

### Palme e conservifici: la Los Angeles di John Fante

Elisa Bordin\*

*Los Angeles, dammi qualcosa di te!  
Los Angeles, vieni incontro come ti vengo incontro io,  
i miei piedi sulle tue strade, tu, bella città che ho amato tanto,  
triste fiore nella sabbia.  
(John Fante, Chiedi alla polvere)*

Nel 2010 la città di Los Angeles decise di dedicare una piazza a John Fante, collegando per sempre il suo nome alla memoria pubblica del luogo. La piazza si trova fra la Quinta e Grant, vicino alla Public Library, dove lo scrittore trascorreva molto tempo durante gli anni Trenta quando da Boulder, Colorado, si era trasferito a Los Angeles nella speranza di diventare un autore famoso. La Public Library è anche il luogo dove avviene la riscoperta di Fante, dopo anni di oblio letterario durante i quali lo scrittore lavora principalmente come sceneggiatore a Hollywood. È in quella biblioteca che un altro losangelino, Charles Bukowski, incontra *Chiedi alla polvere* (1939), romanzo che lo strega e che lo influenzerà nella sua carriera di scrittore. Ed è sempre grazie a Bukowski che dagli anni Ottanta in poi la Black Sparrow Press di Santa Rosa comincia a ripubblicare le opere di Fante, decretandone il definitivo riconoscimento letterario all'interno della letteratura italoamericana e, in minor parte, del regionalismo californiano.

La riscoperta all'interno degli studi italoamericani ha dato spazio alla lettura delle opere di Fante soprattutto come uno scontro fra *descent* e *consent*, ovvero fra l'identità etnica ereditata dalla famiglia d'origine e il bisogno di appartenere alla società d'adozione. Ciò è avvenuto con ragione, poiché i suoi scritti parlano sovente della famiglia italoamericana e del desiderio di assimilazione e accettazione nella società statunitense. Questo approccio ha svelato aspetti importanti, ma ha anche lasciato in ombra altre dinamiche che considerano l'italoamericanità accanto ad altre etnicità e a rapporti di classe, che invece emergono come fondamentali nelle opere losangeline, ovvero quelle che hanno come sfondo la Los Angeles degli anni della Depressione. Oltre che essere uno dei padri della letteratura italoamericana accanto a Jerre Mangione e Pietro di Donato, John Fante è infatti considerato uno dei padri del romanzo di e su Los Angeles, che si forma in maniera matura negli anni in cui Fante scrive la maggior parte delle sue opere losangeline – *Chiedi alla polvere*, *La strada per Los Angeles* (1935, postumo) e *I piccoli fratelli* (postumo). Gli abitanti anglofoni avevano cominciato ad arrivare numerosi nella città alla fine dell'Ottocento, e con loro fa la sua apparizione anche il primo romanzo cittadino, *Ramona* di Helen Hunt Jackson (1884), in cui si idealizza

l'eredità messicana e le origini native della regione attraverso la drammatica storia d'amore fra la birazziale Ramona e l'indiano Alessandro. Ciò nonostante, una vera e propria letteratura losangelina si ha solo a partire dagli anni Venti e Trenta del Novecento, grazie ai lauti salari che Hollywood paga agli scrittori ingaggiati come sceneggiatori per il nuovo cinema sonoro. In quegli stessi anni la città vede declinare ciò che Mike Davis, nel suo ormai classico studio *Città di quarzo* (1990), definisce la tradizione dei *propagandisti* che aveva avuto origine con la Jackson, mentre nasce quella dei *demistificatori* con autori come Louis Adamic, Nathanael West o Raymond Chandler. Fante si colloca sul displuvio e fra questi due filoni letterari: la sua visione di Los Angeles, infatti, oscilla fra amore e odio, successo e sconfitta, sogno e disillusione, in un insieme al contempo lirico e cinico che dona alle opere quel tipico tono dolceamaro che ha reso lo scrittore italoamericano sempre più un autore di culto.

A questa doppia iscrizione nella resa letteraria della città Fante accosta un'attenzione per la multietnicità della Los Angeles degli anni Trenta che si trova in egual misura probabilmente solo nelle opere di Carey McWilliams, caro amico di Fante, autore di *Southern California County: An Island on the Land* (1946), del più importante studio sulla regione prima di *La città di quarzo* di Davis, *Factories in the Field* (1939), in cui ricostruisce la storia dei lavoratori cinesi, giapponesi, armeni, filippini e messicani che hanno contribuito allo sviluppo agricolo delle valli californiane, e di *North from Mexico* (1949) sull'emigrazione messicana in California. Come fa McWilliams nei suoi studi di taglio sociologico, Fante narra la città dei diseredati e dei marginalizzati: i racconti di Bunker Hill, dei conservifici di pesce di Wilmington, o della comunità filippina di L.A. costituiscono un tassello spesso dimenticato nella memoria della città, le cui immagini reificate nei circuiti mediatici propongono Los Angeles soltanto come luogo di *anglos* belli e ricchi (si pensi alle serie TV come *Beverly Hills 90210* o *Baywatch* negli anni Novanta, ma anche alle cartoline turistiche con palme e ragazze bionde), dimenticando la lunga storia multirazziale della regione. Contrariamente a questa diffusa amnesia, Fante fornisce un affresco della storia multietnica della città, che proprio durante gli anni della Depressione vede inasprirsi i conflitti, culminanti in episodi di intensa violenza durante la Seconda guerra mondiale.<sup>1</sup>

### **Chiedi alla polvere e il sogno californiano**

Ciò che a prima vista rende Fante uno scrittore di rilievo nella storia letteraria della città è l'attenzione per il luogo. Sparsi fra i vari romanzi che hanno come sfondo narrativo L.A., i riferimenti geografici mappano tutta l'area comunemente conosciuta come grande Los Angeles, corrispondente alla zona "a sud dei monti Tehachapi, a nord di San Diego, a ovest del deserto",<sup>2</sup> e ricostruiscono un'immagine di Los Angeles il cui peso iconico ben travalica i limiti municipali. In *La strada per Los Angeles*, primo romanzo della saga di Arturo Bandini composta da *Aspetta primavera*, Bandini (1938), *Chiedi alla polvere* (1939) e *Sogni di Bunker Hill* (1982), il giovane italoamericano lavora nei conservifici di Wilmington, nella parte sud della città,

vicino a Terminal Island e San Pedro. In *Chiedi alla polvere*, i venti che soffiano sulla città provengono dal deserto del Mojave e del Santa Ana. *Sogni di Bunker Hill*, ultimo romanzo che Fante, ormai cieco e senza gambe dopo l'amputazione dovuta alle complicazioni del diabete, detta alla moglie episodi tragicomici di Hollywood, dove Fante aveva lavorato per molti anni come sceneggiatore, e costituisce un esempio tardivo del così detto romanzo hollywoodiano che si sviluppa tra gli anni Trenta e Quaranta e di cui *Il giorno della locusta* (1939) di Nathanael West e *L'amore dell'ultimo milionario* (precedentemente, *Gli ultimi fuochi* 1941) di F. Scott Fitzgerald sono generalmente considerati le espressioni più riuscite.<sup>3</sup> Los Angeles appare anche in opere meno conosciute di Fante come la novella *Il mio cane Stupido* (1986, postumo), ambientato a Point Dume, Malibù, nel ranch a forma di Y della famiglia, o *Un anno terribile* (1985, postumo), in cui Dominic Molise sogna di scappare dal nevoso Colorado per raggiungere la terra promessa californiana e diventare così un giocatore di baseball professionista.

