

Ivan Bunin  
 IL SIGNORE DI SAN FRANCISCO  
 (1915)

---

Francesca Lazzarin

1. Tra l'agosto del 1914 e il gennaio del 1915 si riscontra una netta battuta d'arresto nell'attività creativa di Ivan Bunin, all'epoca già noto poeta e prosatore, reduce dal successo della cupa novella *Il villaggio* (Derevnja, 1910) e dalle polemiche da essa suscitate in merito alla contraddittoria indole del contadino russo. L'inizio della Prima guerra mondiale ebbe un effetto devastante su un artista che, già negli anni precedenti, si era interrogato sui destini della civiltà umana, percependo a livello globale inquietanti avvisaglie delle tragedie che si sarebbero consumate e delle scosse che avrebbero messo in subbuglio i confini tra gli Stati e il loro tessuto sociale, innanzitutto in Europa e in Russia. Nei primi mesi del conflitto, Bunin non fa che sfogliare compulsivamente le edizioni straordinarie dei giornali, leggendo notizie sempre più drammatiche: un'ossessione che, a maggior ragione, segnerà il suo quotidiano dopo la Rivoluzione d'ottobre e durante la guerra civile, come ben vediamo nell'intenso diario da Mosca e Odesa *Giorni maledetti* (Okajannye dni, 1920).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr., ad esempio: "Leggo tutto, ogni cosa, ogni giornale [...] In generale credo che quest'ultimo anno mi costerà più o meno dieci anni di vita, non meno" [BUNIN 2018: 62]; "Ogni mattina provo a vestirmi con calma, mi sforzo di vincere la frenesia dei giornali – e tutto invano. Ho fallito anche oggi" [ivi: 97].

Nondimeno, nel corso del 1915, complice il soggiorno estivo e autunnale nell'amata tenuta dei parenti a Vasil'evskoe, nel governatorato di Orël – un microcosmo umano, ma soprattutto naturale, da sempre caro allo scrittore, che ne fu ispirato per alcune delle sue pagine più elegiache di prosa e poesia –, Bunin si rimette all'opera e imposta una serie di nuovi capolavori nella forma della prosa breve, a lui particolarmente congeniale. Proprio in quest'arco di tempo fu redatto anche un racconto destinato ad entrare nel canone letterario russo e mondiale: *Il signore di San Francisco* (Gospodin iz San-Francisko), pubblicato per la prima volta nell'ottobre 1915 all'interno del quinto volume dell'almanacco "Slovo" presso la casa editrice cooperativa Knigoizdatel'stvo pisatelej di Mosca, insieme a inediti di Boris Zajcev, Ivan Šmelëv, Il'ja Surgučev, Konstantin Trenëv e Nikolaj Timkovskij. Maksim Gor'kij, che aveva una grande stima del Bunin maestro di stile pur criticandone lo scarso impegno sociale e politico, commentò il contenuto dell'almanacco in questione con una frase molto eloquente: "Nel quinto numero di 'Slovo' non si può assolutamente parlare di letteratura, ad eccezione di Bunin".<sup>2</sup>

Solo un anno più tardi, il racconto avrebbe dato il titolo a una raccolta predisposta da Bunin stesso sempre per il Knigoizdatel'stvo pisatelej moscovita: *Il signore di San Francisco. Opere del 1915-1916* (Gospodin iz San-Francisko. Proizvedenija 1915-1916 gg.), il che è un fatto di non poca importanza. Come è stato rilevato, il volumetto in questione, composto da otto testi in prosa e da alcune poesie, ha una struttura non casuale e ben meditata, con una sua logica e consequenzialità interna come voleva la migliore tradizione del libro di prosa e poesia nel contesto del modernismo russo [cfr. DAVIDENKO 2015]. In questo caso, sembra che Bunin voglia scandagliare, in ordine crescente, le diverse fasi di un'auspicata evoluzione spirituale dell'uomo, sviluppando un'idea

---

<sup>2</sup> Lettera di Gor'kij alla moglie Ekaterina Peškova, 25 novembre 1915 [GOR'KIJ 1960: 175].

di uno dei suoi maestri dichiarati, Lev Tolstoj:<sup>3</sup> la prima fase, riflessa appunto nei racconti *Il signore di San Francisco* e *Kazimir Stanislavovič*,<sup>4</sup> che aprono il volume, è quella in cui l'individuo è impegnato unicamente a soddisfare vacui desideri fisiologici e materiali, senza alcuna intenzione di sacrificare i propri interessi per il bene del prossimo (a differenza dei personaggi dei racconti che seguono, come ad esempio *Aglaja* o *La grammatica dell'amore*, *Grammatika ljubvi*).

Inoltre, la concezione del mondo (e dell'umanità) di Bunin nel biennio tra il 1914 e il 1916 trova espressione in altri due lunghi racconti, *Fratelli* (Brat'ja, 1914) e lo straniante *I sogni di Chang* (Sny Čanga, 1916), che insieme al *Signore di San Francisco* possono rappresentare una sorta di trilogia in cui l'autore allarga la propria prospettiva abbracciando non solo lo spazio russo, ma anche (e soprattutto) quello globale, non da ultimo grazie ai suoi numerosi viaggi tra l'Europa e l'Asia. *I sogni di Chang*, narrato, sulla scia del *Cholstomer* tolstoiano e della *Kaštanka* cechoviana, dal punto di vista del cane cinese di un capitano dal passato tormentato che ha ormai smesso di andare per mare e si è dato all'alcolismo nelle bettole di Odessa, è una storia di amara disillusione al termine di un'esistenza avventurosa rievocata nei sogni notturni, come si capisce già dal titolo. La cinica 'verità' cui perviene il padrone di Chang, poco prima di perire all'improvviso, è la seguente:

---

<sup>3</sup> Tolstoj illustra quelle che a suo avviso sarebbero le tre fasi dell'esistenza umana, in una sorta di triade tesi-antitesi-sintesi (ovvero soddisfazione di passioni egoistiche seguita dal sacrificio del sé per il bene comune e, infine, dalla tensione verso il bene, sia proprio che dell'umanità, ma finalizzato al raggiungimento della purezza spirituale nel nome di Dio) in una sua pagina di diario del 31 ottobre 1889 [cfr. Tolstoj 1952: 170-171].

<sup>4</sup> A questo proposito è interessante notare che, in una prima versione del racconto, *Kazimir Stanislavovič* avrebbe dovuto chiamarsi *Lo sconosciuto* (Neizvestnyj), e d'altronde il cognome del protagonista non viene menzionato, anzi: il portiere dell'albergo in cui si reca fa fatica a decifrarlo sui documenti e se ne dimentica subito dopo. Il personaggio assume dunque contorni archetipici e universali, analogamente alla figura del magnate di San Francisco.

Ho girato il mondo, io, tutto quanto, e la vita è uguale dappertutto! Menzogne e sciocchezze, di questo sembrano vivere gli uomini: non hanno né Dio, né coscienza, né uno scopo ragionevole per vivere, e non hanno nemmeno amore, amicizia e onestà, e neppure compassione, che già sarebbe una cosa semplice. La vita è una noiosa giornata d'inverno in una bettola sporca, niente di più... [BUNIN 2020: 92; ssa, III: 288].

