

Olga Trukhanova

La formula dell'esistenza.
I confini della metanarrativa
in *Čelovek v pejzaže* di Andrej Bitov

Andrej Bitov (Leningrado 1937-Mosca 2018), conosciuto soprattutto per il suo romanzo-museo *Puškinskij dom* (*La casa Puškin'*, 1978) oggi è considerato un autore 'classico' fra i postmodernisti russi. La sua opera, di non facile comprensione ma originale scrittura, continua la linea genealogica che va dall'autore del primo romanzo russo in versi a Vladimir Nabokov e, nonostante l'indubbia innovazione, si inserisce perfettamente nella tradizione letteraria russa ponendo interrogativi insistenti sulle problematiche 'eterni' che assillavano i suoi predecessori². Bitov era un fenomeno a sé stante per l'epoca in cui esordì il suo talento, attraversando subito il confine che divideva la letteratura sovietica da quella post-sovietica senza aver mai riconosciuto la necessità di fare suddivisioni generazionali o iscrizioni, pur formali e non ideologiche, a una corporazione degli scrittori (Genis 1997; Ivanova 1988). Egli è riuscito a immettere la scrittura nella vita e la vita nella scrittura, assumendola come una forma d'esistenza: "è strutturato in modo tale che essere scrittore per lui non costituisce una modalità professionale, bensì esistenziale" (Rodnjanskaja 2006: 556)³. C'è nella produzione letteraria di Bitov un breve *récit* che, sicuramente, s'impone all'attenzione, non solo per la sua poeticità, ma anche per la curiosità che può suscitare se collegato al fenomeno tecnicamente chiamato metanarrativa⁴.

¹ Traduzione del titolo scelta da Mario Caramitti (2010: 188), mentre la traduzione di Margherita Crepax Rossetti, uscita nel 1988, porta come titolo *La casa di Puškin*.

² Uno studio approfondito sulle riflessioni filosofiche di Bitov alla ricerca dell'*istina* ('verità') è proposto da Natal'ja Kovtun (2017) che, tracciando i modelli sia della letteratura europea sia di quella russa, lo avvicina in questo senso a Nabokov e al suo racconto *Ultima Thule* (1942). Quest'ultimo rappresenta la tappa conclusiva del periodo europeo di Sirin, in cui ricorreva ancora al platonismo e al realismo cristiano nel tentativo di giungere all'essenza delle cose (Ariev 2000).

³ Qui e di seguito, ove non è diversamente indicato, la traduzione è mia (O.T.).

⁴ *Metapovestvovanie* o 'metanarrativa' è inteso qui sia come strumento per esplorare il rapporto tra letteratura e realtà (Wagh 1984) sia come espediente stilistico che permette all'autore di intervenire nel suo scritto in prima persona (Hutcheon 1984). Nella letteratura critica, a volte discordante sulla definizione del fenomeno, si applicano spesso termini quali *metafiction* o *self-conscious novel* ormai diventati sinonimi. Sulla questione esiste già un'ampia bibliografia, ad iniziare da William Gass (1970) che ha introdotto il termine *metafiction* e da Jean-François Lyotard con il suo *La Condition Postmoderne* (1979), in cui la metanarrazione occupa un posto rilevante, passando per

Čelovek v pejzaže (*L'uomo nel paesaggio*), scritto nel 1983 e pubblicato sulla rivista "Novyj mir" nel 1987⁵, fa parte della trilogia *Oglašennye* (*I catecumeni*, 1995) insieme ad altri due racconti: *Pticy* (*Uccelli*, 1971) e *Ožidanie obez'jan* (*L'attesa delle scimmie*, 1993). Il romanzo *I catecumeni* con i testi annessi, secondo Irina Rodnjanskaja, riesamina due decenni di storia sovietica, dagli anni Settanta ai primi anni Novanta, ciascuno dei quali si distingue per un preciso aspetto storico e socio-culturale:

Uccelli, con la sua visione drammatica della catastrofe nucleare ai limiti della sanzione censoria e con il *pathos* investito all'ecologia in sostituzione della protesta civile, vuole incentrarsi sugli anni '70; *L'uomo nel paesaggio*, che narra la convulsa ricerca di Dio in un paese in via di annientamento causa alcolismo – sugli anni '80; *L'attesa delle scimmie* è, invece, una testimonianza dei sette anni burrascosi, anch'essi passati alla storia (dall'anno segnato da Orwell-Amal'rik⁶, ovvero dall'inizio del 1984 fino alla caduta del regime socialista nell'agosto del 1991) (Rodnjanskaja 2006: 554).

L'intera trilogia fu definita dall'autore stesso come *roman-stranstvie* (romanzo-pellegrinaggio), dicitura riportata sul frontespizio sin dalla prima edizione, nella quale emerge una concezione del viaggio non solo come traslazione nello spazio, ma anche e soprattutto come dimensione di geografia letteraria con una profonda valenza filosofica. Del resto, tutta la sua vita altro non fu che un continuo *stranstvie* (cfr. Shuvaeva-Petrosyan 2018).

Nell'universo creato da Bitov non esistono confini ben definiti, né spaziali né temporali. E anche nei casi in cui ci ritroviamo in uno spazio così perimetrato e concreto da prestarsi a un'interpretazione realistica di viaggio, questo si dilata all'improvviso, quasi per incanto, tanto da disorientare i personaggi che lo abitano e percorrono.

Pur rimanendo un segmento della trilogia, *L'uomo nel paesaggio* resta un'opera concettualmente autosufficiente e si presta a un'analisi slegata dalla sua totalità strutturale, decisa dall'autore in un secondo momento. Lo stile eclettico che lo connota approda ora al picaresco ora alla metafisica, accorpa i tratti di vari generi letterari e folklorici: dalla fiaba (con la canonica iniziazione del protagonista che, alla conquista di sé stesso e della felicità

Robert Alter (1975), Inger Christensen (1981), le sunnominated Linda Hutcheon (1984) e Patricia Waugh (1984), ma anche Brian McHale (1987), Veronika Zuseva-Ozkan (2014) ecc. Puntando i ferri del mestiere sulla letteratura russa questo fenomeno è stato studiato in particolare da Dmitrij Segal (1979; 1981), David Shephard (1992), Mark Lipoveckij (1997; 2000), Justin Weir (2002), Mark Amusin (2016) e altri.