Fra le opere di ambientazione losangelina, *Chiedi alla polvere* è il romanzo che più di altri fa della città una costante compagna delle avventure del protagonista. Spesso considerato il capolavoro di Fante, già negli anni Quaranta Carey McWilliams nel suo *Southern California Country* considera *Chiedi alla polvere* uno dei romanzi che meglio raccontano la città.<sup>4</sup> In maniera affine, il cineasta losangelino Robert Towne, celebre per la sceneggiatura del film *Chinatown* (Polanski 1974) sulla guerra dell'acqua di Los Angeles, afferma che "se c'è un'opera di fiction su Los Angeles migliore [di *Chiedi alla polvere*], io non la conosco".<sup>5</sup> Nel suo ramingo vagabondare Bandini esplora la città, che fa da sfondo alle avventure (e contraddizioni) post-adolescenziali del protagonista aspirante scrittore italoamericano e del suo amore impossibile per la cameriera messicoamericana Camilla Lopez. Contravvenendo all'imperativo dell'auto di proprietà, icona della mobilità losangelina, Bandini si muove per Los Angeles attraverso diversi mezzi di trasporto: a piedi dal quartiere di Bunker Hill, dove si trova l'Alta Loma Hotel presso cui risiede;<sup>6</sup> in autobus per tornare da Terminal Island; in treno per raggiungere a Long Beach Vera Rivken, donna ebrea con la quale perde la verginità; e ancora con l'auto di Camilla verso Laguna Beach o con il suo vicino di camera Hellfrick verso la San Fernando Valley, dove i due rubano un vitello. I riferimenti topografici si susseguono; oltre alle già citate zone, Bandini è a Temple Street, la zona afroamericana della Los Angeles degli anni Trenta dove Camilla vive, a Olive e Mainstreet, a Angel's Flight, Pershing Square, Hill Street, nel quartiere cinese e in quello messicano, a Broadway, l'Ottava, Central Avenue: *Chiedi alla polvere* racconta una geografia poetica della città, ogni luogo collegato a piccoli sketch narrativamente ordinati attorno al centro di Bunker Hill e *downtown* Los Angeles, dove Bandini si rifugia a scrivere e dare senso al suo andare.

Non sono solo i riferimenti urbani a fare di *Chiedi alla polvere* un romanzo centrale nella storia della rappresentazione letteraria di Los Angeles, ma la presenza simultanea di urbanità e natura, che parla di una storia cittadina ancora relativamente giovane e legata alla specificità regionale. Ecco che compaiono gli alberi di Joshua, arbusto esclusivo della zona losangelina, il deserto del Mojave, luogo della sparizione dell'amata Camilla, gli eucalipti e le palme, che in incantevole succes-

sione chiudono il primo capitolo del romanzo. "La palma, la palma, la palma", scrive Bandini seduto alla sua scrivania:<sup>7</sup> simbolo dello stato sorridente, baciato dal sole, perfetto per il turismo, le palme distinguono la Los Angeles degli anni Trenta, luogo in cui le speranze di successo e ricchezza possono essere ancora vive, dall'entroterra del Midwest, corroso dal Dust Bowl e piegato dalla Depressione.

Luogo estremo dell'espansione statunitense e meta ultima della migrazione verso Ovest, che fa crescere esponenzialmente la città a inizio Novecento, Los Angeles rimane l'ultimo avanzato del destino manifesto di una nazione piegata dalle difficoltà economiche, "spesso rappresentato anche in letteratura come l'ultimo rantolo del sogno americano".<sup>8</sup> Così era già stato proposto dalle pagine di molta letteratura di fine Ottocento e inizio Novecento che Davis definisce "propagandista", destinata ovvero alla promozione del Sud della California.<sup>9</sup> Dalle pagine del già citato *Ramona* di Helen Hunt Jackson, del "Los Angeles Times" di Harrison Gray Otis, e della rivista "Land of Sunshine" di Charles Fletcher Lummis, si era andato infatti formando un palinsesto retorico finalizzato alla vendita del luogo ai potenziali compratori del Midwest, il quale diffuse il mito, vivo ancor oggi, della grande Los Angeles come nuovo Mediterraneo, terra delle missioni, dal clima sempre mite e luogo di un moderato conservatorismo politico.<sup>10</sup> *Chiedi alla polvere* sembra crescere sul lascito di quell'immaginario di Los Angeles come capitale del nuovo Eden che si era precedentemente espanso a livello nazionale. D'altronde, Fante ben conosceva *Ramona*, l'opera che da sola diede origine al mito sudcaliforniano e che egli stesso cita nel *Prologo* di *Chiedi alla polvere* accanto a Knut Hamsun, l'autore di *Fame* (1890) e suo maggiore ispiratore.<sup>11</sup>

La visione di Los Angeles come la città del sole, delle arance, e delle palme, capitale idillica di una regione disseminata di missioni spagnole, nuovo mediterraneo di equilibrio climatico e lieto vivere, dove ritirarsi per la pensione, per guarire, o per gioire del clima benevolo, è ciò che ha spinto all'inizio del Ventesimo secolo numerosi americani a spostarsi dall'entroterra sulla costa, e che spinge Fante stesso e i protagonisti di *Chiedi alla polvere* a giungere a L.A. Come il flusso di migranti che giunge a Los Angeles negli anni Venti sulla scia del mito losangelino e che ingrossano le file di quella che comincia a diventare una metropoli, Arturo Bandini dal Colorado, Evelyn Mortensen dal Minnesota, la proprietaria dell'Alta Loma Hotel dal Connecticut, Jean dal Texas, giungono nella città come terra promessa, luogo del sogno americano per i nuovi migranti degli anni della Depressione. In linea con la sua identità di luogo dell'industria del sogno, propagato in tutta la nazione da Hollywood, Los Angeles emerge come città del desiderio, del futuro americano da costruire, creare, immaginare, luogo dove i nuovi migranti "avrebbero trovato quello che stavano cercando, e dove potevano reinventarsi, lasciandosi il passato alle spalle".<sup>12</sup> In contrasto con il gelo e le difficoltà economiche del Colorado di *Aspetta primavera*, Bandini (1938), capitolo precedente rispetto a *Chiedi alla polvere* nella saga dei Bandini, le palme, le luci al neon, le dive del cinema della città indicano un sogno americano di successo e celebrità ancora accessibile, dove Bandini giunge "con l'unico scopo di diventare uno scrittore, di arricchirmi, di farmi un nome".<sup>13</sup> In contrapposizione con altre opere ambientate in luoghi montagnosi (si pensi ad *Aspetta primavera*, Bandini e *Un anno terribile*, ambientati in Colorado, o

*La confraternita dell'uva*, nelle colline di San Elmo), in cui Fante indaga la relazione con il lascito italoamericano attraverso il tormentato rapporto con il padre, nelle opere losangeline la città diventa emblema di americanità, se non posseduta per lo meno immaginata.<sup>14</sup> Per quanto l'immaginario propagandista cominciasse a incrinarsi sul finire degli anni Venti, i romanzi losangelini ne prolungano la funzione, rendendo L.A. sinonimo del sogno americano, luogo del consenso alla trasformazione in cittadino statunitense proiettata sul futuro ancora da costruire dei diversi Bandini, Rivken o Lopez.