*Fratelli* narra invece l'incontro, nell'allora colonia inglese di Ceylon (oggi Sri Lanka), tra un guidatore di riscio del posto e un turista inglese abituato, come tanti suoi connazionali, a farsi servire dagli autoctoni. Alla fine – quando il ricco co-protagonista sembra vivere d'un tratto una 'epifania' e comprendere con lucidità la base disumana su cui poggiano tanto il freddo individualismo delle élite occidentali, quanto un colonialismo britannico ancora recepito come fenomeno assolutamente normale –, l'autore manda un messaggio esplicito e programmatico:

Alla fine noi, in buona sostanza, non abbiamo paura di nulla. Nemmeno della morte abbiamo paura sul serio; nemmeno della vita, o dei misteri, o degli abissi che ci circondano, o della morte – nostra e altrui! [...] Tutti noi, commercianti, tecnici, militari, politici, colonizzatori, tutti noi cerchiamo scampo alla nostra insipienza e al nostro vuoto, vaghiamo per il mondo e ci sforziamo di entusiasmarci davanti ai monti e ai laghi della Svizzera, alla miseria dell'Italia [...]

Innalziamo la nostra Persona fin oltre il cielo e, per quanto si faccia un gran parlare di fratellanza e di uguaglianza universali imminenti, è in essa che vogliamo racchiudere il mondo tutto [BUNIN 2020: 75; ssa, III: 192-194].

*Il signore di San Francisco* è senz'altro imparentato sia con gli interrogativi religiosi posti nei racconti della raccolta eponima, sia

con le ben poco rosee tematiche che emergono con prepotenza in *Fratelli* e *Sogni di Chang*, e ha il grande merito di lasciare spazio al ‘non detto’, all’ambiguità interpretativa, a una miriade di sottotesti di ardua decifrazione che, non a caso, ne hanno fatto una delle opere più indagate dell’autore.

Da una testimonianza retrospettiva che Bunin lasciò a proposito di come *Il signore di San Francisco* prese forma, sembra che avesse visto nella vetrina di una libreria moscovita la traduzione russa di *Morte a Venezia* (*Der Tod in Venedig*, 1912) di Thomas Mann. Allora, nell’estate del 1915, non lo acquistò, né ebbe modo di leggerlo nell’immediato, ma bastò quel titolo, unitamente a un fatto realmente accaduto, per avere una stimolante fonte di ispirazione cui attingere durante il soggiorno a Vasil’evskoe:

Per qualche motivo mi ricordai di quel libro, e anche della morte improvvisa, all’Hotel Quisisana dove allora abitavamo anche noi, di un americano arrivato a Capri. E subito ho deciso di scrivere una *Morte a Capri*, cosa che ho fatto nel giro di quattro giorni: senza fretta, con calma, al ritmo della tranquillità autunnale di giornate grigie e già piuttosto brevi e fredde, e del silenzio della tenuta... Il titolo *Morte a Capri*, va da sé, l’ho cancellato non appena ho scritto la prima riga: “Il signore di San Francisco...”. San Francisco e tutto il resto (a parte il fatto che un americano era davvero morto al Quisisana dopo pranzo) l’ho inventato... E *Morte a Venezia* l’ho letto a Mosca solo alla fine dell’autunno. Un libro molto sgradevole [ssb, iv: 494].

La ‘morte a Capri’ di Bunin, in realtà, è molto diversa dal capolavoro di Mann, anche se vi si dà voce ad inquietudini che, indubbiamente, accomunano lo scrittore russo al suo contemporaneo tedesco.

2. La fabula del *Signore di San Francisco* è semplicissima, degna di un *anekdot*, di una barzelletta russa venata di umorismo nero, o anche di un acuminato racconto breve del giovane Čechov (uno degli inegabili punti di riferimento di Bunin): un uomo ricco ormai a fine carriera decide, forte del suo patrimonio e della posizione che ricopre, di togliersi ogni sfizio durante un lungo viaggio transcontinentale, in un contesto di lusso e opulenza, ma all'improvviso viene stroncato da un infarto in un albergo di Capri, senza aver potuto godere di gran parte dei piaceri che si era pregustato. Questo episodio circoscritto, questa 'morte a Capri' come si diceva prima, non risulta però né semplice, né banale: l'abilissimo narratore la racconta arricchendola di una molteplicità di elementi di contorno, che vanno a stratificarsi in modo tutt'altro che casuale. Lo stesso Bunin, d'altronde, definiva *Il signore di San Francisco* un 'racconto sinfonico', e possiamo parlare proprio di una complessa scrittura orchestrale dove gli strumenti sono i diversi spazi che fanno da sfondo alla scarna azione (la nave, Napoli, Capri), le tante figure che baluginano nella breve vicenda del *gentleman* del titolo e, soprattutto, le numerosissime sfumature con cui l'autore le connota, talvolta assumendo il punto di vista dei personaggi, talvolta distaccandosene e permettendo al lettore di spingersi ben oltre le apparenze.

Partiamo dal protagonista: in tutto il racconto rimane senza nome, viene definito semplicemente "signore di San Francisco", e a tal proposito non sarà superfluo far notare come, visto che nella lingua russa i sostantivi non sono accompagnati da articoli ed è il contesto a suggerire la determinatezza di qualcosa o qualcuno, in italiano si possa rendere il titolo come "il signore di San Francisco", ma anche come "un signore di San Francisco". Effettivamente, il personaggio principale è un 'ognuno' generalizzato e non meglio identificato: è un *everyman*, per usare il termine in auge nei misteri tardomedievali inglesi che, negli stessi anni di Bunin, avevano ispirato l'austriaco Hugo von Hofmannsthal per il suo dramma *Ognuno. Rappresentazione della morte dell'uomo ricco* (Jedermann. Das Spiel vom Sterben des

reichen Mannes, 1911), reinterpretazione modernista appunto dei *Mystery plays* in cui sulla scena comparivano degli archetipi dell'uomo contemporaneo affiancati dalla personificazione delle sue virtù e, soprattutto, dei suoi vizi, che dovevano essere messi alla berlina e condannati. Anche Bunin, come Hofmannsthal, racconta la fine di un uomo ricco che pare aver rimosso il pensiero della morte e scordato l'esistenza di Dio (ma anche del demonio). Il contenuto del *Signore di San Francisco* ricorda a tratti una favola moraleggiante, a tratti una parabola evangelica, tanto più che anche gli altri personaggi non hanno un nome e si configurano essenzialmente come vaghe incarnazioni di un qualche ruolo sociale (il principe, la bella donna dell'alta società, il "celebre scrittore spagnolo", il *maître* francese...). I nomi dati ai personaggi italiani, come Luigi o Carmela, non fanno testo: si tratta comunque di figure tipizzate, senza una propria personalità. Ma, a differenza di quanto spesso avviene nelle favole con una morale in chiusura, oppure nelle parabole e nei Misteri (compreso il sopracitato rifacimento di Hofmannsthal), non vi è alcuna redenzione finale.