⁵ Lo scoglio principale per gli editori, a giudicare da ciò che confessò lo stesso Bitov nelle edizioni successive di questo testo, era l'abbondanza di alcol. Per superare l'ostacolo della censura egli dovette aggiungere una paginetta in stile semiserio sulle statistiche a riguardo. Ad esempio, nella raccolta del 1988, a cui *L'uomo nel paesaggio* ha dato il titolo, questa premessa risulta già assente.

⁶ Andrej Alekseevič Amal'rik (Mosca 1938-Guadalajara 1980), scrittore sovietico morto accidentalmente in esilio, famoso per il libro *Sopravviverà l'Unione Sovietica fino al 1984?* (1969). Un chiaro ricorso a Orwell nell'interrogarsi sul futuro, radioso o no, dell'impero comunista.

si ritrova “за семью долами, за семью горами”⁷ (Bitov 1987: 92) – oltre le sette valli, oltre i sette monti) alla parabola evangelica e alla satira menippea.

Al centro del racconto si snoda il problema del Creatore e della sua opera in senso lato, del genio e del profano, dell’Uomo come parte della natura e come suo pervicace dominatore. I temi, che affronteremo in seguito in maniera analitica, sono dipanati da due attori. Essi non si conoscevano prima di questo viaggio, segnato da uno stato di coscienza alterato dal consumo smisurato di alcol e durato quasi tre giorni, né si sono più rivisti in seguito.

La trama, come suggerisce in un’altra occasione lo stesso Bitov⁸, è carente di eventi e all’inizio incastonata in una cornice paesaggistica in piena derelizione: scatolame arrugginito e confitto in terra, brandelli di giornale dal testo ormai slavato e illeggibile, stracci sordidi e una croce verniciata di rosso che si erge nella sterpaglia a dichiarare la prossimità di un cimitero. La natura selvaggia riconquista i suoi spazi e le cornacchie “si levano in aria, volteggiando su un tempo perento, non sul presente” (Bitov 1987: 66). Il teatro dell’azione è la periferia di Mosca, mai espressamente nominata⁹. Che si tratti della capitale sovietica, lo intuiamo dal dialogo del protagonista con il poliziotto che lo ferma di notte ubriaco fradicio. Così veniamo a sapere che egli risiede nel vicolo Aptekarskij, nei pressi delle tre stazioni, ovvero vicino alla piazza Komsomol’skaja che ospita il Leningradskij, Kazanskij e Jaroslavskij vokzal. Il vero centro della narrazione diventano però i luoghi simbolici e archetipici di una città senza nome: Monastero-Cremlino-Stazione di polizia-Cantiere-Appartamento semivuoto in periferia, la cui schematicità crea una realtà parallela che si dissolve trapassando in allucinazione.

La ripartizione spaziale della narrazione, con il suo slancio visionario rimanda genericamente alla *Commedia* dantesca¹⁰, riprendendo la discesa agli inferi con il successivo risalire verso le sfere celesti assistito da una guida spirituale. Dalle colline che ospitano il complesso monastico, immerso nella natura selvaggia o inselvaticata che funge da ‘selva oscura’, si passa allo spazio sacro e nel contempo desacralizzato della chiesa, del refettorio, della

⁷ È un ritornello diffuso nelle fiabe russe e in quelle di altre etnie stanziati sul territorio dell’odierna Federazione Russa. Si usa per circoscrivere lo spazio magico in cui si svolgono le peripezie dell’eroe e può presentare alcune varianti, come ad esempio la versione altrettanto frequente “за семью горами, за семью морями” (“oltre i sette monti, oltre i sette mari”).

⁸ Nel suo ultimo romanzo *L’insegnante di simmetria* lo scrittore afferma che “в России нет сюжета – одно пространство. [...] В океане нет сюжета, как нет его и в России: опыту не во что упереться – края нет, бездна. Для сюжета необходимо первым делом замкнуть пространство” (“In Russia non esiste la trama, il *plot*, ma solo lo spazio. [...] L’oceano non ha trama e così neanche la Russia: l’esperienza non possiede un punto di appoggio – non v’è un limite, solo l’abisso. Per creare una trama bisogna innanzitutto circoscrivere lo spazio”, Bitov 2007: 112).

⁹ Secondo Ellen Chances, il leningradese Bitov ambienta una buona parte della *povest’* a Kolomenskoe, un antico villaggio alla periferia di Mosca inglobato dalla città negli anni Sessanta (cfr. E. Chances 2007: 418).

¹⁰ Un’analisi dei parallelismi con la *Commedia* dantesca è proposta da Susan Brownsberger (2007: 393-416). La studiosa, però, si concentra specificatamente sugli aspetti teologici del testo bitoviano.

cripta, che sembra un'estensione diretta delle catacombe, per poi attraversare il confine seguendo il muro di un Cremlino, una sorta di "natural burella" che segna il varco del Purgatorio, accompagnati dalla luce di una stella. Dopo un brevissimo episodio alla Stazione di polizia e una tappa al Cantiere, dove i protagonisti discutono del mito della Creazione, la strada conduce a un Eden fittizio, con il giardino dei meli e le fredde, insignificanti *novostrojki* che si stagliano come zolle di zucchero "sparse nei raggi di sole al tramonto" (Bitov 1987: 93). Dalla finestra di uno di questi edifici davanti agli occhi del protagonista compare un alce, abitatore tipico delle foreste russe, la cui figura è interpretata dalla Meyer (2007) come il messaggero dell'Apocalisse.

A compiere il viaggio sono in due, come abbiamo già detto sopra: l'Io narrante identificabile con l'autore del racconto e il pittore-filosofo Pavel Petrovič che lo trascina nel suo mondo fatto di domande tormentose, dipinti replicati all'infinito e innumerevoli bottiglie di Kavkaz, una dozzinale versione sovietica del vino di Porto. Oltre ai protagonisti c'è Simeon, un taciturno *otšel'nik* contemporaneo, guardiano delle botti con i cetrioli in salamoia, a cui si aggiungono le figure episodiche delle guardie notturne, un operaio del cantiere e la moglie addormentata di Pavel Petrovič. Nel finale incontriamo di nuovo lo stesso Bitov, non più nelle vesti del protagonista errante, ma che ricrea letteralmente "the postmodernist *topos* of the writer at his desk" (McHale 1987: 198), mentre finisce di scrivere con due pulcini che cercano di scaldarsi ai suoi piedi. In analogia col pittore-ubriacone, che schiaccia il proprio naso in tutte le raffigurazioni paesaggistiche che esegue, rievocando Gogol', è onnipresente pure l'ombra erratica di Bitov: narratore-traduttore-esploratore che si cala nei panni del personaggio letterario. Egli offre così al lettore una duplice visione del mondo: da fuori, come spettatore esterno (Scrittore-Creatore) e dall'interno, come protagonista della vicenda da lui stesso immaginata. Questa dicotomia diventa una costante dopo il primo 'viaggio' spirituale in *Uroki Armenii* (*Lezioni armene*, 1969) e resta tale per tutti i suoi scritti successivi (cfr. Rodnjanskaja 2006).

