ты за три целковых на Васильевский остров ползком доползешь?

- Доползет, – проговорил вдруг Рогожин тихо, но с видом величайшего убеждения.

- И добро бы ты с голоду умирал, а ты ведь жалованье, говорят, хорошее получаешь! Да ко всему-то впридачу, кроме позора-то, ненавистную жену ввести в дом! (Потому что ведь ты меня ненавидишь, я это знаю!). Нет, теперь я верю, что этакой за деньги зарежет! Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики! А то наматает на бритву

потом вот и эти сто. Сдержал-таки слово! Фу, какой он бледный. (*смотрит на Рогожина*) Во сто тысяч меня оценил! Ганя, я вижу, ты на меня до сих пор еще сердись? Да неужели ты меня в свою семью ввести хотел? Меня-то, рогожинскую! Князь-то что сказал давеча?

КНЯЗЬ. Я не сказал, что вы рогожинская. Вы не рогожинская.

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. (*подходит к Гане*) Да неужели ты меня взять мог, зная, что генерал мне вот этот жемчуг дарит, чуть не накануне твоей свадьбы, а я беру? А Рогожин-то? Ведь он в твоём доме, при твоей матери и сестре, меня торговал, а ты после этого свататься приехал и сестру привез?

ВАРЯ. Боже мой! Выпустите меня отсюда... (*закрывает лицо руками.*)

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Да неужто же правду про тебя Рогожин сказал, что ты за три целковых на Васильевский остров ползком доползешь?

РОГОЖИН. Доползет.

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. И добро бы ты с голоду умирал, а ты ведь жалованье, говорят, хорошее получаешь! Да ко всему-то впридачу, кроме позора-то, ненавистную жену ввести в дом! Ведь ты меня ненавидишь, я это знаю. Нет, теперь я верю, что этакой за деньги зарежет! Ведь теперь их всех такая жажда денег обуяла, что они словно одурели! Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики! Нееет! Лучше от всех вас подальше - на улицу, где мне и следует быть! Иль разгуляться с Рогожиным, иль завтра в прачки пойти! Ведь на мне ничего своего нет, все их! А без всего меня кто возьмет, спросителка Ганю, возьмет ли? Да меня и Лебедев не возьмет! (V. Sorokin, *DT, op. cit.*, pp. 224-225).

шелку, закрепит, да тихонько сзади и зарежет приятеля, как барана, как я читала недавно. Ну, бесстыдник же ты! Я бесстыжая, а ты того хуже. Я про того букетника уж и не говорю... (F.M. Dostoevskij, *S.s., op. cit.* pp. 185-187).

Il testo originale s'intreccia così nel tessuto narrativo sorokiniano a plasmare un amalgama omogeneo, in cui le pezze del patchwork non sono mimetizzate, ma neppure sempre riconoscibili (a volte lo scrittore "ridistribuisce" le battute).

L'intreccio è intessuto con abilità sino alla consueta esplosione (o "strappo narrativo" per dirla con Erofeev) del testo e dei personaggi. La deflagrazione è attivata dal rogo dei soldi di Rogožin. Il 'caos' viene però costruito come 'kozmos'.²⁷ Si evidenzia a questo punto un'altra delle caratteristiche salienti dello scrittore: il suo stile 'musicale'.

3. IL 'CAOS ARMONICO'

La sensibilità musicale di Sorokin nella stesura dei testi e l'attenzione tributata alla musica in generale sono un dato testimoniato dall'autore in più occasioni: la musica viene collocata dallo scrittore al primo posto nella gerarchia delle arti. Si potrebbe sostenere che, come "alla base di gran parte dell'universo creativo" di Dostoevskij c'è uno spunto visivo,²⁸ così alla base di quello di Sorokin ci sia uno spunto musicale.

Sally Laird, curatrice della versione in lingua inglese di *Očered'*,²⁹ definiva il libro una sinfonia della città.