## Gli anni Trenta e la demistificazione della città

Mentre da un lato Los Angeles sembra, negli anni della Depressione, l'ultimo luogo dell'utopia americana, opere come *Il grande sonno* di Raymond Chandler, *Il giorno della locusta* di Nathanael West e *Dopo molte estati* di Aldous Huxley, che compaiono nello stesso anno di pubblicazione di *Chiedi alla polvere*, dimostrano che lì è anche dove si palesa la distopia del sogno americano. Nasce infatti negli anni Trenta la tradizione dei demistificatori, che distorcono la precedente visione dorata della città. Come i generi della *detective story* e del *noir* svelano, a Los Angeles, sulle spiagge dell'estremo Ovest che guardano a Est, il sogno implode e si trasforma in immagini di disastri naturali, corruzione e scomposizione della realtà causata dalla società dello spettacolo che l'industria hollywoodiana riproduce all'infinito.<sup>15</sup> Mutando "ogni fascinoso ingrediente dell'Arcadia dei 'Propagandisti' in un suo sinistro equivalente", i demistificatori smantellano il mito della California come Eden mediterraneo e gettano le basi per visioni apocalittiche e contro-mitiche di Los Angeles, inferno e purgatorio da sopportare come pegno per quel sogno malato che ha spinto l'America fino a lì.<sup>16</sup>

Come suggerisce Mark Laurilia, anche Fante utilizza idee e stratagemmi tipici dei demistificatori e del *noir* in *Chiedi alla polvere*.<sup>17</sup> La dolce natura californiana, com'era distribuita alla nazione nelle reiterate immagini di sole, palme e arance, in *Chiedi alla polvere* diventa sole che brucia, che fa morire gli *anglos* giunti come locuste dal Midwest e rinsecchiti da un clima che non appartiene loro. In uno dei vari passaggi che ricordano il romanzo di West, Bandini intima ai vari Smith e Jones: "mangerete hamburger, un giorno dopo l'altro, e andrete ad abitare in appartamenti e alberghi polverosi, brulicanti di insetti, ma ogni mattina, svegliandovi, potrete ammirare lo splendore del sole e l'azzurro eterno del cielo".<sup>18</sup> Echeggiando le parole di *Laughing in the Jungle* (1932), romanzo del padre dei demistificatori Louis Adamic, gli Smith e Jones giunti nel sud della California abbagliati dal sogno dei propagandisti sono "sradicati, gente vuota e triste, gente vecchia e giovane, gente di casa mia, condannata a morire al sole".<sup>19</sup> Se da un lato il sole californiano brucia, dall'altro sabbia, nebbia e smog si mescolano intaccando gli altri capisaldi del mito del sud della California di cui Los Angeles è rappresentante. Il mito delle missioni spagnole, la cui architettura armonica testimonia un passato nostalgicamente sconfitto, è annerito dallo smog, come è annerito l'adobe della chiesa di Nostra Signora, nel quartiere messicano di L.A.<sup>20</sup> Anche le palme diventano nere: "fu proprio da quella finestra che vidi la prima palma della mia

vita, a meno di tre metri di distanza, e subito pensai alla Domenica delle Palme, all'Egitto, a Cleopatra, anche se la palma aveva i rami anneriti dal monossido di carbonio che usciva dal tunnel della Terza Strada e il suo tronco crostoso era soffocato dalla polvere e dalla sabbia che il vento portava dal deserto Mojave e da quello di Santa Ana".<sup>21</sup> Accanto a questo ecocriticismo in erba, che riflette sull'inquinamento precoce di una città succube del traffico automobilistico, il deserto emerge come triste compagno di morte, che soffia sabbia sulla città inceppando i meccanismi della macchina da scrivere di Arturo Bandini e che, in conclusione di romanzo, abbraccia la fine del sogno sconfitto di Camilla e la sua presunta morte. Il suo appartamento cittadino a Temple Street diventa una prigione che fa appassire la donna paragonata alle "terre ondulate", ai "deserti sconfinati", agli "alti picchi" della natura californiana, che prima o poi si sarebbe impossessata nuovamente della città di una civiltà malata.<sup>22</sup>

Anche quella "appropriazione simbolica della California del Sud come una naturale *disaster zone*, [...] una delle qualità della letteratura losangelina più persistenti",<sup>23</sup> compare in *Chiedi alla polvere* sotto forma del terremoto che colpisce Los Angeles e la vita di Bandini non appena questi conclude il suo primo atto sessuale con Vera Rivken – e che Arturo interpreta come punizione divina per il peccato commesso. Le stesse arance californiane, le cui immagini pubblicitarie viaggiavano nel Midwest come simbolo della salute e ricchezza californiane,<sup>24</sup> si trasformano da icona della regione a simbolo della povertà di Bandini, costretto a nutrirsi della frutta datagli a basso prezzo dal commerciante giapponese, che crea una perpetua acidità nel suo stomaco. La Los Angeles che abita Bandini è allora una città di "vicoli misteriosi, alberi solitari, vecchie case cadenti, reliquie di un passato ormai svanito",<sup>25</sup> la cui tristezza viene dal contenere sogni infranti e desideri mai soddisfatti che si accumulano nella città da ogni luogo del paese, come goccioline che avvolgono Los Angeles nella nebbia (e molti sono i riferimenti sparsi alla nebbia che si alza sulla città). Anche i personaggi che stanno sullo sfondo di *Chiedi alla polvere* sono degli emarginati grotteschi: Hellfrick, vecchio in perpetua vestaglia da notte dalla camera ricoperta di bottiglie di whisky, Vera Rivken, trucco sfatto, cicatrici sul corpo e alito alcolico, o i fumatori di marijuana nel quartiere nero di L.A., sono tutti persi nel limbo del sogno che li ha portati fino in California con la sua e loro mostruosa realtà fatta di povertà, vizi e solitudine.