Non è certamente inedito come approccio: i modelli a cui s'ispira Bitov sono molti, da Laurence Sterne e Vladimir Nabokov – costui considerato il capostipite del 'romanzo narcisista' russo, secondo la definizione di Medarič (1997) – che spesso anagrammava il suo nome o si concedeva un'apparizione estemporanea all'interno della narrazione, passeggiando con la moglie nel lungomare della località balneare in *Korol', Dama, Valet* (*Re, Regina, Fante*, 1928)¹¹. Per il postmodernismo letterario, però, cessa di essere un espediente

¹¹ La storia conosce anche numerosi esempi di autoritratti inseriti in pittura, dai primitivi fiamminghi (Robert Campin, Jan van Eyck), al Rinascimento italiano (Botticelli, Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna) e nordico, al simbolismo belga (James Ensor): si pensi ad esempio alla *Scuola di Atene* (1509-1511) di Raffaello, in cui l'artista si ritrae tra Zoroastro e Claudio Tolomeo in abiti a lui contemporanei, a Paolo Veronese, astante nelle *Nozze di Cana* (1563) o ancora all'*Adorazione della Santissima Trinità* (1511) di Dürer, il quale coglie l'occasione per immortalarsi entro un brullo paesaggio collinare. E nel cinema c'è il precedente di Alfred Hitchcock che si ritagliava una breve apparizione in tutti i suoi film a partire da una data cronologicamente vicina al partito assunto da Nabokov.

collaterale ludico o narcisistico e si trasforma, insieme all'intertestualità, in uno dei pilastri del nuovo stile, sebbene Mark Lipoveckij (1997: 31) non consideri tali elementi imprescindibili per lo sviluppo postmoderno del dialogismo bachtiniano.

Costruito sul modello dei dialoghi platonici con l'improvvisato desinare in stile sovietico, *L'uomo nel paesaggio* riprende anche lo spirito del viaggio nel contempo dissacrante e trascendentale tra Mosca e Petuški di Venička, l'eroe peregrino di Venedikt Erofeev¹². E come in qualsiasi viaggio il confine, pur restando sempre un concetto molto vago e filosofico, diventa uno dei *Leitmotive* principali del racconto:

Время ведь тоже трудится, как человек: сначала совершенствуя и лишь потом – разрушая. *Занятое количество границ!* [il corsivo è mio, o.t.] Дикой природы – с одичавшей культурой, одичавшей культуры – с культурным пространством, культурного пространства – с разрушением, разрухи – с одичанием, одичания – с дикостью... Все тут было во взаимном переходе, во взаимном обрыве... (Bitov 1987: 66)¹³.

Bitov-scrittore, del resto, non si ferma a questa lista e moltiplica gli interrogativi, estendendoli a ogni aspetto della Creazione. Così, insieme a un sempre più esterrefatto e smarrito Bitov-personaggio ci ritroviamo a riflettere sulla sottile distinzione tra *pejzaž* ('paesaggio') e *vid* ('veduta'): quest'ultima rimarrà sempre inafferrabile per il pittore, mentre il primo è quello che lascia la sua impronta sulla tela; distinzione tra il dilettante e il genio, la cui caratteristica è la smisurata abbondanza della produzione, colpa dell'ininterrotta e mai soddisfacente ricerca della perfezione; tra l'immagine originaria, la pura ispirazione e la sua successiva realizzazione.

Man mano che procede la discussione sull'arte che Pavel Petrovič conduce con il suo interlocutore occasionale nei panni di Andrej Bitov, i due arrivano alla questione della presunta 'concorrenza' tra la fotografia e la pittura. Con l'invenzione della riproduzione meccanica è stato fissato un nuovo limite a chi usa il pennello, aprendo la strada agli impressionisti, i quali, consapevoli dell'impossibilità di trasferire la veduta sulla tela, riuscivano comunque a riprodurre lo 'stato' (*sostožanie*) delle cose. Lo 'sfiorarsi' delle arti non significa semplicemente oltrepassare il confine, bensì creare un contrasto benefico per entrambe:

– Я хотел сказать, что пейзажист лишь индивидуализирует вид. Он не способен его отразить, он способен лишь отразиться в нем. Вид и индивид – один корень?

¹² È dunque, oltre all'idea del viaggio spirituale, anche la struttura stessa de *L'uomo nel paesaggio* ad esemplarsi sulla *Divina Commedia* e su *Mosca-Petuški*, secondo poema russo in prosa dopo le *Anime morte*.

¹³ "Anche il tempo fatica come l'uomo: prima perfezionando e solo dopo distruggendo. *Quanti confini!* [il corsivo è mio, o.t.] Tra la natura selvaggia e la cultura inselvatichita, tra la cultura inselvatichita e lo spazio culturale, tra lo spazio culturale e la distruzione, tra la devastazione e il ritorno allo stato primitivo, tra lo stato primitivo e la barbarie... Tutto era in continua transizione, in continuo precipitare...".

– Нет, – ответил я, в твердость свою вкладывая и Шишкина, и Тенирса, и фотографию (Bitov 1987: 69)¹⁴.

Nel suo studio sull'arte postmoderna, Linda Hutcheon cita gli esperimenti e le trovate dei fotografi degli anni '80, che si basano sul concetto di *fringe* o di *margin* metaforizzato dall'effetto dei cerchi che generano le pietre gettate in uno stagno (cfr. Hutcheon 2002: 114). Questa tecnica espressiva

interrogates and problematizes, leaving the viewer no comfortable viewing position. It upsets learned notions of the relations between text/image, non-art/art, theory/practice – by installing the conventions of both (which are often taken for granted) and then by investigating the borders along which each can be opened, subverted, altered by the other in new ways. This typically postmodern *border tension* [il corsivo è mio, O.T.] between inscription and subversion, construction and deconstruction – within the art itself – also places new demands upon critics and their means of approaching such works (Hutcheon 2002: 115).

In *Uccelli* lo scrittore tratta il concetto della “tensione del confine” (Bitov 1988: 194) in termini più universalistici, sostenendo la sua esclusività nel creare l'ambiguità necessaria per lo sviluppo del pensiero. Con *L'uomo nel paesaggio*, invece, dimostra la vitalità dell'approccio che Hutcheon applica per sondare i meccanismi dell'arte postmoderna¹⁵, soprattutto in virtù del ruolo primario che la fotografia svolge in generale nelle sue opere, a partire dagli anni Settanta fino all'ultimo romanzo.