Certo, leggendo il racconto non si fatica a comprendere perché sia stato a lungo interpretato in chiave meramente sociologica. È infatti sin troppo facile scorgervi una spietata stigmatizzazione del materialismo borghese di un'Europa abituata ad agire da padrona del mondo – un materialismo che sarebbe stato ereditato ed esacerbato dagli Stati Uniti d'America, pronti, negli anni di Bunin, a fare il proprio ingresso trionfale in quel xx secolo che li vide, da autentico 'Nuovo Mondo' (ma con un 'vecchio cuore', come il protagonista del racconto), ascendere definitivamente alla ribalta dello scacchiere globale. Già dopo la prima pubblicazione non mancarono recensioni in cui si lodava la presunta critica al vetriolo di un tipico esponente del rampante paese che, in quel momento, non era ancora coinvolto nella guerra, ma in ultima analisi traeva benefici economici dal conflitto.<sup>5</sup> In altri commenti si poneva l'accento sull'immagine lugubre dell'im-

---

<sup>5</sup> Per una panoramica sulla ricezione del racconto nel periodo immediatamente successivo alla prima pubblicazione cfr. Tolstoj *et al.* [2016].

minente scomparsa di un'Europa in piena decadenza (lo spengleriano tramonto dell'Occidente ormai non sembrava lontano): una fine che sarebbe arrivata in modo subitaneo e violento, cogliendo di sorpresa le spensierate classi dominanti troppo impegnate a godersi i frutti delle colonie e del progresso tecnologico. Considerazioni analoghe, d'altronde, potrebbero essere fatte anche oggi applicando al racconto di Bunin categorie come quelle degli studi postcoloniali.

È innegabile che in alcuni passaggi del racconto la tematica sociale e la problematica della disparità di classe emergono con estrema forza: basti pensare alla descrizione del ventre del piroscampo su cui viaggia il protagonista, dove alle caldaie si affannano operai stremati (“là dove germogliavano sordamente le enormi caldaie, che ingerivano nelle loro fauci infuocate mucchi di carbone che vi veniva buttato con frastuono da uomini nudi fino alla cintola, coperti di sudore acre e sudicio, arrossati dalle fiamme” [BUNIN 2002: 28; ssa, III: 220]), o allo snobismo della famiglia di San Francisco nei confronti degli italiani e in generale della servitù (“tutta quella gentucola avida, fetida d'aglio, che si chiamava ‘italiani’” [BUNIN 2002: 34; ssa, III: 224]). Come ha osservato un altro recensore di Bunin già in epoca sovietica, nel contesto dell'emigrazione, “la forza dell'impatto sociale del racconto di Bunin, pur assolutamente non intenzionale, risulta molto più potente rispetto a tutti i nuovi romanzi scritti ‘su mandato sociale’” [BEM 1935]. Va inoltre detto che, in tale ottica, la città d'origine del protagonista non sembra essere stata scelta casualmente [cfr. PROKOPENKOV 2015]: a cavallo tra Otto e Novecento, ai tempi della leggendaria ‘febbre dell'oro’, la California, comprensiva dei territori conquistati dopo la guerra tra Stati Uniti e Messico, aveva conosciuto uno sviluppo e una crescita stupefacenti, ed era già un simbolo della nascente potenza americana. La città di San Francisco, costruita da entusiasti coloni simili ai Padri pellegrini di quasi tre secoli prima, nella sua architettura doveva presentare elementi greci e romani, in modo da sottolineare il legame tra il repubblicanesimo antico e quello dei giovani Stati Uniti d'America, ora estesi fino alla West Coast. E a

San Francisco sarebbe stata trasportata persino la campana che aveva risuonato al momento della Dichiarazione d'indipendenza del 1776, su cui era inciso il versetto biblico “e proclamerete la liberazione nel paese per tutti i suoi abitanti” (Lv 25: 10), quasi a suggellare l'eccezionalità da ‘popolo eletto’ della nazione americana, nata da una costola della civiltà europea e ora intenta a percorrere una strada autonoma e promettente verso il futuro. Insomma, San Francisco racchiudeva in sé tutti i presupposti economici e ideologici su cui avrebbe poggiato l'America novecentesca. Il magnate capitalista (e sfruttatore) del racconto di Bunin, che “aveva lavorato senza risparmiarsi – e i cinesi che faceva venire a migliaia per lavorare da lui sapevano bene cosa volesse dire” [BUNIN 2002: 25; ssa, III: 217], non poteva dunque venire da una città più adatta.

Allo stesso tempo, però, San Francisco fu battezzata in onore di san Francesco d'Assisi, che aveva fatto della povertà e dell'ascetismo i cardini dell'ordine da lui fondato. Il fatto che il milionario immaginato da Bunin provenga proprio da lì cela dunque una sorta di dissonanza cognitiva, oltre a trascendere i limiti spazio-temporali della città americana nel 1912-13.<sup>6</sup> *Il signore di San Francisco*, complice l'elemento archetipico di cui si parlava prima, può infatti essere letto in una dimensione quasi metafisica: il nocciolo della questione non sono tanto il pragmatismo e l'attaccamento al soldo del capitalista americano (e dei personaggi del suo stesso ceto), ma la sua assenza di spiritualità e la sua hybris, che, insieme a quelle dell'umanità intera, conducono non solo alla morte individuale, ma anche a un'Apocalissi collettiva. D'altronde, si è già detto di come Bunin guardasse con estrema preoccupazione e pessimismo alla guerra mondiale in corso, e cercasse di restare continuamente aggiornato sul suo svolgimento. Il 1915 fu peraltro un anno in cui si palesarono già tutte le drammatiche ‘novità’ rispetto ai conflitti precedenti: raid aerei e armi chimiche che provocarono un aumento esponenziale delle vittime, sia tra i soldati che

<sup>6</sup> Nel racconto, il protagonista legge un articolo di giornale in cui si menziona la guerra nei Balcani, dunque possiamo presumere che la storia sia ambientata all'incirca in quel periodo.

tra i civili. La morte e la distruzione parevano onnipresenti e inevitabili. Allo stesso tempo, Bunin era profondamente religioso,<sup>7</sup> e la sua era una religiosità più sincretica che rigidamente cristiana ortodossa: durante i suoi viaggi aveva toccato con mano il buddismo e l'Islam, affinando da un lato la capacità di astrarsi dalle inquietudini della realtà quotidiana, dall'altro la tensione verso l'equilibrio interiore e la purezza spirituale. Ideali, questi, che l'umanità agli albori del xx secolo sembrava aver rinunciato a raggiungere, sostituendo ai comandamenti della Bibbia, alla saggezza del Corano e alle Quattro Verità del buddismo la fede nell'onnipotente denaro – nel Mammona biblico, incompatibile con la fede in Dio secondo il Nuovo Testamento –, ma anche nella non meno onnipotente tecnologia.

Non a caso, Bunin aveva messo in epigrafe al *Signore di San Francisco* una citazione dall'Apocalissi: “Guai, guai, Babilonia, possente città!”,<sup>8</sup> poi espunta. Forse fu ritenuta superflua, dato che il parallelo tra la Babilonia biblica e la civilizzazione d'inizio xx secolo, in Europa e America, ma anche in Russia, è fin troppo evidente nel racconto stesso: vi ritroviamo infatti una società opulenta dedita ai piaceri più sfrenati, proveniente da diversi paesi (non solo dall'America), che viaggia per il mondo parlando appunto in una ‘Babele di lingue’, a bordo di una nave il cui capitano è paragonato a un idolo pagano. Persino la morte del protagonista, che per un improvviso infarto vede avvampare “con splendore vitreo” [BUNIN 2002: 40; ssa, III: 228] le righe del giornale che stava sfogliando prima di una lauta cena a Capri, sembra riecheggiare l'episodio della Bibbia in cui il re babilonese Balthazar, nel bel mezzo di un banchetto, nota materializzarsi su una parete le parole tremolanti che ne profetizzano la morte.