Il romanzo si chiude con un'immagine che ci interroga sul valore di quei sogni di successo e accettazione: Bandini lancia il suo primo libro verso il deserto, dove le illusioni umane appaiono ridicole rispetto alla vastità e alla potenza della distesa di sabbia. Torna poi a Los Angeles, città simbolo dei sogni ma anche contenitore indifferente della piccolezza e della vacuità delle aspettative umane. Eppure, *Chiedi alla polvere* ci lascia con speranza: la Bunker Hill di Bandini "può non essere un paradiso, ma non è neppure il luogo della fine del sogno"<sup>26</sup> come è il caso per West o Chandler. Sebbene Camilla scompaia nel deserto, Arturo egoisticamente riesce a diventare uno scrittore e a soddisfare i suoi sogni di italoamericano di seconda generazione. Pescando quindi da entrambe le tradizioni letterarie che informano la Los Angeles della prima metà del Novecento, *Chiedi alla polvere* unisce mito e distopia, urbanesimo e natura, standardizzazione verso l'americanità e manteni-

mento della peculiarità etnica, immaginazione e realtà, successo e disillusione. Se, come scriveva Bertolt Brecht, Los Angeles simboleggia contemporaneamente sia il paradiso sia l'inferno,<sup>27</sup> in maniera simile le opere losangeline di Fante si trovano fra le due tendenze del sogno e della demistificazione, in un susseguirsi di contrapposizioni, sprazzi celebranti e dissacranti, dai quali emerge un tono dolceamaro, che parla sia della California dorata, culla delle speranze dell'italoamericano Bandini e degli altri soggetti etnici come lui, sia del collasso del sogno americano. È in quel tono elegiaco, che descrive Los Angeles come un "triste fiore nel deserto", capitale di una "babilonia californiana" di diseredati,<sup>28</sup> ma allo stesso tempo luogo che non rinuncia al sogno americano, che molti lettori riconoscono l'immagine più poetica e al contempo veritiera di Los Angeles, la cui visione contraddittoria data da Bandini smussa gli estremismi che spesso regnano nella città.

## Scontri interetnici nella Los Angeles proletaria

Somma di entrambe le tradizioni letterarie cittadine di inizio secolo, i romanzi di Fante si distinguono tuttavia dalle altre opere prodotte fra le due guerre per la parte di città che raccontano. Mentre i suoi contemporanei descrivono principalmente Hollywood e la zona della costa,<sup>29</sup> Fante racconta la città interna e il porto, una città di poveri lontani dai luoghi delle *celebrities*. Come egli scrive nel *Prologo a Chiedi alla polvere*, il romanzo è una storia alternativa della città, distante dall'immagine di Los Angeles solo come luogo di ricchi e famosi: "Mica parlo di Hollywood e delle sue stupide luminarie. E nemmeno di cinema. Pensate che stia parlando di Bel Air, di Lakeside? Di Pasadena e degli altri posti incasinati lì intorno? No, mille volte no. Vi dico che questo è un libro su una ragazza e un ragazzo che appartengono a culture diverse: parla di Main Street e Spring Street, di Bunker Hill, della parte di città il cui limite occidentale è a Figueroa, e non c'è niente di conosciuto o di famoso in questo libro".<sup>30</sup>

L'accento su una spazialità diversa diventa anche un accento sulla storia etnica, diversa e multiculturale, di L.A. *Chiedi alla polvere* è da considerarsi, secondo la personale visione che Fante dà nel *Prologo*, come un "Ramona [sic] alla rovescia", in cui le tensioni razziali stanno alla base della sfortunata storia d'amore dei protagonisti.<sup>31</sup> La gerarchia razziale della Los Angeles degli anni Trenta è infatti ciò che determina l'impossibilità dell'amore fra Arturo e Camilla, entrambi spinti a guardare verso l'alto della scala sociale e a disprezzare gli altri soggetti etnici con cui entrano in contatto. La centralità della riflessione etnica non riguarda solamente l'italoamericanità di Bandini, anche se questa rimane il punto di partenza per la comprensione delle esperienze etniche altrui. In anticipo rispetto a gran parte della tradizione letteraria della città, ma in linea con l'attenzione per la complessità razziale della L.A. dei lavori del suo caro amico Carey McWilliams, Fante dipinge la Los Angeles degli anni Trenta come luogo delle multietnicità, nella quale l'italoamericano Arturo Bandini, la cameriera messicana Camilla Lopez, l'ebrea Vera Rivken, il fruttivendolo giapponese o gli operai filippini dei conservifici di *La strada per Los Angeles* sono costretti al contatto dalla distribuzione spaziale delle fabbriche dove lavorano, o dai luoghi come *downtown* L.A., Koreatown, o Bunker Hill dove abitano.

Costretto a vivere in una “borderland che include culture multiple”,<sup>32</sup> l’Arturo di *Chiedi alla polvere* attraversa mondi diversi, muovendosi fra le varie parti di Los Angeles e le diverse comunità che la abitano. Pensando a se stesso ora come a un americano *mainstream*, ora come a un italoamericano, ora paragonandosi agli altri residenti delle sacche più povere di Los Angeles, si mette in mostra la rigida gerarchia razziale che vige in California negli anni Trenta, con Sammy il barista bianco all’apice della piramide e Camilla e Arturo alla base, in lotta per l’avanzamento sociale. A questo riguardo Matthew Elliott parla di *Chiedi alla polvere* come di una “fiction of whiteness”:<sup>33</sup> nella lotta per farsi accettare dalla città/americanità, Arturo deve continuamente immaginarsi e reinventarsi come bianco, rifiutando altre possibili affiliazioni a disposizione, come quella con Camilla paventata a inizio romanzo dalla proprietaria dell’albergo Alta Loma. La ricreazione di se stessi attraverso un’immaginazione costruita sulle dinamiche razziali della città non è esclusiva di Arturo. Tutti i protagonisti etnici di *Chiedi alla polvere* giocano ad acquisire l’identità che è a loro più cara e spendibile — quella *mainstream* — come fanno le bionde ragazze Mortensen che cercano di nascondere il loro background svedese, come vorrebbe fare Camilla cambiando il suo cognome in Lombard, e come fa l’ebrea Vera Rivken fingendosi Camilla per avere l’amore di Arturo, che si immagina di essere Cortés per dare fiducia alla sua mascolinità e pensarsi come conquistatore e *penetratore* della terra messicoamericana Camilla/Vera. L’identità quindi è rappresentata come qualcosa di fluido, in movimento, spaziale, frutto di dinamiche di *consent* e *descent* ma anche di percorsi e contatti con i meccanismi del luogo; l’identità, nei personaggi di Fante, si può assumere, rifiutare, far finta di avere, perfino ostentare attraverso oggetti, in un vortice continuo di instabilità che vede l’immaginazione giocare un ruolo fondamentale.