I have been suggesting that photography may be the perfect postmodern vehicle in many ways, for it is based on a set of paradoxes inherent in its medium, general paradoxes which make it ripe for the particular paradoxes of postmodernism (Hutcheon 2002: 116).

José Vergara (2018: 259-278), nel suo articolo dedicato alle ‘fotografie letterarie’ di Bitov, giunge alla conclusione che egli non si dissocia dall'uso dell'immagine fotografica come metafora della memoria, praticato da vari scrittori russi, ma allo stesso tempo offre prospettive diverse. Così, l'esperienza vissuta dal narratore in *L'uomo nel paesaggio*, che egli ricorda come un flashback di ‘istantanee’, ha un impatto quasi didattico su di lui, permettendogli di liberarsi dai filtri imposti dalla sua personalità egocentrica.

¹⁴ “– Volevo dire soltanto che il paesaggista individualizza la veduta. Non è in grado di rifletterla, ma solo di riflettersi in essa. *Vid* [‘veduta’] e *individ* [‘individuo’] hanno la stessa radice?”

– No, – risposi io con fermezza, tenendo in mente sia Šiškin, sia Teniers, sia la fotografia.”

¹⁵ Ellen Chances (1993: 2) sottolinea nel suo libro la tendenza di Bitov a pensare i suoi testi in maniera circolare: “Structurally, Bitov’s works are often shaped like circles. Endings repeat beginnings. He frequently uses circles imagery – wheels, balloons, spheres, spirals, rings. During the late 1950s and early 1960s, he emphasized expanding circles, each circle intersecting others in order to enlarge one’s capacity to experience life”.

The perennial struggle, then, is finding a balance between man's tendency to impose himself, intentionally or not, upon his subject of study or art. As a mechanical tool, photography allows one to render a landscape (or person) in its entirety, but it fails to capture the life-essence of the same subject. In other words, it produces a semblance rather than a true resemblance by mechanical means (Vergara 2018: 275).

La pittura, invece, non è altro che una finestra, un frammento di natura estrapolata dal suo contesto primordiale e fissata per mezzo di una generalizzazione. Il paesaggio come genere pittorico avrebbe in sé il principio del ritratto, ma come si fa a cogliere 'lo stato d'animo' del mare o delle montagne? E tanto meno è compatibile con le persone, in quanto non tollera la presenza dell'uomo, lo annienta spietatamente, dissolve la sua illusione di dominio sulla natura. Come prova inconfutabile, Pavel Petrovič porta ad esempio la *Caduta di Icaro*, dipinta da Pieter Bruegel il Vecchio nel 1560, in cui il protagonista vero e proprio non è tanto il personaggio mitologico, né la sua caduta narrata da Ovidio (*Metamorfosi*, VIII, 183-259), quanto la ciclicità della vita e l'imperturbabilità della natura. Infatti, l'opera del pittore nordico illustra il proverbio fiammingo che recita: "nessun aratro si ferma per la morte di un uomo". Le tre figure – l'aratore, appunto, in primo piano, il pastore leggermente arretrato e il pescatore sulla riva – non interferiscono con lo svolgersi naturale della vita. A differenza di Icaro, che incarna l'ambizione umana e il desiderio di equipararsi al Creatore e si intravede appena con le gambe che spuntano dall'acqua, i tre si inscrivono perfettamente nel paesaggio, anzi ne sono parte integrante. Ma non è soltanto la pittura, tutta la nostra esistenza è inglobata dalla 'teoria dello strato'¹⁶ di Pavel Petrovič:

Мы думаем, что реальность наша беспредельна, только, видите ли, мы ее еще пока не всю познали; на самом же деле наша реальность – тот же диапазон, отнюдь не шире того, что мы слышим или видим. Мы живы лишь в этом диапазоне. И мы живем лишь в нем, мы живем совсем не в реальности, а лишь в слое реальности, которая, по сути, если бы мы были способны вообразить реальные соотношения, не толще живописного слоя. Вот в этом масляном слое мы и живем, на котором нас нарисовали (Bitov 1987: 82)¹⁷.

Per chi osa oltrepassare i confini, lo scenario può svilupparsi in due direzioni: o varcare la soglia della follia: "Леонардо, Эль Греко, и Гойя, и Ван Гог... все они вышли за диапазон, за пределы изображения и ничего, кроме безумия, за этими пределами не

¹⁶ Gli studi di geologia degli anni universitari lasciano su Bitov un'impronta che si riflette sulla concezione della vita sviluppata dallo scrittore nel corso del tempo (cfr. Chances 1993: 8), ma anche sulla sua opera.

¹⁷ "Siamo convinti che la nostra realtà sia l'unica possibile, ma non l'abbiamo conosciuta a fondo; di fatto, la nostra idea di realtà non oltrepassa ciò che vediamo e sentiamo. Viviamo solo all'interno di questa gamma. Non nella realtà, ma solo in uno strato di essa. Se fossimo in grado di immaginarne le proporzioni, ci accorgeremmo che non è più spessa di uno strato di colore sulla tela. Ecco, noi viviamo dentro questo strato di pittura a olio su cui ci hanno dipinti".

обрели...”¹⁸ (Bitov 1987: 83); o si raggiunge la fede: “Он [Гоголь] истошил слой реальности, отпущенный ему господом для отображения, двинулся поперек слоя и вышел за пределы изображения. Там начинается другое – там вера”¹⁹ (Bitov 1987: 83), che non è comunque compatibile con le espressioni artistiche della natura umana.

Condannando l’impotenza creativa dell’essere umano di fronte alla concezione divina dell’idea, Pavel Petrovič si ritrova in un vicolo cieco: resta un bravo restauratore di icone, ma non è in grado di sopprimere il proprio ‘io’ quando dipinge i suoi paesaggi, che non trovano mai concretezza se non in forma del suo naso riprodotto in primo piano. Bitov traduce in termini pittorici, metaforizza e teorizza attraverso quel ‘naso’ ormai diventato simbolico il meccanismo della metanarrativa, ironizzando sull’inevitabilità della presenza dell’autore nelle proprie opere. Uno sguardo straniato alla Bertolt Brecht non è più possibile. La strada verso l’apice creativo e la liberazione felice, rappresentati nell’universo bitoviano da Puškin (l’unico capace di confondersi e dissolversi nel paesaggio), passa per i tormenti di Gogol’ – “incarnazione del problema dell’artista, il proprio problema che fino a un certo punto non viene neanche nominato” (Nemzer 1994).