Il compositore Leonid Desjatnikov, che di recente ha collaborato con Sorokin per la stesura dell'opera lirica commissionata dal teatro Bol'šoj,³⁰ ricorda l'impressione che suscitò in lui sin dai primi racconti:

Per me era uno scrittore assolutamente 'armonioso'. Lo sentii subito vicino, già alla prima lettura, per questa sua inconsueta musicalità. [...] Ho notato in lui delle strutture simili a quelle della musica classica.³¹

A riprova Desjatnikov propone le lettere della quinta parte di *Norma*. Nelle prime emergono i segni di un malcontento, segni che poi crescono sino a diventare un fiume di 'oscenità': è questo il 'lamento' vero e proprio, identificato dal compositore nel ripetersi ossessivo della lettera "a". Per Desjatnikov si tratta di una costruzione *muzykopodobnaja*, analoga alle variazioni di un tema classico.

27. Si veda al riguardo il concetto di *Chaosmos*: M. Lipoveckij, *Russian postmodernist Fiction: dialogue with chaos*, New York and London 1999; N. L. Lejderman e M.N. Lipoveckij *Sovremennaja russkaja literatura, op. cit.*, p. 498.

28. C. Olivieri, *Dostoevskij e il segno*, Catanzaro 2003, p. 44.

29. V. Sorokin, *The Queue*, New York 1988.

30. Desjatnikov ha peraltro composto la colonna sonora del film *Moskva* (regia di A. Zel'dovič e sceneggiatura di V.Sorokin, M. 2000).

31. Intervista di L. Desjatnikov con E. Fanajlova e G. Morev, *Novyj Mir*, 8 (2003), consultabile sul sito internet <http://www.magazines.russ.ru>, visitato il 04-09-2004.

Una nota dissonante, poi due, poi tre... Questa nota terribile arriva sino all'impensabile, occupa tutto lo spazio, usa tutti i decibel possibili si trasforma in un diabolico 'tutto' che poi diventa gradualmente una 'negazione'.³²

Un'architettura musicale è riscontrabile anche in *Dostoevsky-Trip*. I dialoghi si intrecciano infatti come in una partitura. I personaggi si fanno strumenti musicali, in un crescendo da orchestra. Nel momento della "deflagrazione" ognuno inizia a ripetere ossessivamente una frase:

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Ганя, сгорят ведь деньги! Ведь повесишься после, я не шучу!
 ЛЕБЕДЕВ. Горит, горит!
 ИППОЛИТ. Свяжите ее! Умоляю! Свяжите!
 ВАРЯ. Я умру сейчас! Господи, за что нам все это?!
 ЛЕБЕДЕВ. Полезай! Полезай, фанфарониска, проклятый! Сгорит! Сгорит!
 ГАНЯ. Нет, нет, нет, нет!
 НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Горит! Горит! Горит!
 РОГОЖИН. Люблю тебя! Люблю! Королева!
 ИППОЛИТ. Смерть! Смерть!
 ВАРЯ. Помогите ему! Помогите ему!
 ЛЕБЕДЕВ. Я зубами выхвачу из огня! На коленях, в грязи поползу!
 КНЯЗЬ. Боже мой, как несчастны эти люди!
 ЛЕБЕДЕВ: На коленях! В грязи! Поползу, как червь!
 НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Горит! Все горит! Все горит!
 ИППОЛИТ. Я умираю! Я умру, я быстро умру!
 РОГОЖИН. Люблю тебя, моя королева! Больше жизни люблю!
 ВАРЯ. Как сестра прошу - помогите!
 ГАНЯ. Нет! Нет! Нет!
 НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Все сгорит! Все сгорит! Сгорит все!
 РОГОЖИН. Королева! Люблю тебя! Разорву себе грудь! Отдам тебе сердце!
 ГАНЯ. Нет! Нет! Нет! Сожгите сто тысяч! Двести! Триста! Миллион! Миллиард!
 Все равно у меня будет больше! Больше! Больше!³³

Il climax cresce, sempre ben diretto dall'autore: le esclamazioni secche divengono frasi più estese, e nel contempo più auto-attorte ed inquietanti:

КНЯЗЬ. Как несчастны все они! Боже мой, как же несчастны люди!
 ВАРЯ. Только любовь сестры вечна! Только любовь сестры!
 ЛЕБЕДЕВ. В грязи поползу, обцелую, оближу ваши ноги! Вылижу пол языком, буду прыгать, как шут и пресмыкаться, как червь!
 ИППОЛИТ. Вам все равно, что я скоро умру! Вы безжалостные, бессердечные люди! Я же умру скоро! Мне осталось две недели!
 НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Пусть все сгорит! Пусть сгорят все деньги мира! Пусть сгорят рубли, доллары, франки, марки, иены и шиллинги!
 РОГОЖИН. Люблю тебя! Люблю тебя! В тебе все женщины мира! Я чувствую их! Я знаю их! Я хочу их!
 ВАРЯ. Любовь сестры! Чистая, святая сестринская любовь! Она бескорытна! Она не продается и не покупается! Она дороже всего на свете! Она вечна и бесконечна!