Che la città sia vittima di una rigida gerarchia razziale, basata sull’imitazione delle tattiche di esclusione anglo che mettono i soggetti etnici in competizione fra loro,<sup>34</sup> è ben visibile in *La strada per Los Angeles*. In questo romanzo, precedente sia a livello diegetico sia cronologicamente a *Chiedi alla polvere* e mai pubblicato in vita, la città emerge come luogo delle fabbriche, dei capannoni, del porto e della povertà, che l’immaginario collettivo su L.A. raramente contempla. È, quella di *La strada*, una “terra creata dall’uomo, piatta e disordinata”, fatta di “baracche scrostate, pile di legname, pile di lattine, trivelle petrolifere e bancarelle di hotdog, bancarelle di frutta e da ogni parte vecchi che vendevano popcorn. In alto, i fili appesantiti del telefono restituivano un rumore, come un ronzio, ogniqualvolta c’era una tregua nel frastuono del traffico. Dall’alveo di un canale fangoso veniva il tanfo penetrante del petrolio, dei rifiuti, di strane barche da carico”.<sup>35</sup> Da quello stesso canale la Soyo Fish Company, il conservificio di pesce in scatola di Wilmington dove il protagonista Arturo Gabriel Bandini lavora accanto a messicani e filippini, emerge “come una nera balena morta”, mentre “dai tubi e dalle finestre uscivano vapori”.<sup>36</sup> Invece che un idillio mediterraneo, la cittadina di Wilmington è fortemente segnata dall’attività dell’uomo, che distorce la naturalezza della baia e crea strutture mostruose, come il capannone del conservificio, “di metallo ondulato [...] una sorta di buia, arroventata prigione sotterranea. Dalle travi sgocciolava acqua. Grumi rappresi di vapore scuro e bianco stavano sospesi nell’aria. Il pavimento verde era scivoloso per via dell’olio



di pesce",<sup>37</sup> mentre il calore del sole sommato al puzzo di pesce rende l'ambiente soffocante, l'aria fresca è così scarsa da non "riempire [neanche] una sola narice".<sup>38</sup>

Il pensiero razziale e razzista della città è parte centrale del processo di americanizzazione del giovane protagonista, la cui definizione identitaria avviene attraverso il conflitto con i messicani e soprattutto i filippini con cui Bandini lavora. Nel rapporto con questi due gruppi Arturo Gabriel dimostra di partecipare alle strutture di oppressione etnica tipiche della società losangelina del tempo: mentre gli abitanti della Los Angeles bene e bianca sono praticamente assenti, il romanzo ruota attorno alla lotta fra poveri che abitano gli stessi spazi urbani e gli stessi posti di lavoro, e alle loro forme di razzismo interiorizzato attraverso il quale cercano di imitare l'ideologia imperante e spingere giù nella scala verso l'americanità potenziali altri concorrenti che vengono dai margini. L'orgogliosamente (italo)americano Arturo è allora disgustato dalla presenza dei suoi colleghi di lavoro, che parla della loro (ma anche della sua) povertà e sconfitta: "avrei voluto colpirti, uno per uno, colpirti fino a che sarebbero divenuti un ammasso di piaghe e di sangue. Avrei voluto gridare loro di tenere lontano da me quei loro dannatissimi sguardi malinconici e imbronciati da cani bastonati, che stendevano una lastra nera sopra il mio cuore, come un sepolcro, una buca, una piaga, al di fuori della quale marciavano i loro morti in una processione che mi torturava, guidando altri morti dietro di loro: come in una parata, l'aspra sofferenza che vivevano attraversava il mio cuore".<sup>39</sup>

Che Fante e il suo protagonista italoamericano fossero consapevoli che l'identità etnica è un gioco di potere sulla scala verso l'americanità è testimoniato dall'episodio del bagno, che ben illumina il gioco di forza fra i vari gruppi etnici nella Los Angeles dell'epoca. Alla Soyo Fish Company Arturo fatica a reggere gli odori del conservificio di pesce in scatola. Il suo stomaco si ribella, e il primo giorno di lavoro vomita ripetutamente mentre i suoi colleghi filippini e messicani ridono di lui. Rifugiatosi in bagno, Bandini scorge uno dei filippini che avevano riso della sua debolezza di stomaco e ricorre all'insulto razziale per ferirlo, come il suo ego era stato ferito da quelle risa. Arturo si dimostra un abile manipolatore delle gerarchie razziali degli Stati Uniti dell'epoca, perché quando vede la pelle scura dell'uomo "seppi subito che cosa dovevo dirgli. Potevo dirlo a tutti loro. Li avrei offesi ogni volta. Lo sapevo bene, perché una cosa simile aveva offeso anche me. Alle medie i ragazzi erano soliti offendermi apostrofandomi 'guappo' o 'terrone.' Cosa che sempre mi offendeva. Mi dava un senso di frustrazione. Mi faceva sentire così penoso, così insignificante. E dunque sapevo che avrebbe offeso il filippino".<sup>40</sup> Consapevole dell'effetto che l'epiteto razziale aveva avuto su di lui, Arturo lo impiega per colpire il filippino, conscio che nella scala razziale gli italiani stanno sopra questa minoranza asiatica. Per sottolineare la sua superiorità e ferire il collega, Arturo chiama allora l'uomo con la peggiore forma di discriminazione razziale, "negro".<sup>41</sup>

Il dialogo negativo che esiste fra le varie comunità etniche, ognuna impegnata ad accrescere la propria potenzialità di successo a doloroso scapito dell'affermazione altrui, è però riequilibrato da sprazzi epifanici, che indicano l'effemerità di questi atti di superiorità razziale rispetto a chi, in realtà, vive all'interno degli stessi limiti geo-sociali e degli stessi sistemi di produzione. Questo è ciò che succede nell'episodio dell'autobus. Benché Arturo si vanti di essere il futuro vate america-

no, lì al conservificio per raccogliere informazioni, il puzzo che emana nel bus, al ritorno dal suo turno, non lascia scampo all'interpretazione: "Tutti capivano chi ero e che cosa facevo quando mi sentivano arrivare. Essere uno scrittore non bastava a consolarmi. Sull'autobus ero riconosciuto all'istante, a teatro [sic] lo stesso. È uno di quei ragazzi del conservificio. Dio buono, sentite che odore?".<sup>42</sup> Mentre all'interno dell'ambiente lavorativo il razzismo *mainstream* è interiorizzato e usato per colpirci vicendevolmente, come quando le ragazze messicane accusano Arturo di essere filippino, all'esterno dei conservifici per gli abitanti di Los Angeles – come è sottolineato dal passaggio dalla prima alla terza persona – Arturo è scambiato per un immigrato qualsiasi, uno di "quei ragazzi del conservificio" la cui vera etnicità poco importa agli occhi dell'americano *mainstream* perché sono la classe sociale (il lavoro, la povertà) e la provenienza gli aspetti che lo identificano e lo rendono simile a messicoamericani e filippini. Sebbene la sua accettazione dell'ordine razziale losangelino indichi uno sforzo di movimento verso l'americanizzazione e il credersi un grande vate americano sia funzionale alla proiezione e creazione di se stesso al di fuori della comunità italoamericana, i risultati rimangono scarsi: le enclaves geografiche in cui la città è divisa non lasciano dubbi sul gruppo sociale al quale Bandini appartiene. Nel silenzio del viaggio di ritorno in autobus, ammutolito dalla vergogna per se stesso e incapace di cantare al mondo le sue grandi gesta, Arturo è costretto ad ammettere la sua somiglianza con gli altri gruppi etnici dai quali vorrebbe distanziarsi per raggiungere l'assimilazione e il rispetto dovuto a un vero americano. Ciò che identifica gli immigrati non è perciò semplicemente l'etnicità, ma è anche il luogo di lavoro, quei conservifici che ospitano gli strati più bassi della popolazione losangelina, ovvero messicani, filippini, e l'italoamericano Arturo Gabriel Bandini indistintamente; nelle dure condizioni di lavoro del conservificio, tutto sommato, essere "filippini, italiani, messicani, non faceva differenza".<sup>43</sup>