Se i confini fra ‘qui’ e ‘altrove’, natura e artificio, creazione e distruzione, sono esplicitati nel corso della narrazione, l’ultimo confine, che resta quasi impalpabile fino alla fine del racconto, separa Andrej Bitov personaggio e Andrej Bitov scrittore, uniti in una “*matrěška* del proprio ‘Io’” (Slavnikova 1999). Ma potremmo ipotizzare che anche il prolisso e provocatorio Pavel Petrovič, in fin dei conti, altro non sia che l’alter ego di entrambi. Già il nome rimanda all’apostolo di Tarso con cui si è confrontato Dante nella stesura della sua opera principale, *in primis* per l’esperienza del viaggio nell’oltretomba: “Paolo è indicato fin dall’inizio della *Commedia* [...] come uno dei modelli fondamentali su cui Dante costruisce la propria identità di personaggio e di autore” (Ledda 2011: 183). E se teniamo conto delle molteplici reminiscenze dantesche presenti nel testo, ci sembra anche questa plausibile. Il patronimico, invece, richiama l’immagine di San Pietro, ipotesi rafforzata dalle chiavi della chiesa che il pittore custodisce prima di offrirle ad Andrej Bitov, il quale, a sua volta, le lascerà in pegno al poliziotto e non tornerà mai a riprenderle per il timore e l’ansia di rivivere tutto ciò che gli è accaduto in quei due giorni e mezzo. Con questo gesto egli, in un certo senso, ha tradito Pavel Petrovič, come Pietro ha tradito Gesù rinnegando il sodalizio. Il tradimento non è una sorpresa per il pittore-paesaggista, l’aveva già profetizzato: la lunga serie di ingiustizie subite da Pavel Petrovič all’asilo nido, all’Accademia di Belle Arti, quando suonava nell’orchestra o lavorava in fabbrica, lo accomuna a Cristo prima della crocifissione, e il racconto poco credibile che il pittore fa di questi fatti a Bitov dopo la riconciliazione dei due, paradossalmente, certifica la loro veridicità. L’irreale, come nello *zazerkal’* e di *Moskva-Petuški* diventa

¹⁸ “Leonardo, El Greco, Goya, Van Gogh... tutti loro sono usciti fuori dalla gamma, fuori dalla raffigurazione e non hanno ricavato nulla se non la follia”.

¹⁹ “[Gogol’] ha esaurito lo strato della realtà che gli è stato concesso da Dio per la rappresentazione, si è mosso attraverso questo strato ed è andato al di là della raffigurazione. È lì che inizia tutt’altro, lì c’è la fede”.

più reale della realtà stessa e avvicina la figura del pittore a Venička, anch'egli tradito da tutti i suoi allievi e discepoli ("dai *sobutyl'niki* ['compagni di sbronze'] dello scompartimento del treno ai compagni durante la Rivoluzione nel distretto *Petušinskij*")²⁰.

Anche il nome di Semën, o meglio, Simeon, braccio destro di Pavel Petrovič per la *vypivka* (benché non sia minimamente interessato alle bevute), non è frutto del caso. Così si chiamava Pietro prima di aderire al gruppo dei discepoli di Cristo, e non di rado la versione Simeon s'incontra nei testi di *žitijnaja literatura*²¹, genere parodiato anche dallo stesso Erofeev. E con questo nome si chiude il cerchio delle proiezioni dell'Io narrante, frammentato in tre figure.

Di fatto, però, abbandonati gli attributi simbolici del mondo sacro, Pavel Petrovič si dichiara un novello Mefistofele, nonostante l'assenza di malignità in lui e l'abilità a condurre il dialogo lo facciano assomigliare piuttosto a un Socrate carnevalesco con dei tratti cristologici (cfr. Rodnjanskaja 2006) o un "falso Gogol" (Nemzer 1994). Il sacro e il profano convivono nel refettorio del monastero che egli ha trasformato in una bottega di restauro delle icone. Qui regnano gli accostamenti più bizzarri: le immagini dei santi insieme al poster della sorridente diva pop Alla Pugačeva e all'icona *Spas nerukotvornyj* (il Salvatore acheropita, 'fatto non da mano umana') che assiste al banchetto blasfemo dei due commensali. Queste tavolate rimandano al mondo folklorico (sembrano quasi uscite dalla *skatert'samobranka*, la tovaglia magica che appartiene nelle fiabe al mondo dei morti)²², e richiamano inoltre il magico numero tre, attraverso la ripetizione del banchetto solenne in tre luoghi e assortimenti diversi. Il primo 'tradizionale' con del pane, una cipolla e la famosa *tušenka* (la carne in scatola di produzione sovietica) si riduce poi ai soli cetrioli in salamoia che 'sguazzano' come i pesci nel miracolo della moltiplicazione. La sobrietà e la carenza di cibo, contrapposta all'abbondanza dell'alcol, lascia il ruolo dominante a quest'ultimo, e persino il cane del pittore, un alano di nome Linda, "un enorme essere grigio che ricorda un serpente", simboleggia "il problema familiarmente noto come *zelënyj zmej* (serpente verde)" (Piretto 2018: 537) per via dell'alcol prodotto tra le mura domestiche.

Il parallelismo tra Pavel Petrovič e l'eroe di *Moskva-Petuški* si rafforza: l'alcolizzato-intellettuale sembra trasformarsi in un personaggio-tipo come lo erano stati l'uomo superfluo²³ o il nichilista nell'Ottocento. La sua natura si colloca in bilico tra lo *šut* ('il

²⁰ Sul concetto del tradimento in *Moskva-Petuški* cfr. Lipoveckij 1992: 216, 222.

²¹ Questo nome non di rado portano gli *jurodivye* medievali. Ad esempio, Sergej Ivanov (2005: 167-185) dedica un capitolo alla figura di Simeone il Nuovo Teologo (Simeon Novyj Bogoslov), allievo spirituale di Simeone Studita (Simeon Blagogovejnyj).

²² Come, del resto, l'organizzatore stesso delle bevute apparteneva più al mondo dei morti che a quello dei vivi: "Он был столь неожиданно весь пьян, как мертв" ("[Pavel Petrovič] era inaspettatamente ubriaco a tal punto che sembrava morto") (Bitov 1987: 79).