32. L.Desjatnikov, *ibidem*.

33. V. Sorokin, *DT, op. cit.*, pp. 231-232.

КНЯЗЬ. Страдание и боль! Боль мира! Вот что спасет нас! Услышьте, услышьте боль сирот и нищих! Боль униженных и оскорбленных!

ЛЕБЕДЕВ. Ради медного гроша, брошенного мне богачом, я заруюсь в грязь! Я буду извиваться, как червь и хрюкать, как свинья! Я буду плясать и плакать, хохотать и петь!

ИППОЛИТ. Смерть! Это самое страшное на свете! Нет ничего страшнее смерти! У меня туберкулез, я умираю, мне осталось жить всего две недели!

ГАНЯ. У меня будет много денег! У меня будут миллионы миллионов, миллиарды миллиардов!

НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА. Я сожгу все деньги! Все кассы и банки! Все монетные дворы мира!³⁴

Il brano prosegue, alcuni personaggi si trasformano persino in strumenti,³⁵ l'effetto è quello del crescendo di un'orchestra, dinamico ed agogico, sino all'acme e ad un progressivo spegnersi.

La cesura nella pièce è sancita da Nastas'ja Filippovna, che domanda al Principe: "И расскажите мне, наконец, что-нибудь", "Что именно?" - ribatte il Principe - "Ну, что-нибудь из детства".³⁶

Questo elemento sostanziale dell'opera sorokiniana si fa ancora più manifesto nella messinscena teatrale.

Un tributo al *chaosmos* sorokiniano è l'allestimento del cosiddetto 'Teatro tascabile':³⁷ sul palco è 'la parola-Sorokin', la scena è praticamente spoglia, la nudità dello sfondo 'neutro' sembra voler porre ancor più in risalto la musica dell'autore. Gli unici oggetti che compaiono sono dei bidoni di latta che vengono usati come tamburi per ritmare la parola e fungono da ingresso simbolico nel mondo dostoevskiano: dopo aver assunto la droga i personaggi salgono sui bidoni e alla fine del *trip* ne discendono e li posizionano a ferro di cavallo. Al centro di questo ferro di cavallo, con il solo ausilio di un accendino come illuminazione, dopo essere tornati 'in sé', ognuno dei personaggi a turno racconta la propria storia di violenza, solitudine, sadismo, crudeltà. Sul fondo della scena sono affissi degli specchi che riflettono non solo gli attori, ma anche il volto degli spettatori.

Lo strappo narrativo e l'implosione del linguaggio, con l'effetto scenico di un 'disco rotto' sono un dato consueto nella prosa e nel teatro di Sorokin. In *Pel'meni*,

34. *Ibidem*, pp. 232-233.

35. È il caso del Principe Мушкин che "diventa" un violino: "В моем организме 3265150 нервов! Пусть к каждому из них привяжут скрипичную струну! 3265150 скрипичных струн протянутся от моего тела во все стороны света! Пусть 3265150 детей-сирот возьмут 3255150 скрипичных смычков и прикаснутся к струнам! О, эта Боль Мира! О, эта музыка страданий! О, эти худые детские руки! О, натянутые нервы мои! *Играйте, играйте* на мне все сироты и обездоленные все униженные и оскорбленные! И да будет ваша боль - моей Болью!" (*Ibidem*, p. 233).

36. *Ibidem*, p. 242.

37. Viene così definito il Moskovskij Teatr na Jugo-zapade, fondato nel 1977 da V.P. Beljakovič. La sede è uno scantinato non molto distante dalla fermata della metropolitana Jugozapadnaja, su Corso Vernadskij. È stato uno dei primi teatri moscoviti a mettere in scena la letteratura russa contemporanea, svolgendo un ruolo non irrilevante nell'ambito dell'underground. Nelle intenzioni dei fondatori la struttura doveva richiamare l'idea del teatro di piazza. I palchi sono costituiti da poche file di poltrone disposte non ad anfiteatro, bensì parallelamente al palcoscenico. *Dostoevsky-Trip* è stato allestito da V.P. Beljakovič (la prima dello spettacolo fu il 12 agosto 1999).