L'interesse per la comunità filippina è al centro anche del romanzo degli anni Quaranta *I piccoli fratelli*, che Fante considerava come il suo capolavoro e che però non vedrà mai la luce. L'autore era entrato in contatto con questa comunità già durante le sue prime esperienze californiane degli anni Trenta, quando anch'egli lavorava in un conservificio. La stessa amicizia con McWilliams l'aveva introdotto a Carlos Bulosan, uno degli esponenti di spicco della letteratura filippino-californiana di quegli anni, il quale a sua volta gli avrebbe aperto le porte dei circoli filippini dell'epoca.<sup>44</sup> L'esperienza nel conservificio, la conoscenza di esponenti di quella comunità, la vicinanza geografica nella Los Angeles dove Fante viveva negli anni Trenta creano uno spazio comune fra le esperienze di marginalità e desiderio di assimilazione italoamericane e quelle filippine, che spingono lo scrittore a interessarsi a questa comunità, spesso marginalizzata anche nella memoria storica della città.

Il titolo dell'opera (originale *The Little Brown Brothers*) calca l'utilizzo di espressioni negative che Fante già aveva utilizzato in altre sue opere, come *Dago Red* (1940) e *L'odissea di un Wop* (1933). Dopo la guerra con la Spagna del 1898 il presidente Taft si era infatti rivolto agli abitanti delle Filippine chiamandoli i nostri "piccoli fratelli scuri". Anche in questo caso, quindi, quello che doveva essere il *masterpiece* sui filippini di California muove da una riflessione di tipo etnico e di

discriminazione etnica, nonostante in questo caso l'autore scriva al di fuori del suo segmento di *descent*. Come l'autore scriveva al suo editore Pascal Covici nel 1940, "la storia dei filippini in California non è stata ancora raccontata. La racconterò io [...] sarà una storia spavalda, romantica di un piccolo popolo orgoglioso preso a calci su e giù per questo stato sotto il sistema più maligno con i suoi tabù di razza e di classe che sia mai esistito".<sup>45</sup> Di questo tentativo di romanzo ci rimangono tre capitoli, *Helen, la tua bellezza è per me*, *Un giro in corriera* e *Mary Osaka, ti amo*, raggruppati in italiano in un'unica raccolta secondo gli intenti originali dell'autore ma apparsi in inglese solo come racconti singoli.

Come in *Chiedi alla polvere*, anche in *I piccoli fratelli* Fante racconta le difficoltà degli amori interetnici. *Mary Osaka, ti amo* (1942) affronta il tema dell'integrazione e del razzismo all'interno della numerosa minoranza asiatica di Los Angeles, specificatamente in riferimento alla comunità filippina e giapponese. L'espedito narrativo è l'amore fra Mingo Mateo, giovane filippino che vive a Bunker Hill (come Arturo Bandini), e la nippoamericana di seconda generazione Mary Osaka - un tema non facile alla luce di ciò che era successo a Pearl Harbor e della forte discriminazione anti-nipponica che si registra soprattutto negli Stati Uniti occidentali. In *Mary Osaka, ti amo* Fante drammatizza il problema di relazione fra i gruppi etnici, rapporti che non sono fissi ma mutano continuamente d'aspetto, in un flusso di gerarchie situate storicamente oltre che spazialmente. All'inizio del racconto Mingo Mateo è in una posizione subalterna rispetto all'amata e al padre di lei, proprietario del ristorante dove Mingo lavora come lavapiatti. Anzi, Mingo è apertamente discriminato sia dal padre di Mary in quanto filippino, sia dal suo amico e compatriota Vincente Toletano, che lo denuncia alla Fratellanza Federale Filippina affinché Mingo non infanghi l'onore della patria congiungendosi a una giapponese. Il rapporto interetnico si arricchisce di nuove *nuances* dopo che i giovani si sposano segretamente a Las Vegas alla vigilia del 7 dicembre 1941. Il giorno successivo i novelli sposi si trovano a negoziare il loro amore e la loro posizione in una realtà completamente diversa; lo stesso rapporto con il signor Osaka si ribalta, poiché in una notte i nippoamericani hanno perso il benvolere di cui godevano come gruppo etnico all'interno degli Stati Uniti, con i risvolti che sono ben noti.

Nei due capitoli precedenti Fante racconta le avventure di Julio Sal, "ragazzo filippino, quaranta centesimi l'ora, Tokyo Fish Company, Wilmington".<sup>46</sup> *Helen, la tua bellezza è per me* (1941) narra dei tentativi di Sal di conquistare la bionda ballerina a pagamento Helen, simbolo di tutta l'America e del sogno degli immigrati di prendere parte al grande ballo della società americana, alla quale spesso si accede anche grazie al matrimonio interrazziale con un'autoctona. Fante inserisce attraverso il personaggio di Julio e Helen il difficile tema della *miscegenation*, negata per legge ai filippini, che si trovavano esclusi dalla possibilità di sposare donne americane, un fatto che colpisce negativamente Fante che nel 1939 scrive a Covici: "Quando ti fermi a considerare che la percentuale di donne filippine rispetto agli uomini è di uno a 20, riesci a farti un'idea di cosa debbano affrontare i filippini".<sup>47</sup>

Nonostante in questo caso Fante scriva di un segmento etnico che non gli appartiene, Richard Collins giustamente paragona Julio Sal agli altri immigrati che compaiono nelle pagine di Fante, tutti inevitabilmente sognatori e spesso costretti

a un duro risveglio,<sup>48</sup> e molti saranno i tratti, oltre che i luoghi, in comune fra gli immigrati filippini e quelli italoamericani. Julio Sal e l'Arturo Bandini di *Chiedi alla polvere* condividono lo stesso destino: gli abiti che Julio compra per rendersi affascinante agli occhi di Helen, come fa Antonio dopo la vendita della sua seconda novella, sono solo il tentativo di comprare "l'americanità stessa, una merce immaginata costituita dal possesso di altre merci".<sup>49</sup> Eppure, come l'italianità di Arturo resta troppo evidente agli occhi di Camilla, così l'identità razziale di Julio Sal non può essere nascosta, e la barriera da superare per andare oltre il pregiudizio razzista costa un prezzo che il filippino non si può permettere. Soltanto dopo le cinque bottiglie di champagne e l'anello che Julio le compra, Helen acconsente a farsi accompagnare a casa, ma è ormai troppo tardi: Julio ha capito che quell'amore americano, che lui tanto desiderava, è soltanto un baratto; al massimo, può essere una fantasia, come quella degli amori del giovane Arturo Gabriel Bandini di *La strada* per le donne americane delle riviste, figurine che egli ritagliava e amava in segreto nello sgabuzzino di casa.