---

<sup>7</sup> Sul sostrato religioso dell'opera di Bunin, e in particolare del *Signore di San Francisco*, cfr. Mamleev [1995]; Zločevskaja [2005].

<sup>8</sup> Nel 1921, in una lettera all'editore francese Bossard, Bunin avrebbe affermato che le terribili parole dell'Apocalissi risuonavano continuamente nella sua testa durante la stesura di *Fratelli* e del *Signore di San Francisco*, quando sentiva “tutto il terrore della guerra e degli abissi che venivano messi a nudo nella civilizzazione contemporanea” [BOGATYRĚV 2015: 32-33].

Il tema del denaro ritorna con insistenza, in una capillare rete di immagini simboliche che suscitano associazioni mentali con l'adorazione pagana degli idoli. I passeggeri della nave su cui viaggia il signore di San Francisco dimostrano un autentico feticismo per gli arredi di lusso, gli oggetti preziosi, i banchetti luculliani, ovvero tutto ciò che ci si può procurare grazie alla loro ricchezza e al loro status sociale, e che sembra abbondare all'infinito. E i passeggeri più benestanti diventano loro stessi degli idoli per chi si trova qualche gradino più in basso. D'altro canto, un ulteriore riferimento biblico riscontrabile nel *Signore di San Francisco* è la parabola evangelica del ricco stolto (Lc 12, 16-21), convinto che il suo patrimonio gli consenta di pensare solo al proprio benessere personale e di "riposare, mangiare, bere e godere" passivamente. Lo stesso si propone di fare il signore di San Francisco grazie alla fortuna derivata da anni di lavoro, che gli permette di 'comprare' praticamente tutto:

Egli era piuttosto generoso in viaggio e perciò credeva fermamente alla gentilezza di tutti coloro che lo nutrivano e lo dissetavano dalla mattina alla sera, lo servivano, prevenivano i suoi più piccoli desideri, proteggevano la sua pulizia e la sua tranquillità, portavano i suoi bagagli, gli chiamavano i facchini, recapitavano i suoi bauli in albergo. Così era stato dappertutto, così era stato durante la navigazione, così doveva essere anche a Napoli [BUNIN 2002: 30; ssa, III: 221].

Come alla fine della parabola tuona severa la condanna di Dio ("Stolto, questa stessa notte l'anima tua ti sarà ridomandata e di chi saranno le cose che tu hai preparato?"), così nel racconto arriva un fatale malore, contro cui nulla possono la razionalità e il pragmatismo del milionario, con i suoi piani architettati due anni in anticipo:

L'itinerario scelto dal signore di San Francisco era grandioso. In dicembre e gennaio sperava di godersi il sole dell'Italia meridionale, i monumenti antichi, le tarantelle, le serenate dei cantanti di strada, e quello che gli uomini della sua età sentono con particolare finezza: l'amore delle ragazze napoletane, sia pure non del tutto disinteressato; il carnevale pensava di trascorrerlo a Nizza, a Monte Carlo, dove in questo periodo si riunisce la società più scelta, dove gli uni si danno con frenesia alle corse delle automobili e delle barche a vela, altri alla roulette, altri ancora a quello che si usa chiamare flirt, e altri infine al tiro ai colombi che si levano in volo, bellissimi, dai giardini dall'erba smeraldina, sullo sfondo del mare color dei non-tiscordardime, e subito si abbattono come bianchi mucchi sulla terra; l'inizio di marzo lo voleva dedicare a Firenze, per la settimana della Passione venire a Roma per ascoltarvi il Miserere; nei suoi progetti rientravano anche Venezia e Parigi e la corrida a Siviglia e i bagni sulle isole inglesi, e Atene e Costantinopoli e la Palestina e l'Egitto e persino il Giappone, s'intende, sulla vita del ritorno... E all'inizio tutto era andato benissimo [BUNIN 2002: 26; ssa, III: 218].

Ma poi, come sappiamo, le cose andranno male. I programmi di viaggio iniziali, tra l'altro, erano già stati in parte mandati a monte dal maltempo, che rende ben poco idilliaco il soggiorno della famiglia di San Francisco in una Napoli grigia e maleodorante: la natura e la morte, su cui l'uomo non può esercitare alcun controllo, fanno dunque le veci del Dio biblico.

Privato, con la morte, della possibilità di elargire denaro, il defunto non esercita più alcuna attrattiva e non suscita il minimo interesse, come ben dimostra l'atteggiamento mutato del *maitre d'hôtel* caprese nei confronti della moglie e della figlia del signore di San Francisco, trattate con impazienza e stizza. Il cadavere del milionario viene rimpatriato attraverso procedure tortuose, all'interno di una umiliante cassa di legno per le bottiglie di soda. E, come si dice già nell'incipit

del racconto, “il suo nome non se lo sarebbe ricordato nessuno” [BUNIN 2002: 25; ssa, III: 217]. Quello che sembrava un idolo, assimilabile al vitello d’oro dell’Antico Testamento, viene scaraventato a terra e dimenticato.

In realtà, la morte del signore di San Francisco viene preannunciata ben prima che sopraggiunga l’infarto nel lussuoso albergo caprese. Sin dalle prime righe Bunin dissemina il racconto di presagi mortiferi: i baffi del principe asiatico ricordano “quelli di un morto” [BUNIN 2002: 29; ssa, III: 220], i musei che la famiglia di San Francisco visita a Napoli sono “mortuariamente puliti” [BUNIN 2002: 31; ssa, III: 222]. Persino un’immagine gioiosa come quella delle nozze viene ‘rovesciata’: poco prima di essere stroncato dall’infarto, il protagonista, che già aveva sognato di dare in sposa la figlia a qualche facoltoso e altolocatato ospite della nave o dell’albergo, si veste e si pettina con cura e narcisismo in una camera piena di specchi, a mo’ di novello sposo. Ma nel corridoio dell’hotel tenta di precederlo una “vecchia [...] ormai ingobbita e coi capelli bianchi, ma scollata in un abito di seta grigio chiaro [...] camminando in modo buffo, come una gallina” [BUNIN 2002: 39; ssa, III: 228]: un’altra immagine sinistra, una sorta di sposa cadavere. L’impressione generale è dunque che il signore di San Francisco e le persone che lo circondano siano già morte sin dall’inizio, forse perché mosse da un materialismo freddo e senz’anima. I passeggeri della nave, così come gli ospiti dell’albergo, seppur teoricamente dediti ai piaceri, conducono in realtà un’esistenza arida e meccanica, seguendo una sorta di rituale (un ‘ordine stabilito’) scandito dal gong che annuncia le colazioni, i pranzi, le cene, e segnato dalle tappe di escursioni tracciate a tavolino. L’interesse per la cultura è minimo: il signore di San Francisco è totalmente indifferente ai tesori racchiusi nei musei partenopei (ancor più indifferenti gli sono le numerose chiese, da un punto di vista sia artistico che religioso) ed è più attratto dai “quadri viventi in certe case” [BUNIN 2002: 34; ssa, III: 223], dal mangiare, dal bere, dai vestiti e dagli accessori di lusso.