Nataša e Mark degustano, come se niente fosse, un enorme ‘raviolo’ infarcito con la carne del padre della ragazza. Accompagnano la gustosa pietanza discorsi ordinari e bicchierini di vodka, sino a quando il dialogo ‘impazzisce’.³⁸

In *Zasedanie zavkoma*³⁹ la deflagrazione linguistica e il parallelo scatenarsi della violenza avvengono tramite le parole “perforatico”, “pentroto”, “pentrotato”, “tranciatico”, ripetute ossessivamente sino alla fine del racconto.⁴⁰

Viktor Erofeev nella introduzione a *Russkie cvety zla* sosteneva:

l’imitazione stilistica è il sintomo di una scrittura malata. [...]. La lingua russa, rivelatasi più di una volta nel periodo sovietico preda di falsi ideali, di finti entusiasmi, di promesse e slogan, è arrivata agli anni ’70 come una lingua-mummia.⁴¹

Sorokin con la sua polifonia, le sue implosioni ed esplosioni linguistiche ‘armonicamente orchestrate’ sembrerebbe voler ad ogni costo vivificare questa ‘lingua-fantasma’.

4. ‘IL TEATRO DELLA CRUDELTA’ DI SOROKIN

È Lipoveckij ad instaurare un parallelo tra il teatro di Artaud e la produzione di Sorokin: “in Sorokin as in Artaud, the act of cruelty, recreated with naturalistic obviousness, violates the boundary between text and reader inherent in traditional discourses”.⁴²

Della violenza di Sorokin si è scritto spesso. È stato definito “neco-sado postmodernista”. Il suo sguardo sulla realtà è disincantato e crudele, e la sua penna sembra a volte indugiare quasi sadicamente nella descrizione delle violenze fisiche e mentali.

A chi lo ha accusato di farsi ‘beffe dell’umanità’, Sorokin in più occasioni ha replicato: “это не люди, это просто буквы на бумаге”.⁴³ Eppure, al contrario del *Balagančik* di Blok (laddove si scopriva che il sangue del pagliaccio altro non era se non “succo di mortella”) nel mondo di Sorokin, per quanto l’autore ci ripeta continuamente che tutto il sangue e la violenza che imbrattano le sue pagine è proprio “succo di mortella”, l’odore è troppo acre, l’effetto è brutale.⁴⁴ La violenza di Sorokin ha, però, il sapore di una catarsi. È una presenza costante, che attraversa non solo le sue opere ma anche le pagine biografiche:

И насилие вообще, насилие над человеком - это феномен, который меня всегда притягивал и интересовал с детства, с тех пор, как я это испытал на себе и видел. Это меня завораживало и будило разные чувства: от отвращения до почти гипнотического возбуждения. Вот я помню, лет в девять, по-моему, отец меня

38. V. Sorokin, *Pel’meni*, in Idem, *Serdca četyrech*, op.cit., pp. 296-298.

39. *La seduta del comitato di fabbrica*, in *I fiori del male russi*, op. cit., pp. 217-237.

40. *Ibidem*, pp. 232-237.

41. *Ibidem*, p. 23.

42. M. Lipoveckij, *Russian postmodernist Fiction: dialogue with chaos*, New York and London 1999, p. 216.

43. Si veda A. Genis, *Sočinenija v trech tomach*, op. cit., p. 101.

44. Con il rischio di un vero e proprio “shock estetico”, come sostiene Viktor Erofeev (in, *I fiori del male russi*, op. cit., p. 25).