Sebbene i gruppi di subordinati di Los Angeles, tutti giunti nella città negli anni Trenta come nuovi lavoratori, non condividano un'unica identità etnica, la lettura accostata delle opere losangelina dimostra che essi partecipano a un simile processo di etnicizzazione, dovuto alla posizione subordinata che occupano, e che accomuna i sentimenti, le sconfitte, e i sogni dei vari Bandini, Sal, o dei colleghi alla Soyo Fish Company. L'uscita dalla propria etnicità di *descent* per scrivere di altre etnicità si basa quindi sull'esperienza di un vissuto di povertà e discriminazione diffuso maturato nella Los Angeles degli anni della Depressione: la materialità delle dimore scalinate, dei puzzi delle fabbriche, dei luoghi frequentati, dei vestiti da comprare per tentare di nascondere la propria povertà o di tagli di capelli fatti in casa – come quello che fa sembrare la testa dell'operaio filippino Manuel "come la pelliccia di un gatto nero tosata con un coltellaccio da macellaio arrugginito"<sup>50</sup> – si traducono in pensieri ed emozioni comuni, che sono in un secondo momento declinati etnicamente. Raramente tuttavia a questa componente di pluriethnicità sincronica che informa la Los Angeles raccontata da Fante è stata rivolta adeguata attenzione, vuoi perché ci si è concentrati sui temi dell'immaginazione e del giovane come artista o come uomo, vuoi perché la riscoperta di Fante all'interno degli studi italoamericani ha enfatizzato l'aspetto di *descent*, vuoi perché si è ancora parzialmente vittime del mito propagandista, che minimizza la multiethnicità di Los Angeles in favore di una visione *all-white*, o ancora perché la distopia bianca del *noir* sembra essere sufficiente a demitizzare la visione della città come Eden anglo.<sup>51</sup>

Per capire le opere losangelina di Fante sarebbe invece necessario introdurre una consapevolezza più ampia che muova anche al di fuori della sua italoamericanità. Come dice Rudolph Vecoli, ripensando alla sua posizione di intellettuale italoamericano, "mi rendo conto che classe e etnicità non sono depositate in compartimenti stagni, non sono stratificate nella mia psiche, ma coesistono in una interrelazione continua: a volte confluendo, altre volte rafforzandosi l'un l'altra, spesso in conflitto tra loro".<sup>52</sup> Nonostante possa risultare difficile pensare a Fante come a un autore interessato alla classe, a causa dell'umorismo, degli sprazzi

epifanici della prosa e per la sua volontà di non schierarsi politicamente,<sup>53</sup> possiamo affermare che i dialoghi interetnici nella Los Angeles degli anni Trenta e Quaranta che egli ripropone nelle sue opere losangeline muovono da un interesse che sovrappone etnicità e classe, due dinamiche identitarie che coincidono per gli abitanti di certe zone della città.

Quest'attenzione per la marginalità e la povertà, risultati di un posizionamento di classe e della base proletaria dei personaggi, spingerebbe verso una considerazione delle opere losangeline di Fante come "letteratura di protesta",<sup>54</sup> in linea con un certo radicalismo che si respirava sulla costa pacifica negli anni Trenta,<sup>55</sup> gli amici e i colleghi che Fante frequentava, come i già citati Carey McWilliams e Carlos Bulosan ma anche lo sloveno Louis Adamic e l'armeno William Saroyan, e gli scrittori come H.L. Mencken, Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis e John Steinbeck che Fante stimava e a cui si ispirava. In questo senso, le opere losangeline, seppur farcite di lirismi e umorismo, costituiscono un interessante documento sociale, che ricollega Fante al clima culturale della Los Angeles degli anni fra le due guerre e al circolo di amicizie impegnate nella denuncia sociale che Fante aveva in vita, piuttosto che a una tradizione italoamericana ancora non stabilita in quegli anni. Contrariamente all'opinione di Mike Davis di Fante solo come scrittore "da ubriacconi", predecessore di Charles Bukowski,<sup>56</sup> *Chiedi alla polvere*, *La strada per Los Angeles* e *I piccoli fratelli*, opere incastrate fra sogno americano, condizioni di lavoro proletarie e gerarchie razziali, ci ricordano che "Los Angeles è più di Hollywood, il Westside, la costa, o i canyon che Hollywood, i romanzieri hard-boiled, come anche i mercanti di media, gli esperti di comunicazione, e i propagandisti dell'ultima ora hanno invocato come il *locus* della vita sudcaliforniana".<sup>57</sup>

#### NOTE

\* Elisa Bordin insegna Letteratura angloamericana all'università di Padova. È autrice del libro *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millennium* (Ombre corte, Verona 2014), e di saggi sulla politica linguistica statunitense, il cinema afroamericano, e la letteratura chicana.

1 Si pensi all'internamento di cittadini giapponesi durante lo sforzo bellico o alle dimostranze violente contro la comunità messicana, cominciate con l'omicidio di Sleepy Lagoon (1942) e proseguite con i *zoot suit riots* del 1943, quando soldati e marines dell'esercito statunitense di stanza a Los Angeles aggredirono gruppi di giovani messicani.

2 Kevin R. McNamara, *The Cambridge Companion to the Literature of Los Angeles*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 1.

3 David Fine, *Imagining Los Angeles: A City in Fiction*, University of Nevada, Reno 2000, pp. 62-3.

4 David Fine, *John Fante and the Los Angeles Novel in the 1930s*, in Stephen Cooper e David Fine, a cura di, *John Fante: A Critical Gathering*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1999, p. 123.

5 Wayne Warga, *Writer Towne: Under the Smog, a Feel for the City*, "Los Angeles Times", 8 agosto 1974, p. 22. Towne è anche il regista della versione filmica di *Chiedi alla polvere* che esce, con scarso successo di critica e pubblico, nel 2006.

6 John Fante stesso risiedeva a Bunker Hill durante gli anni Trenta. Come spiega David Fine, se a fine Ottocento Bunker Hill era ancora luogo di decorose case vittoriane, quando Fante vi risiede l'area era "una zona di camere in affitto e hotel di passaggio in rovina, abitata da una popolazione multietnica di pensionanti, lavoratori e parassiti" (Fine, *Imagining Los Angeles*, cit., p. 185).