Gola, lussuria, superbia: il protagonista e i suoi simili si macchiano di almeno questi tre peccati capitali, di cui forse il più grave è la superbia, la *hybris* dell'uomo positivista, con la sua illusione che, complici la ricchezza materiale e il progresso tecnologico, non vi siano ormai più forze cui non si sia in grado di fare fronte. Balza dunque agli occhi l'atteggiamento quanto mai scettico di Bunin nei confronti del genere umano: una posizione totalmente antitetica rispetto a quella del Gor'kij degli anni capresi – del periodo in cui i due scrittori si frequentarono appunto sull'isola campana, dove Bunin fu spesso ospite di Gor'kij. Se Gor'kij, con i suoi pensieri utopici e il suo esaltato antropocentrismo, sosteneva che l'Uomo (e a maggior ragione l'Uomo Nuovo che sarebbe stato partorito da una rivoluzione mondiale) fosse la creatura più meravigliosa del pianeta, anche e soprattutto in virtù dei prodigi materiali e tecnici che aveva saputo forgiare, e che gli avrebbero senz'altro spianato la strada verso un futuro gioioso, Bunin sottolinea invece il carattere profondamente imperfetto e la vacuità dell'*homo sapiens* come animale razionale e sociale, mettendo spietatamente a nudo i limiti dell'“Uomo Nuovo dal vecchio cuore” [BUNIN 2002: 47; ssa, III: 233]. Più che a Marx, insomma, Bunin pare rivolgersi a Schopenhauer, le cui teorie sull'illusorietà del velo di Maya traggono non a caso ispirazione dall'antichissima cultura indiana cara anche allo scrittore russo.

A riconferma che *Il signore di San Francisco* appartiene a un genere ibrido, a metà strada tra racconto realistico sull'epoca contemporanea e allegoria senza tempo, oltre agli elementi simbolici già illustrati non si può non menzionare l'inaspettata ed enigmatica comparsa del Diavolo in persona: nel finale del racconto lo vediamo intento ad osservare la nave che, ora con un cadavere celato nella stiva, fa rotta verso l'America.<sup>9</sup> La sua subitanea apparizione conferisce all'opera un'ul-

<sup>9</sup> Certo, va anche detto che all'estremità nord-orientale dello stretto di Gibilterra era collocato un posto di guardia denominato Torre del diavolo, poi demolito nel 1940 (cfr. nota a piè di pagina in Bunin [2020: 35]). Ma nel tessuto del racconto di Bunin questo dettaglio concreto viene stemperato in modo tale che l'elemento sovranatu-

teriore sfumatura, che la accomuna al cosiddetto ‘realismo mistico’ tipico di tanta prosa russa d’inizio Novecento, simbolisti in primis (Fëdor Sologub, Andrej Belyj), ma anche più tarda (basti pensare a Bulgakov).<sup>10</sup> E in realtà, anche prima che questa temibile creatura sovranaturale facesse capolino dalle parti dello stretto di Gibilterra, le forze della natura avevano già dimostrato, a mo’ di minaccioso avvertimento ‘dall’alto’, una potenza quasi mistica, tra pioggia e tempeste di neve che si abbattono sull’Europa meridionale. Inoltre, non va dimenticato come il protagonista parta da una città che nel 1906 era stata l’epicentro di un devastante terremoto, e si rechi proprio nel paese colpito, nel 1908, dall’ancor più devastante sisma di Messina: l’ampiezza del suo viaggio “è delimitata da due regioni sismiche” [THIERGEN 2005: 201], il che costituisce un altro dettaglio inquietante. Inquietanti e venate di misticismo sono anche le sirene che risuonano a bordo della nave per avvisare di un qualche pericolo esterno: il loro suono ricorda le trombe degli angeli dell’Apocalissi, che i passeggeri, intenti a pranzare al ritmo di un’orchestra d’archi, preferiscono non sentire.

Alla luce di quanto detto, appare chiara la differenza profonda che separa la ‘morte a Capri’ di Bunin dalla quasi coeva *Morte a Venezia*: per quanto in entrambi i casi si percepisca la fine di un’epoca e il crollo di un intero sistema di valori, la vicenda manniana del professor Aschenbach rimane comunque individuale e coinvolge un personaggio non solo con un nome ben preciso, ma con una sua spiccata individualità, a differenza delle figure archetipiche di Bunin. Per non dire che al Lido di Venezia l’anziano intellettuale, nonostante il suo decadimento fisico, percepisce ancora il fascino della cultura e di un puro ideale di bellezza, con una sensibilità totalmen-

---

rale prevalga su quello reale.

<sup>10</sup> Anche in altri scritti buniniani di questo periodo è presente una cifra sovranaturale: basti pensare a un racconto come *Il sacrificio*, dove al contadino protagonista, durante un temporale notturno in campagna, appare su una nube il volto minaccioso di sant’Elia, che dialogherà direttamente con lui [cfr. BUNIN 2020: 137-141].

te ignota al milionario americano a Capri. Al contempo, il signore di San Francisco è anche diverso dal tolstoiano Ivan Il'ič, cui, pure, è stato spesso paragonato: certo, anche in Tolstoj un uomo benestante e abituato a tenere ben salde le redini della propria esistenza veniva spiazzato dalla malattia, ma riusciva comunque a compiere un percorso di profonda consapevolezza prima di esalare l'ultimo respiro. Il magnate di Bunin non solo è colto dalla morte troppo all'improvviso per poter prepararsi, per così dire, a rendere l'anima a Dio procedendo a una disamina della propria vita e dei propri eventuali peccati: la sua è una morte squallida, un'insensata agonia prettamente fisiologica inframmezzata da tentativi pure fisiologici di opporvisi:

egli si buttò in avanti, voleva inghiottire un po' d'aria, e cominciò a rantolare orribilmente; la mascella inferiore cedette scoprendo l'oro delle otturazioni, la testa gli cadde su una spalla e sussultò, il petto della camicia si gonfiò come un canestro e tutto il corpo torcendosi, incespicando coi tacchi nel tappeto, scivolò sul pavimento [...] Continuava a dibattersi [...] Dimenava la testa, rantolava come se lo sgozzassero, roteava gli occhi, come un ubriaco... [BUNIN 2002: 40-41; ssa, III: 228]

D'altronde, sin dall'inizio del racconto capiamo che l'anziano milionario di San Francisco non aveva certo intenzione di trascorrere la vecchiaia a fare bilanci sottoponendosi a un esame di coscienza, ma voleva, piuttosto, rimuovere i pensieri sgradevoli dandosi alle gozzoviglie ("Era fermamente convinto di avere tutto il diritto di riposarsi, di divertirsi, di viaggiare in modo assolutamente perfetto. Alla base di questa convinzione c'era in primo luogo il fatto che era ricco, e in secondo luogo che stava appena iniziando a vivere, nonostante i suoi cinquant'otto anni" [BUNIN 2002: 25; ssa, III: 217]). Persino quando, pochi minuti prima di morire, guardando la propria immagine "moltiplicata dagli specchi" borbotta d'istinto "Oh, è orribile!", lo fa

“senza cercare di capire, senza pensare a cosa fosse orribile” [BUNIN 2002: 39; ssa, III: 227].