²³ Il personaggio bitoviano, con le sue componenti autoriflessive, è stato interpretato da alcuni critici, subito dopo la pubblicazione di *La casa Puškin* e prima dell'approdo in Russia della teoria della *metafiction*, come ripresa della tradizione del romanzo psicologico e sviluppo ulteriore della figura dell'uomo superfluo (cfr. Karabčevskij: 141-203).

buffone’) e lo *jurodivyyj* (‘il folle in Cristo’)²⁴, con una prevalenza del secondo, in particolare nel caso di Venička²⁵, e “una sorta di estetismo, solo con il segno opposto” (Bachtin 2002: 144). Nel suo studio *Blažennye pochaby* Sergej Ivanov (2005: 10-11) esamina prevalentemente lo *jurodstvo* nella sua manifestazione secolare come fenomeno medievale, distinguendolo dall’accezione moderna in cui assume piuttosto le caratteristiche di un tipo psicologico. Quest’ultimo si manifesta attraverso tre fasi: “*utririvannoe samouničiženie*” (‘l’esagerata autoironia’), adottata per prevenire il disprezzo altrui, a cui succede la dimostrazione della propria superiorità in cui l’autoironia non è altro che una maschera. Nella terza e ultima fase cerca di evitare il giudizio per mezzo di uno scandalo. Si pente volontariamente dei peccati, “ma non è pronto ad accettare un rimprovero da parte degli altri” (Ivanov 2005: 11).

Sotto questo punto di vista Pavel Petrovič non si discosta da quanto descritto sopra: autoproclamandosi inizialmente come *profan* (‘ignorante’) nelle questioni pittoriche, passa quasi subito alla dimostrazione della propria superiorità nella compressione dei rapporti sull’asse creatore-creazione e pur avendo commesso un’ingiustizia nei confronti del suo interlocutore (scappa lasciandolo nelle mani della polizia), evita di essere rampognato.

Per Ivanov (2005: 380-381) lo *jurodstvovanie* resta un tratto importante del codice culturale contemporaneo russo che, però, non ha più quasi alcun legame con la religione, rappresentando semplicemente un *habitus* comportamentale. Egli, tuttavia, pone in discussione l’applicazione del termine alla letteratura contemporanea, in particolar modo all’opera di Erofeev, e al postmodernismo in generale. I. Motejunajte (2006: 4), invece, basandosi sia sul lavoro di A. Pančenko che prende in esame i fenomeni letterari, sia sulle osservazioni di S. Ivanov, distingue le varie direzioni: prettamente letteraria e quella religiosa e storico-culturale. Secondo la studiosa lo *jurodstvo* di Venička si manifesta pienamente nella polemicità “determinata dal suo stato di ebrezza che è vicino alla follia nell’accezione culturale” (Motejunajte 2000: 144).

Anche le bevute di Pavel Petrovič non mirano semplicemente al sonno della ragione, tant’è vero che egli resta sempre lucido. Per lui vale la stessa condizione di *nep’janost’* (‘non ubriachezza’) e non di una banale *trezvost’* (‘sobrietà’): “Si è prima ‘sobri’ e poi ‘non ubriachi’. Lo stato di sobrietà sa di orgoglio e di edificazione, mentre la non ubriachezza è mite e cupa” (Ėpštejn 2005: 420).

E ogni volta che la mano di Pavel Petrovič versa il liquido nel bicchiere, i suoi gesti appaiono ben misurati e pensati con cognizione di causa:

[...] я не мог уловить закона и ритма, по которым он это варьировал: то полстакана, то стакан, то треть, то через пять минут, то через час... [...] И рассказ его, и

²⁴ Le origini dello *jurodstvo* di Pavel Petrovič ci riconducono di nuovo a San Paolo che scrisse in una delle sue lettere: “*My jurode Christa radi*” (‘Noi siamo pazzi a cagion di Cristo, 1 Cor 4,10).

²⁵ Sullo *jurodstvo* di Venička cfr. Ėpštejn 1997; Lipoveckij 1992; Motejunajte 2000; Služevskaja 1991. Sulla sua prefigurazione in *Zapiski psichopata*, cfr. Criveller 2011.

бурные барашки мыслей, предвещавшие штурм очередной системы мира, были каким-то образом подчинены и организованы кажущейся бессистемностью то-стов (Bitov 1987: 91)²⁶.

L'alcol svolge la funzione liberatoria del pensiero che, una volta pronunciato, perde il legame 'carnale' con il personaggio a cui apparteneva, spianando la strada "al mondo delle idee pure" (Genis 1997: 230-231).

A differenza di Erofeev, però, che parla per mezzo del suo alter ego (cfr. Lipoveckij 1992: 215), Bitov fa un passo ulteriore nello straniamento e le idee più bizzarre, eretiche e sovversive le attribuisce non al suo doppio letterario (l'Andrej Bitov personaggio), bensì a un alter ego 'al quadrato'. Come le contorte riflessioni di Venička – ritenute da Ol'ga Sedakova (1989) perfettamente conformi al suo abituale punto di vista 'ultraterreno' – sono assimilabili a una 'voce della coscienza', così anche i pensieri non lineari di Pavel Petrovič inducono il suo accompagnatore (e creatore, nell'economia testuale) a una percezione quasi mistica della realtà. Il marcatore e spartiacque fra i due piani dell'universo diventa un banalissimo alimento:

Правда была здесь, а не там; правда, то есть реальность, был вот этот огурец. Безумие – это не то, что мы можем себе вообразить и испугаться, безумие – это когда уже там, а не здесь. Мы были по ту сторону, и нам улыбался Семион, потому что то, что исказило его лицо, было улыбкой. Он протягивал мне кованый ключ от храма (Bitov 1987: 85)²⁷.

Il viaggio redentore di Dante culmina nel Paradiso Terrestre dove incontra Beatrice che lo introduce nel Paradiso vero e proprio. Venička, invece, nonostante riprendesse lo stesso modello nel compiere il suo tredicesimo tentativo a raggiungere la donna amata e il figlio, non ci riuscirà mai. Per Erofeev, però, il simbolo dell'innocenza è rappresentato dal bambino e non dalla donna, così come l'idea della beatitudine differisce drasticamente da quella dantesca. Bitov scrive una propria versione ponendo l'accento sull'importanza del lato estetico nell'iconografia cristiana, che, da una parte, trova la sua massima espressione nell'immagine della Madonna col Bambino, in cui la prima manifesta la quintessenza della genialità del pittore, mentre il Bambino rappresenta la ripetuta sconfitta del medesimo. Dall'altra, invece, al lettore viene offerta un'immagine degna del Caravaggio ribelle ai ca-

²⁶ “[...] non riuscivo a cogliere né la legge né il ritmo secondo i quali egli variava: mezzo bicchiere, poi un bicchiere intero, poi un terzo, a volte ogni cinque minuti, a volte ogni ora... [...] Sia il suo racconto sia il flusso burrascoso dei suoi pensieri, che annunciavano l’ennesimo assalto all’ordine del mondo, erano in qualche modo concordati con l’apparente casualità dei brindisi”.