впервые повез в Крым, мы там сняли милый домик с персиковым садом. В первое утро я вышел в этот сад, сорвал себе персик, начал есть и из-за забора услышал какие-то странные звуки. Я ел персик, а там - потом я понял - сосед бил своего тестя. Старик плакал, и я понял, что это происходит регулярно, потому что он спросил: “За что ты меня бьешь все время?”, и сосед ответил: “Бью, потому что хочется”. Это было первое впечатление от Крыма: этот персик, удары и всхлипы... Поэтому насилие всегда меня притягивало. Но это не значит, что я садист - скорее наоборот, я мазохист.⁴⁵

Nella pièce *Hochzeitsreise* Mark definiva Günter “mazochist ne po psichotipu, a po ideologii”.⁴⁶ Come in qualche misura Sorokin ‘tortura’ i miti della letteratura russa, mettendone a nudo il *priëm*, così sevizia la carne dei suoi personaggi di carta, per metterne in luce la loro grettezza e disumanità. Ad un mondo di marionette Sorokin oppone un’umanità che non sia solo “carne trita”.⁴⁷ Torna alla mente la formula che si ripete ossessiva in *Lëd*: “govori serdcem”. Questo ritorno ad un linguaggio autentico è quanto avviene ai sette protagonisti della pièce. Il *trip* di Sorokin è solo apparentemente un viaggio drogato, che porta alla perdita di sé stessi. In realtà è l’esatto opposto. Viaggiare, o leggere Dostoevskij permette di sondare la propria anima e riandare alle sofferenze che li hanno segnati. I protagonisti si raccontano, ma strappandosi la maschera viene via un po’ di carne: scandagliare la propria anima può essere fatale. Muoiono tutti.

5. CONCLUSIONI

Dinanzi ai corpi senza vita dei sette protagonisti il *Pusher* e il chimico traggono le proprie conclusioni: nella società contemporanea un *trip* nelle voragini dostoevskiane è ancora quanto mai letale, a meno di ‘tagliarlo’ con qualcos’altro...

ХИМИК: Достаточно.(закуривает) Как говорит мой шеф - экспериментальная фаза завершена. Теперь можно с уверенностью констатировать, что Достоевский в чистом виде действует смертельно.

ПРОДАВЕЦ: И что делать?

ХИМИК: Надо разбавлять.

ПРОДАВЕЦ: Чем?

ХИМИК: (задумывается) Ну... попробуем Стивеном Кингом. А там посмотрим.⁴⁸

Questa alienazione dell’individuo alla ricerca di una ‘parola sincera’ è il filo rosso che lega forse tutte le opere di Sorokin. Per questo *Dostoevsky-Trip* può esserne considerato una chiave d’accesso.

Il’ja Chržanovskij, regista di 4,⁴⁹ ne sintetizza il messaggio in poche righe: “vi

45. Intervista rilasciata a T. Voskovskaja, disponibile in <http://russ.ru/journal/inie/98-04-03/voskov.htm> (sito web visitato il 02-09-2004) e sul sito web ufficiale di Sorokin: <http://sorokin.rema.ru> (sito web visitato il 02-09-2004).

46. V. Sorokin, *Hochzeitsreise*, in Idem, *Serdca četyrech*, op. cit., p. 332.

47. In una intervista rilasciata a M. Dinelli, Sorokin a proposito di *Lëd* sosteneva: “È un romanzo contro il tritacarne della nostra civiltà, di uomini che non vogliono trasformarsi in carne macinata” (*Se facessimo sogni piacevoli ci annoieremmo. Dialogo con Vladimir Sorokin*, a cura di M. Dinelli, Esamizdat, 1 [2003], p. 23).

48. *DT*, op. cit., p. 256.

49. L’ultimo film sceneggiato da Sorokin.

si narra di come la realtà incida sull'individuo, riducendo l'unicità della persona ad un mero pezzo di carne vivente. Racconta di come sia difficile essere realmente se stessi."

Lungi dall'essere un novello 'de Sade',⁵⁰ la definizione che più gli calza è forse quella dell'amico e collega Viktor Erofeev: Sorokin è un "romantico deluso che si vendica della bruttezza ontologica del mondo",⁵¹ avventandosi wittgensteinamente sulle gabbie del linguaggio. È un avido 'cercatore di umanità', che si ostina a grattare e raschiare la scorza ruvida di una società sempre più alienante ed alienata, per vedere se sotto vi sia ancora una vena preziosa e vitale.

È così che il *Dostoevsky-trip* si trasforma in un 'Sorokin-trip'.

50. Accostamento respinto peraltro dallo stesso autore nell'intervista più volte menzionata con T. Voskovskaja: "у меня другая проблематика, чем у де Сада".

51. A.A.V.V., *I fiori del male russi*, op. cit., p. 25.