Più che Tolstoj, il tono di certi passaggi del *Signore di San Francisco* può ricordare l'altro maestro dichiarato di Bunin, cioè Čechov [cfr. BOGDANOVA 2014]. Come in molti racconti cechoviani, anche qui il narratore è disincantato e ricorre spesso, con grande cura del dettaglio, a un'ironia dissacrante e mai banale attraverso il cui filtro vengono descritti non soltanto i personaggi afferenti al *beau monde*, ma anche gli strati sociali più modesti, il che dimostra nuovamente i limiti di una lettura prettamente 'sociologica' del racconto. Anche gli umili risultano non meno meschini, triviali e falsi dei padroni. Triviale è il vetturino “fresco di sbornia” che trasporta la bara improvvisata del signore di San Francisco rallegrandosi per l'inatteso guadagno che l'“ignoto signore” gli ha procurato [cfr. BUNIN 2002: 44-45; ssa, III: 231]; meschino è il fattorino Luigi, con la sua “ossequiosità spinta fino all'idiozia” [BUNIN 2002: 38; ssa, III: 226]; falso è il barcaiolo Lorenzo, che fa il modello per i pittori stranieri appassionati di panorami esotici, “pavoneggiandosi nei suoi cenci” [BUNIN 2002: 46; ssa, III: 232]; persino gli zampognari abruzzesi che vanno a rendere omaggio alla Madonna non sono così poetici come potrebbero sembrare: la statua davanti a cui si prostrano “stava in vesti di gesso candide con una corona regale arrugginita” [*ibidem*]. Anche quella che potrebbe apparire come un'esaltazione della genuina religione popolare dei montanari, ancora non intaccata dai vizi della civiltà, grazie all'ennesimo contrasto ironico ‘alla Čechov’ cui ricorre Bunin si rivela in ultima analisi una triste, artificiosa illusione.

Il pessimismo di Bunin a riguardo delle false chimere dell'umanità, insomma, non va a toccare solo le élite, ma anche il ‘popolo’ di cui, in quel periodo, tanto si andava dibattendo in Russia e altrove.

**3.** In conclusione, vale sicuramente la pena soffermarsi sui due elementi simbolici più importanti del racconto, che coincidono con gli spazi cruciali in cui è ambientato: il transatlantico su cui viaggia la famiglia di San Francisco, da un lato, e l'isola di Capri, dall'altro.

È inutile ricordare il peso di un mitologema come quello della *navigatio vitae*. Durante la doppia traversata oceanica del signore di San Francisco (vivo all'andata, morto al ritorno), Bunin arricchisce l'immagine della navigazione per mare come metafora dell'esistenza con numerosi altri richiami. Va da sé, l'autore russo non poteva essere rimasto indifferente alla tragedia del Titanic nell'aprile 1912, che, analogamente ai già citati terremoti di San Francisco e Messina, nell'immaginario collettivo aveva rappresentato una sorta di presagio apocalittico, di avvertimento per un'umanità troppo sicura nei suoi mezzi e noncurante nei confronti della potenza della natura (incarnata ora in un sisma, ora in un infido iceberg). Il coevo piroscàfo minuziosamente descritto da Bunin può davvero ricordare il Titanic così come i lettori hanno avuto modo di vederlo nelle foto d'epoca o, più recentemente, nei kolossal di Hollywood. Inizialmente Bunin voleva battezzare la nave Principessa Irene, ma poi optò per un nome decisamente più interessante e anch'esso, come Titanic, esplicitamente legato al mito: Atlantide. Se un nome come Titanic fa pensare alla stirpe dei Titani che osarono sfidare Zeus e furono per questo fatti precipitare nel Tartaro (e rievoca, di conseguenza, anche il 'titanismo' di tanta cultura occidentale), Atlantide si riferisce, sulla scorta dei dialoghi di Platone, all'omonima civiltà fiorente ed evoluta situata su un'isola poi sommersa per sempre, proprio in quello stesso oceano Atlantico dove affondò il Titanic e le cui acque vengono solcate dal signore di San Francisco. Il mito di Atlantide godeva di una certa popolarità all'inizio del Novecento, complici gli umori serpeggianti tra gli artisti europei,<sup>11</sup> e non è difficile riconoscere, nei piani, nelle cabine, nelle sale e nei ponti dell'enorme nave del racconto, un autentico microcosmo in cui è concentrata l'intera civilizzazione d'inizio xx secolo in miniatura.

Inoltre, alcuni studiosi [cfr. IČIN *et al.* 2005; BÖHMIG *et al.* 2016], hanno messo in rilievo dei paralleli con un soggetto tardo-medioevale risalente più o meno allo stesso periodo dei già citati misteri sull'ognu-

---

<sup>11</sup> Restando in Russia, ricordiamo che anche il cubofuturista Velimir Chlebnikov scrisse un poema visionario intitolato *La fine di Atlantide* (Gibel' Atlantidy, 1912).

no' e, successivamente, sviluppato in un'infinità di variazioni sul tema: si tratta della 'nave dei folli', fissata su carta in primo luogo nel poema satirico-didascalico *La nave dei folli* (Narrenschiff, 1494) dell'alsaziano Sebastian Brant. Anche qui i personaggi sono archetipici e coincidono con determinate figure della società dell'epoca: si stanno dirigendo verso una loro personale 'terra promessa', ovvero la mitica Narragonia (anche se naufragheranno prima di raggiungerla), e i loro principali vizi sono la vanità e la sete di profitto individuale, in maniera non dissimile da quanto avviene secoli dopo nel racconto di Bunin. A bordo dell'Atlantide sembrano intrecciarsi le suggestioni della nave dei folli all'andata, e della danza macabra, altro topos frequentatissimo in diverse arti dal medioevo in poi, al ritorno. Tant'è che nel finale – dove, come già detto, compare persino il Diavolo – la nave sembra addentrarsi in un dantesco inferno di ghiaccio.<sup>12</sup> Bunin in precedenza aveva paragonato al nono girone, il più profondo, le caldaie soffocanti dell'Atlantide, ma le atmosfere delle viscere infernali così come le aveva cantate Dante (il cui nono cerchio è un immenso lago di ghiaccio) vengono suggerite dalla gelida bufera di neve attraverso cui la nave avanza faticosamente. Ad evocare l'inferno dantesco sono anche le porte di Gibilterra, dove non a caso se ne sta seduto il Diavolo: le ben note 'colonne d'Ercole', infatti, non demarcano solo il confine convenzionale tra il Vecchio e il Nuovo Mondo (ormai più vicini tra loro di quanto possa sembrare, ed entrambi in declino, come si è già visto), ma si configurano anche come la soglia tra un 'al di qua' e un 'al di là', appunto come nella vicenda dell'Ulisse del xxxvi canto dell'Inferno. Varcando quello stesso stretto di Gibilterra, Ulisse, con la sua eccessiva fiducia nell'uomo, infrangeva i limiti imposti dalla divinità, veniva travolto da una tempesta ed era fatto sprofondare negli abissi, fino all'inferno. Una sorte analoga era già toccata alla mitica Atlantide – situata proprio davanti alle colonne d'Ercole – e, forse, toccherà anche al piroscalo Atlantide di Bunin, che potrebbe seguire le orme del suo 'gemello' Titanic.

---

<sup>12</sup> Come nota Peter Thiergen [2005: 200], l'anabasi superficialmente vagheggiata dal signore di San Francisco degenera in una catabasi.