²⁷ “La verità stava qui, non lì; la verità, cioè la realtà era in questo cetriolo. La follia non è un qualcosa che possiamo immaginare e che può spaventarci, la follia è quando siamo già lì e non più qui. Noi eravamo dall’altra parte e Simeon mi stava sorridendo, perché ciò che deformava il suo viso era un sorriso. Mi stava porgendo la chiave in ferro della chiesa”.

noni della Chiesa (si pensi alla sua *Morte della Vergine*): nell'ultimo episodio del viaggio Bitov vede Pavel Petrovič addormentato in ginocchio davanti a sua moglie, la quale offre di sé un corpo grottesco e deforme, coperto da un lenzuolo e quasi privo di respiro.

Непомерное ощущение счастья переполнило меня. Я глядел и глядел на это безбрежное беременное лицо, пейзаж степной и вольный, в котором нас уже нет, древний, как курган, и юный, как полевой цвет...

[...]

Тихо, на цыпочках, вышел я из квартиры, [...] и никого еще не было на улице, лишь с чьей-то лоджии прокричал петух, и, чуть подумав, ответил ему другой... (Bitov 1987: 97)²⁸.

Raymond Federman, analizzando il fenomeno degli eroi letterari postmoderni, arriva alla conclusione che “nonostante siano privi di una personalità costante, [...] la loro esistenza è più autentica e più veritiera in quanto essi non imitano la realtà fuori dal testo, ma sono ciò che sono per davvero: *word-beings*” (Federman 1975: 13). Dunque, se i personaggi sono di un'autenticità indubbia, anche la finzione in generale può dimostrarsi più reale della vita reale? Se vogliamo credere a Bitov sembrerebbe di sì, a condizione che siamo sempre noi, autori e lettori, a parteciparvi. Come sostiene la Hutcheon (1980: 16), non esistono prove del fatto che la tradizionale narrativa realista sia del tutto scomparsa, potrebbe aver semplicemente assunto altre forme. Di conseguenza, tra il già scritto (la storia inventata di Andrej Bitov personaggio e Pavel Petrovič) e il momento della scrittura (Bitov scrittore che batte il suo testo in cucina), il primo appare più veritiero e attendibile in quanto già elaborato dal pensiero, mentre il secondo è più imprevedibile perché chi scrive non può guardare al futuro, ma solo al presente. È come diceva Barthes: “[...] all'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso. [...] Lo 'scrittore' moderno – il soggetto della scrittura – nasce invece contemporaneamente al suo testo. [...] e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*” (Barthes 1988: 54).

“Где человек? Кто человек? И зачем человек?”²⁹ (Bitov 1987: 75): ecco le tre domande alle quali cerca di dare risposta Andrej Bitov per mezzo del suo personaggio, confinato in un mondo che ha prima dichiarato ‘la morte di dio’ e, di conseguenza, ‘la morte dell'autore’.

²⁸ “Mi ha sopraffatto una sensazione di felicità incontrollata. Non riesco a staccare lo sguardo da quel volto sconfinato e gravido che sembrava un paesaggio della steppa in cui non esistiamo più, antico come un tumulo funerario e giovane come un fiore di campo. [...] In silenzio, in punta di piedi sono uscito dall'appartamento [...], non c'era ancora nessuno per strada, dalla veranda di qualcuno cantò un gallo, e dopo averci pensato un po', un altro gli rispose...”

²⁹ “Dov'è l'uomo? Chi è l'uomo? E perché esiste l'uomo?”

Bibliografia

- Amusin 2016: M. Amusin, *Metaprosa, ili Seansy literaturnoj magii*, "Znamja", 2016, 3, <<https://magazines.gorky.media/znamia/2016/3/metaprosa-ili-seansy-literaturnoj-magii.html>> (ultimo accesso: 16.05.2021).
- Ariev 2000: A. Ariev, *Otraženie v aspidnoj doske. O rasskazach Solus rex i Ultima Thule Vl. Nabokova*, "Revue des études slaves", LXXII, 2000, pp. 353-371.
- Bachtin 2002: M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 2002.
- Barthes 1988: R. Barthes, *La morte dell'autore*, in: Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, IV, trad. it. di B. Bellotto, Torino, 1988, pp. 51-56.
- Bitov 1987: A. Bitov, *Čelovek v pejzaže*, "Novyj mir", 1987, 3, pp. 64-99.
- Bitov 1988: A. Bitov, *Pticy, ili Novye svedenija o čeloveke*, in: Id., *Čelovek v pejzaže*, Moskva 1988, pp. 194-252.
- Bitov 2007: A. Bitov, *Prepodavatel' simmetrii*, Moskva 2007.
- Brownsberger 2007: S. Brownsberger, 'Man in a Landscape': Toward an Understanding of Bitov's Design, "Russian Literature", LXI, 2007, pp. 393-416.
- Caramitti 2010: M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma 2010.
- Chances 1993: E. Chances, *The Ecology of Inspiration*, Cambridge 1993.
- Chances 2007: E. Chances, *Cycles, Layers, Fragmentariness, Creation Myths, and Thread, or Why is Bitov's Man in the Landscape?*, "Russian Literature", LXI, 2007, pp. 417-424.
- Christensen 1981: L. Christensen, *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barthes, and Beckett*, New York 1981.
- Criveller 2011: C. Criveller, *Madness as an Aesthetic and Social Act in Russian Autobiographical Prose. The Case of Venedikt Erofeev's Memoirs of a Psychopath*, "Toronto Slavic Quarterly", 2011, 36, pp. 52-65.
- Gass 1970: W. Gass, *Fiction and the Figures of Life*, New York 1970.
- Genis 1997: A. Genis, *Pejzaž zazerkal'ja. Andrej Bitov*, "Zvezda", 1997, 5, pp. 229-231.
- Ėpštejn 1996: M. Ėpštejn, *Beseda o postmodernizme s Andreem Bitovym*, "Slovo/Word", 1996, 19, pp. 72-79.
- Ėpštejn 1997: M. Ėpštejn, *Posle karnavala, ili večnyj Venička*, in: V. Erofeev, *Ostav'te moju dušu v pokoe*, Moskva 1997, pp. 7-13.
- Ėpštejn 2005: M. Ėpštejn, *Postmodern v russkoj literature*, Moskva 2005.
- Federman 1975: R. Federman (ed.), *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago 1975.