7 John Fante, *Chiedi alla polvere* (1939), Marcos y Marcos, Milano 2002, p. 24.

8 Catherine J. Kordich, *John Fante. His Novels and Novellas*, Twayne, New York 2000, p. 76.

9 David Fine spiega che "Los Angeles non emerse come conseguenza della migrazione concomitante alla corsa all'oro, bensì del boom terriero reso possibile dalla convergenza nel Sud della California di due linee ferroviarie, la Southern Pacific nel 1876 e la Santa Fe nel 1886, dalla promozione aggressiva degli speculatori terrieri, dei lottizzatori, dei propagandisti e dei magnati della ferrovia" (Fine, *Imagining Los Angeles*, cit., p. 4).

10 Kevin Starr, *Inventing the Dream: California through the Progressive Era*, Oxford University Press, New York 1985, p. 76; Fine, *Imagining Los Angeles*, cit., p. 7.

11 *Ramona* era stato un romanzo di enorme successo, ristampato innumerevoli volte e con ben quattro adattamenti filmici. Nonostante l'intento della Jackson fosse di denuncia rispetto alle condizioni dei nativi californiani, il sentimentalismo generale dell'opera, la centralità delle pene d'amore fra i due protagonisti Ramona e Alessandro e l'idealizzazione della vita pastorale in quel che restava della vita nelle missioni della California post-messicana ha ridotto di molto l'impatto politico del romanzo. Il successo di *Ramona* fece circolare popolarmente una visione nobilitata della natura californiana e un senso di nostalgia verso il dolce passato messicano, due aspetti che contribuirono a sviluppare un precoce turismo nella regione.

12 David L. Ulin, *Writing Los Angeles: A Literary Anthology*, Library of America, New York 2002, p. XIV.

13 Fante, *Chiedi alla polvere*, cit., p. 166.

14 Melissa Ryan, *At Home in America: John Fante and the Imaginative Self*, "Studies in American Fiction", 32, 2 (2004), pp. 185-213.

15 Mike Davis, *Città di quarzo* (1990), manifestolibri, Roma 1993.

16 Ivi, p. 37.

17 Mark Laurilia, *The Los Angeles Booster Myth, the Anti-Myth, and John Fante's Ask the Dust*, in Stephen Cooper e David Fine, a cura di, *John Fante: A Critical Gathering*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1999, p. 113.

18 Fante, *Chiedi alla polvere*, cit., p. 64.

19 *Ibidem*.

20 Ivi, p. 31.

21 Ivi, p. 22.

22 Ivi, p. 190.

23 Fine, *John Fante and the Los Angeles Novel*, cit., p. 128.

24 Catherine J. Kordich, *John Fante's Ask the Dust: A Border Reading*, "MELUS" 20,4 (1995), p. 19.

25 Fante, *Chiedi alla polvere*, cit., p. 204.

26 Fine, *Imagining Los Angeles*, cit., p. 187-89.

27 Si pensi, per esempio, alla poesia "Elegie di Hollywood" (1942), o a "Pensando all'Inferno" (1941): "Anche l'Inferno, / Non ne dubito, ha questi ricchi giardini / Con fiori grandissimi / Però inesorabilmente avvizzenti, / Se non annaffiati con acqua costosa. / E mercati pieni di frutta, ma frutta / Senza profumo e senza sapore. E interminabili / file d'auto, auto più leggere delle loro stesse / ombre, più veloci di folli pensieri, / Vetture scintillanti, con su rosea gente, / Che non viene e non va in nessun luogo. / E case costruite per uomini felici / e guarda proprio per questo là vuote / anche se abitate.

Il mio fratello Shelley, pensando all'Inferno, / così mi è stato detto, trovava che fosse / Un luogo più o meno simile alla città di Londra. / Io, che non vivo a Londra, ma a Los Angeles / Trovo, pensando all'Inferno, / Che Los Angeles molto più gli somigli.

Anche le case all'Inferno non sono tutte brutte. / Ma la paura di essere gettati sul lastrico / Rode non meno chi sta nelle ville / che gli abitanti delle baracche".

- 28 Pier Vittorio Tondelli, *Prefazione*, in John Fante, *Sogni di Bunker Hill*, Marcos y Marcos, Milano 1996, p. 22.
- 29 Fine, *Imagining Los Angeles*, cit., p. 181.
- 30 John Fante, *Prologo a Chiedi alla polvere*, in *La grande fame. Racconti 1932-1959*, Marcos y Marcos, Milano 2000, p. 147.
- 31 *Ibidem*.
- 32 Kordich, *John Fante's Ask the Dust*, cit., p. 17.
- 33 Matthew Elliott, *John Fante's Ask the Dust and Fictions of Whiteness*, "Twentieth Century Literature" 56, 4 (2010), pp. 530-44.
- 34 Kordich, *John Fante's Ask the Dust*, cit., p. 19.
- 35 John Fante, *La strada per Los Angeles*, in *Le storie di Arturo Bandini*, Einaudi, Torino 2007, p. 309.
- 36 Ivi, p. 325.
- 37 Ivi, p. 330.
- 38 Ivi, p. 369.
- 39 Ivi, pp. 373-4.
- 40 Ivi, p. 339.
- 41 *Ibidem*.
- 42 Ivi, p. 367.
- 43 Ivi, p. 370.
- 44 Richard Collins, *John Fante: A Literary Portrait*, Guernica, Toronto 2000, pp. 178, 305; Augusto Fauni Espiritu, *Five Faces of Exile: The Nation and Filipino American Intellectuals*, Stanford University Press, Stanford 2005, p. 70.
- 45 John Fante, *Lettere (1932-1981)*, Fazi, Roma 1999, p. 233.
- 46 John Fante, *I piccoli fratelli*, Marcos y Marcos, Milano 2000, p. 7.
- 47 Fante, *Lettere*, cit., p. 233.
- 48 Collins, *John Fante*, cit., p. 117.
- 49 Ryan, *At Home in America*, cit., p. 190.
- 50 Fante, *La strada*, cit., p. 383.
- 51 In *The History of Forgetting: Los Angeles and the Erasure of Memory*, Verso, New York 2008, p. 79, Norman Klein descrive il *noir* come "essenzialmente un mito che riguarda il panico del maschio bianco – il cavaliere bianco in una fogna di decadenza urbana; un mito del desiderio che si trasforma in una slot machine. Nonostante le sue origini con Hammett nel realismo sociale, la storia *hard-boiled* non può che operare, molto fondamentalmente, come la costruzione dei maschi bianchi di un immaginario sociale".
- 52 Rudolph J. Vecoli, *Emigranti italiani e movimenti operai negli Stati Uniti. Una riflessione personale su etnicità e classe sociale*, "Ácoma", 25 (1999), p. 16.
- 53 Kordich, *John Fante*, cit., p. 9.
- 54 Jean F. Béranger, "John Fante and the Echo of Social Protest" in Cooper e Fine, a cura di, *John Fante: A Critical Gathering*, cit., p. 77.
- 55 Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, London-New York 1997, pp. XIII-XIV.
- 56 Davis, *Città di quarzo*, cit., p. 39.
- 57 Fine, *Imagining Los Angeles*, cit., p. 206.