Un altro mito artistico e letterario che Bunin recupera e in parte decostruisce è quello del Meridione italiano, e in particolare dell'isola di Capri. Bunin conosceva bene l'Italia: prima dell'emigrazione in Francia nel 1920, vi si era recato tre volte (nel 1911, 1912 e 1913), e scrisse *Il signore di San Francisco* un anno e mezzo dopo il suo ultimo ritorno da Capri, dove alloggiava normalmente proprio all'Hotel Quisisana che fece poi da prototipo per l'albergo nella cui sala di lettura muore il protagonista.<sup>13</sup> Nella Capri di Bunin siamo agli antipodi non soltanto di una stereotipata immagine da cartolina dell'Italia meridionale come terra del mare e del sole, ma anche di tutta una serie di cliché positivi sull'isola campana che si erano cristallizzati, col tempo, in diverse tradizioni letterarie, compresa quella russa. Negli scritti di tanti viaggiatori e letterati russi, Capri, con le sue grotte, i suoi faraglioni, i suoi vigneti e il suo Monte Solaro, era uno scenario da fiaba, un autentico paradiso avulso dal mondo reale, dove era possibile dimenticare, almeno temporaneamente, le angosce della vita di tutti i giorni e pervenire a una rigenerazione fisica e spirituale [cfr. BÖHMIG 2005]. O dove, perlomeno, si poteva vivere in armonia con la natura, lasciandosi contagiare dalla gioia sprigionata ora dalla sfavillante luce del sole, ora dai colori vividi del mare e della vegetazione, presenti in tutta la loro gamma in diverse pagine anche contemporanee a Bunin, come per esempio in alcune *Fiabe d'Italia* gorkiane, al cui ingenuo ottimismo non è estranea la *Stimmung* generale dell'isola.

Nel *Signore di San Francisco*, invece, non solo Napoli mostra una sua faccia perlopiù inedita (autunnale, piovosa, grigia e poco accogliente), ma anche Capri si presenta buia e umida, sferzata dal vento e da onde che rendono ben poco gradevole e romantico il tragitto in

---

<sup>13</sup> Non va inoltre dimenticato che molte poesie di Bunin, specie relative al periodo successivo al 1916, quindi poco dopo la pubblicazione del racconto, sono incentrate su episodi della storia italiana di epoche diverse. Attraverso l'esperienza di un paese che fu una delle culle della civiltà e, con la sua posizione nel cuore del Mediterraneo, anche un ponte tra Occidente e Oriente, il poeta riflette sui destini dell'intero pianeta [cfr. REVJAKINA 2006; DEOTTO 2021].

battello dell'intera famiglia di San Francisco: il contrasto con il mito di Capri non potrebbe essere più stridente. La Capri magica dell'immaginario collettivo sembra esistere solo nella testa dei tanti visitatori intenzionati a continuare a divertirsi e a scacciare forzatamente i brutti pensieri, persino quando a due passi da loro si è consumata una morte. Non a caso il padrone dell'albergo è stizzito per l'improvvisa dipartita del suo facoltoso cliente, percepita quasi come un segno di malaugurio, e cerca di nasconderne goffamente le tracce. La serata, con tanto di show turistico di due ballerini di tarantella, è mandata a monte, ma già dal giorno successivo gli svaghi possono riprendere come prima. I clienti dell'albergo, da parte loro, sin da subito non si erano persi d'animo e se n'erano andati in paese, in birreria, in modo da sfuggire anche solo all'idea della sofferenza e della morte.

Anni dopo, Bunin avrebbe dedicato a Capri anche il bozzetto *L'isola delle sirene* (Ostrov siren, 1932), in cui, nonostante il tono dell'autore sia molto meno caustico rispetto a quello del racconto, si pone comunque l'accento su come l'isola sia stata stravolta dal turismo, anche a causa delle scoperte archeologiche ("hanno infranto il suo silenzio secolare, la sua calma, hanno iniziato a fare scavi e a saccheggiare ampiamente i suoi preziosi reperti antichi" [PSS, VI: 221]) e del genio dei poeti e degli artisti:

un qualche poeta tedesco ha scoperto per caso [...] una grotta illuminata dal sole e dalle onde in modo così magico [...] che Capri all'improvviso è diventata famosa in tutto il mondo come 'autentica terra promessa di tutti i pittori e gli amanti della Natura', il cui ininterrotto e affollato pellegrinaggio sull'"isola divina" non è mai cessato da allora [*ibidem*].

Nel bozzetto, Bunin si dilunga sulla figura di Tiberio, fondamentale nella generale percezione dell'isola da parte di molti intellettuali stranieri e nominato anche nel *Signore di San Francisco*. Tiberio incarnava, tradizionalmente, il lato oscuro della solare Capri: la crudeltà del potentissimo imperatore romano, che diede sfogo ai suoi

vizi proprio nell'enorme villa costruita sull'isola, suscitava terrore e fascino al tempo stesso. Tiberio potrebbe sembrare un antesignano degli avidi 'padroni del mondo' contemporanei, ma nella sua abiezione ha comunque una grandezza e delle passioni a cui non può certo anelare il milionario americano. Non per nulla "l'umanità aveva serbato per sempre memoria" [BUNIN 2002: 45; ssa, III: 231] di Tiberio, ma condannato all'anonimato il povero signore di San Francisco [cfr. MAMLEEV 1995].

Bunin, dunque, da un lato distrugge un certo mito di Capri; dall'altro, nondimeno, recupera un'iconografia caprese meno inflazionata, ma comunque presente, secondo cui sull'isola convivono bellezza e mostruosità [cfr. BÖHMIG 2005] e dove, in realtà, l'atmosfera evanescente che circonda gli scogli fa pensare non solo a un paradiso terrestre, ma anche a una landa di spiriti, a una porta per l'oltretomba, come in un famosissimo ciclo di quadri del pittore svizzero Arnold Böcklin, *L'isola dei morti* (Die Toteninsel, 1880-86), in parte ispirato proprio al paesaggio caprese.<sup>14</sup>

Inoltre, i presagi mortiferi di cui è costellata la Capri di Bunin possono essere anche riconducibili a varie superstizioni popolari, Smorfia napoletana compresa [cfr. BÖHMIG 2021]. In questo senso, le cifre che l'autore sparge nel testo a mo' di indizi non sembrano affatto casuali, ma sono avvolte da un'aura arcana e stabiliscono in anticipo il destino del protagonista: il signore di San Francisco ha 58 anni ( $5+8=13$ , numero sfortunato nonché 'dozzina del diavolo' – *čertova džužina* – nella tradizione russa); prima della famiglia di San Francisco, nella lussuosa suite dell'hotel caprese soggiornava il diciassettesimo esponente di una nobile casata, e non serve ricordare come il numero romano XVII sia un anagramma del verbo *vixi* ('vissi', dunque 'sono morto') per cogliere la ben nota iattura racchiusa nella cifra 17;<sup>15</sup> il cadavere del protagonista viene trasportato in una squallida

<sup>14</sup> Questo ciclo di quadri era molto popolare anche in Russia: nel 1909 ispirò a Sergej Rachmaninov l'omonimo poema sinfonico.

<sup>15</sup> È curioso notare come Bunin abbia evidentemente deciso di attribuire questo numero a un personaggio, e non alla suite occupata dal protagonista, perché negli

stanzetta umida e fredda, che è la camera 43 (palindromo del numero 34, a sua volta equivalente proprio a  $17 \times 2$ ; inoltre, la somma delle due cifre dà 7, numero esoterico per eccellenza, e 34 sono i canti dell’Inferno di Dante, che abbiamo già notato in filigrana al testo di Bunin). E a proposito di Smorfia napoletana, non si può non far caso alla visione premonitrice del signore di San Francisco, che al suo ingresso nell’hotel dove morirà ha una specie di *déjà-vu* e si rende conto di avere incontrato in sogno, la notte precedente, il proprietario dell’albergo. Il fatto inizialmente lo turba, ma viene poi liquidato come una “strana coincidenza” [BUNIN 2002: 36; ssa, III: 225].