- Hutcheon 1980: L. Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo (ON) 1980.
- Hutcheon 2002: L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London-New York 2002.
- Ivanova 1988: N. Ivanova, *Sud'ba i rol'*, "Družba narodov", 1988, 3, pp. 244-255.
- Ivanov 2005: S. Ivanov, *Blažennye pochaby. Kul'turnaja istorija jurodstva*, Moskva 2005.
- Karabčievskij 1977: Ju. Karabčievskij, *Točka boli. O romane Andreja Bitova "Puškinskij dom"*, "Grani", 1977, 109, pp. 141-203.
- Kovtun 2017: N. Kovtun, *Master – prorok – Premudrost' v povesti A. Bitova Čelovek v pejzaže*, "Sibirskij filologičeskij vestnik", 2017, 4, pp. 114-124.
- Ledda 2011: G. Ledda, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e San Paolo*, in: G. Ledda (a c. di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante*, Ravenna 2011, pp. 179-216.
- Lipoveckij 1992: M. Lipoveckij, *Apofeoz častic ili dialogi s chaosom. Zametki o klassike, Venedikte Erofeeve, poëme Moskva-Petuški i russkom postmodernizme*, "Znamja", 1992, 8, pp. 214-224.
- Lipoveckij 1997: M. Lipoveckij, *Russkij postmodernizm. Očerki istoričeskoj poëtiki*, Ekaterinburg 1997.
- Lipoveckij 2000: M. Lipoveckij, *Smert' kak semantika stilja (Russkaja metaproza 20-ch–30-ch godov)*, "Russian Literature", XLVIII, 2000, pp. 155-194.
- Lyotard 1979: J.-F. Lyotard, *La Condition Postmoderne*, Paris 1979 (trad. it. a cura di C. Formenti, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano 1981).
- McHale 1987: B. McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York 1987.
- Medarič 1997: M. Medarič, *Nabokov i roman XX stoletija*, in: A.V. Averin (red.), *V.V. Nabokov: pro et contra*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 454-475.
- Meyer 2007: P. Meyer, *The Moose of the Apocalypse: Andrej Bitov's 'Čelovek v pejzaže'*, "Russian literature", LXI, 2007, pp. 377-391.
- Motejunajte 2000: I. Motejunajte, *Venedikt Erofeev i jurodstvo: zametki k teme*, in: Ju. Domanskij (red.), Moskva-Petuški *Venedikta Erofeeva. Materialy treč'ej meždunarodnoj konferencii Literaturnyj tekst: problemy i metody issledovanija*, Tver' 2000, pp. 142-145.
- Motejunajte 2006: I. Motejunajte, *Vosprijatie jurodstva russkoj literatury XIX-XX vekov*, Pskov 2006.
- Nemzer 1994: A. Nemzer, *Sovremennyy dialog s Gogolem*, "Novyj mir", 1994, 5, <http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1994_5/Content/Publication6_5780/Default.aspx> (ultimo accesso: 10.05.2021).

- Piretto 2018: G.P. Piretto, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano 2018.
- Rodnjanskaja 2006: I. Rodnjanskaja, *Preodolenie opyta ili dvadcat' let stranstvij*, in: Ead. (red.), *Dviženie literatury*, 1, Moskva 2006, pp. 551-571.
- Sedakova 1989: O. Sedakova, *Neskazannaja reč' na večere Venedikta Erofeeva*, 1989, <<http://www.olgasedakova.com/Moralia/285>> (ultimo accesso: 20.11.2020).
- Segal 1979: D. Segal, *Literatura kak vtoričnaja modelirujuščaja sistema*, "Slavica Hierosolymitana", 1979, 4, pp. 1-35.
- Segal 1981: D. Segal, *Literatura kak ochrannaja gramota*, "Slavica Hierosolymitana", 1981, 5-6, pp. 151-244.
- Shepherd 1992: D. Shepherd, *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*, Oxford 1992.
- Shuvaeva-Petrosyan 2018: E. Shuvaeva-Petrosyan, *Andrej Bitov v pejzaže*, "Cross-Cultural Studies: Education and Science", 2018, 3, pp. 64-69.
- Slavnikova 1999: O. Slavnikova, *Suščestvovanie v edinstvennom čisle*, "Novyj mir", 1999, 7, <http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1999_7/Content/Publication6_4377/Default.aspx> (ultimo accesso: 16.05.2021).
- Služevskaja 1991: I. Služevskaja, *Poslednij jurodivyj*, "Slovo/Word", 1991, 10-11, pp. 88-92.
- Vergara 2018: J. Vergara, *The Distorted Images and Realities of Andrei Bitov's Literary Photographs*, "The Russian Review", LXXII, 2018, pp. 259-278.
- Waugh 1984: P. Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York 1984.
- Weir 2002: J. Weir, *The Author as Hero: Self and Tradition in Bulgakov, Pasternak, and Nabokov*, Evanston 2002.
- Zuseva-Ozkan 2014: V. Zuseva-Ozkan, *Istoričeskaja poëtika metaromana*, Moskva 2014.

Abstract

Olga Trukhanova

The Existence Formula. Boundaries of the Metafiction in Andrej Bitov's Čelovek v Pejzaže

Man in a Landscape, a central tale of *The Monkey Link: A Pilgrimage Novel*, is a poetic, meditative piece, concentrated on human life and its reasons, and on the figure of the Creator in a double sense: religious and artistic. Its structure is based on various dichotomies, such as 'landscape' and 'view', 'genius' and 'mediocre', 'arts' and 'nature', the boundaries of which become a focal point in the long conversations between the icon restorer, Pavel Petrovič, and the first-person narrator, a painter who eventually turns out to be a novelist. This paper focuses on the revelation of the author's self-knowledge process. On the one hand, the process manifests in the characters representing Bitov's alter-ego, and on the other, through the journey that evokes both Dante's descent into the underworld and the drunken journey of Venička from Moscow to Petuški. By offering a reading of the text that considers the postmodern theory of narcissistic literature and a photographic approach, the analysis discloses how the 'layer-theory' of the main character Pavel Petrovič is transforming into an attempt at self-literary criticism by Bitov.

Keywords

Metafiction; Postmodernism; Andrej Bitov; *Man in a Landscape*; Narcissistic Narrative; Pilgrimage Novel.