L’isola di Capri, quindi, ritorna nel racconto di Bunin nelle sue vesti di microcosmo parallelo, incantato ed illusorio (“l’isola di Capri non si vedeva affatto, quasi non fosse mai esistita” [BUNIN 2002: 33; ssa, III: 223]), separato dal mondo reale, ma con caratteristiche diametralmente opposte a quelle riscontrabili in altri testi ad essa dedicati: qui è un luogo di morte dove ingannano il tempo, illudendosi di poter ingannare anche la morte, forestieri di passaggio che conducono sull’isola un’innaturale e spensierata villeggiatura, facendo recitare un ruolo anche agli autoctoni su una “piccola piazza quasi da operetta” [BUNIN 2002: 35; ssa, III: 225]. A Capri, là dove Gor’kij e Anatolij Lunačarskij erano intenti a ‘costruire Dio’, Bunin – definito da Marina Cvetaeva “la fine di un’epoca” – abortisce l’Uomo Nuovo prima ancora che possa nascere. Con il suo racconto uscito poco dopo l’inizio della Prima guerra mondiale e poco prima delle Rivoluzioni del 1917, mette un punto definitivo all’era a cui sarebbe subentrato il ‘secolo breve’. E, forse, anche a quel lungo Ottocento letterario russo di cui, con il suo stile classico e il suo affetto per i meleti delle tenute di provincia, era stato uno degli ultimi rappresentanti.

---

alberghi italiani, Quisisana compreso, non è contemplata la stanza 17, proprio per motivi di scaramanzia [cfr. BÖHMIG 2021].

## SIGLE E ABBREVIAZIONI

- ssa I.A. Bunin, *Sobranie sočinenij*, I-V, Izdatel'stvo Pravda, Moskva 1956.
- ssb I.A. Bunin, *Sobranie sočinenij*, I-VIII, Moskovskij rabočij, Moskva 1993-2000.
- pss I.A. Bunin, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XIII, Voskresen'e, Moskva 2005-2007.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BEM 1935 A. Bem, *Gospodin iz San-Francisko*, "Meč", 26 maggio 1935, <[http://www.mochola.org/russiaa-broad/bem/bem38\\_frisco.htm](http://www.mochola.org/russiaa-broad/bem/bem38_frisco.htm)> (ultimo accesso: 26.01.2023).
- BOGATYRĚV 2015 D.K. Bogatyrëv (red.), *I.A. Bunin: pro et contra. Ličnosť i tvorčestvo I. Bunina v ocenke russkich i zarubežnych myslitelej i issledovatelej: Antologija*, Institut inostrannyh jazykov, Moskva 2015.
- BOGDANOVA 2014 O. Bogdanova, *Samyj čechovskij rasskaz Bunina: Gospodin iz San-Francisko*, "Zvezda", 2014, 2, pp. 217-230.
- BÖHMIG 2005 M. Böhmig, *Cenere sul paradiso. L'immagine di Capri nella letteratura russa moderna*, in Id. (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Europa Orientalis, Salerno-Napoli 2005, pp. 179-199.
- BÖHMIG-THIERGEN 2016 M. Böhmig, P. Thiergen (Hrsg.), *Ivan A. Bunins Gospodin iz San-Francisko. Text-Kontext-Interpretation (1915-2015)*, Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien 2016.

- BÖHMIG 2021 M. Böhmig, *Dogadki o Rejse i cifrovoj simbolike v rasskaze I. Bunina* Gospodin iz San-Francisko, "Voprosy literatury", 2021, 1, pp. 43-53.
- BUNIN 2002 I. Bunin, *Un respiro leggero e altri racconti*, trad. it. di L. Negarville, La Conchiglia, Capri 2002.
- BUNIN 2018 I. Bunin, *Giorni maledetti*, trad. it. di M. Zucchelli, Voland, Roma 2018.
- BUNIN 2020 I. Bunin, *Il signore di San Francisco e altri racconti*, trad. it. di C. Zonghetti, Adelphi, Milano 2020.
- DAVIDENKO 2015 R. Davidenko, *Kniga rasskazov I.A. Bunina* Gospodin iz San-Francisko: *tekst i kontekst*, "Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta im. Jaroslava Mudrogo", 2015, 84, pp. 87-91.
- DEOTTO 2021 P. Deotto, *Italiaja v vosprijatii I.A. Bunina*, in *I.A. Bunin i ego vremja: konteksty sud'by – istorija tvorčestva*, IMLI RAN, Moskva 2021, pp. 80-91.
- GOR'KIJ 1960 *Archiv Gor'kogo*, IX, IMLI RAN, Moskva 1960.
- IČIN *et al.* 2005 K. Ičin, M. Jovanovič, *Zametki o literaturnych istočnikach: Gospodin iz San-Francisko I. Bunina*, in J. L. Rakitin, K. Ičin, T. Žel'skij (red.), *Elegičeskie raskopki*, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, Belgrad 2005, pp. 117-143.
- KEYS 2000 R.J. Keys, *Ivan Bunin and Thomas Mann*, "Forum for Modern Language Studies", xxxvi, 2000, 4, pp. 357-367.
- MAMLEEV 1995 Ju. Mamleev, *Smert' v tvorčestve Bunina* (Gospodin iz San-Francisko), in *I.A. Bunin i russkaja literatura konca XX veka*, IMLI RAN, Moskva 1995, pp. 133-137.

- PROKOPENKOV 2015 G. Prokopenkov, *San Francisko vremen Gospodina iz San-Francisko. V kakoj gorod tak i ne vernulsja geroj Bunina?*, in *Russkaja literatura XX veka. Sezon 3*, 17 settembre 2015, <<https://arzamas.academy/materials/853>> (ultimo accesso: 26.01.2023).
- REVJAKINA 2006 I. Revjakina, *Italija v putestvijach i v poetičeskom tvorčestve I.A. Bunina*, "Toronto Slavic Quaterly", 2006, 17, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/17/revyakina17.shtml>> (ultimo accesso: 26.01.2023).
- SLIVICKAJA 1994 O. Slivickaja, *O prirode buninskoj vnešnej izobrazitel'nosti*, "Russkaja literatura", 1994, 1, pp. 72-80.
- THIERGEN 2005 P. Thiergen, *Ivan Bunin: La morte a Capri*, in M. Böhmig (a cura di), *Capri: mito e realtà nelle culture dell'Europa centrale e orientale*, Europa Orientalis, Salerno-Napoli 2005, pp. 199-207.
- TOLSTOJ 1952 L.N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*, I-XC, v. 50, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1952.
- TOLSTOJ *et al.* 2016 I. Tolstoj, A. Ustinov, *Gospodin iz San-Francisko. Sto let spustja*, Akvilon, San Francisco 2016.
- ZLOČEVSKAJA 2005 A. Zločevskaja, *Rol' mistiko-religioznogo podteksta v rasskaze I.A. Bunina Gospodin iz San-Francisko*, "Russkaja slovesnost", 2005, 5, pp. 7-15.