

ASK THE DUST DI JOHN FANTE

La tradizione letteraria e le risposte della polvere

FRANCESCA CRISANTE
UNIVERSITÀ DI MESSINA

Abstract – Most critical studies on John Fante tend to insist exclusively on his Italianness putting into evidence his biographical experiences and Italian roots at the expense of the complex literary inheritance underlying his vocation. Through a reading of *Ask the Dust*, the present paper intends to propose a portrayal of the author as an authentically American voice who was fully aware of the great novelistic tradition that shaped his literary sensibility. At the same time, Fante's discovery of the novels of the Norwegian author Knut Hamsun, through the suggestion of the independent literary agent Elizabeth Nowell, shows how his development was based on a variety of influences that went beyond Italian literature and culture. Thus, Fante's indisputable originality lies precisely in his wide-ranging vision and capacity to embrace diverse languages and cultures.

Keywords: John Fante; *Ask the Dust*; the American novel, literary inheritance; Knut Hamsun.

1. I modelli letterari di Fante

Nel caso di John Fante sarebbe un grave errore insistere sulla sua italianità e dare preminenza a una lettura marcatamente biografica della sua opera, riducendo la sua immaginazione artistica a una macchina decodificatrice delle esperienze private dello scrittore. Sin dalla lettura dei primi saggi, soprattutto di studiosi italiani, si ha la sensazione che si volesse dare ampio spazio alla matrice italiana della sua sensibilità in una sorta di processo di riappropriazione da parte della nostra cultura¹. Qui mi pare inutile aggiungere che Fante appartiene *totalmente* alla letteratura americana e la sua voce – non meno di tanti altri grandi scrittori del Novecento – è rappresentata dalla lingua in cui scrive e non già dalla genealogia della sua famiglia. Per questo appare urgente più che mai proporre il tema del rapporto di John Fante con i suoi modelli letterari, anche se in parte l'argomento è stato trattato, spesso ponendo l'accento sulla tradizione letteraria italiana. Ad ogni modo, basta leggere i romanzi e i racconti fantiani per rendersi conto che vi sono dei paradigmi culturali e dei modelli comportamentali che non possono essere semplicemente ricondotti al tema delle culture in contrasto: quella americana e quella italiana. Inoltre, diversamente dalle monografie e dagli articoli in circolazione, con il presente contributo si intende riportare l'attenzione su un aspetto spesso trascurato dalla

¹ La lettura offerta da Pettener (2010, pp. 47-82) è viziata dal suo tentativo di fare dell'italianità il fulcro tematico della narrativa fantiana: “*Aspetta primavera, Bandini* si conclude con padre e figlio ancora insieme, i quali (dopo aver rifiutato Effie, l'America, e ucciso Rosa, l'Italia) si confortano l'un l'altro, si rincuorano reciprocamente, e l'un l'altro si rinnovano la fede e la speranza in un grande futuro. Sembra quindi che non solo la fine del romanzo suggelli la nascita di una nuova identità, l'Italo/americano, ma di una nuova comunità di emigranti che – in quanto tali – hanno qualcosa che né gli Italiani né gli Americani possono avere: l'*American Dream*” (p. 68). L'analisi di Pettener, come appare evidente, si focalizza sulla tematica dell'integrazione, che, pur essendo presente nel macrotesto fantiano, non ne costituisce l'asse portante. Non è qui che va cercata la grandezza dello scrittore, ma nella sua capacità di far vivere personaggi veri su un palcoscenico complesso e variegato come quello statunitense.

critica, riguardante le strategie linguistico-retoriche adottate da Fante. In questo senso, un romanzo che si rivela ricco di ipotesi interpretative è senza dubbio *Ask the Dust*, pubblicato nel 1939. Il romanzo fece seguito alla pubblicazione di *Wait Until Spring, Bandini* (1938), che può essere considerato la pietra angolare dell'universo semantico di John Fante, vuoi per la rappresentazione di un eroe straordinario quale Svevo Bandini e la sua incredibile vivacità, vuoi per la tecnica narrativa che già reca la ben definita impronta dell'autore. Infatti, come notava Francesco Marroni nel 1998,

I suoi personaggi parlano senza mai essere veicoli di pensieri diversi da quelli che appartengono alle loro esistenze, le loro azioni sono semplicemente il risultato del loro coinvolgimento nel dramma di una quotidianità che non prevede gesti eroici o grandi evasioni romantiche. Anzi, l'ironia prevale sul gesto e, come ci ricorda il titolo velatamente divertito di *Aspetta primavera, Bandini*, per il giovane Arturo Bandini, l'unico modo di redimere la propria inquietudine è quello di accettare l'attesa. (Marroni 1998, pp. 129-130)

Tuttavia, l'accettazione dell'attesa è pressoché impossibile. Sia Svevo Bandini che il figlio Arturo non hanno appreso l'arte dell'attesa. E questa incapacità dipende proprio dai loro spiriti inquieti che non si rassegnano ad abbandonare il desiderio, i loro rispettivi desideri che, a dire il vero, hanno i colori dell'utopia. In più luoghi del macrotesto fantiano, l'attesa diviene un elemento strutturale che getta luce sul personaggio e sulla sua identità. In *Ask the Dust* Arturo Bandini aspetta il successo letterario e immagina i suoi libri vicini a quelli del famoso e popolare Arnold Bennett: "I sat at the table and just looked at the place where my book would be, right there close to Arnold Bennett; not much that Arnold Bennett, but I'd be there to sort of bolster up the B's, old Arturo Bandini, one of the boys" (Fante 2006, p. 13). E, durante le ore, i giorni e i mesi dell'attesa, la voce narrante non può fare a meno di mettere in scena le sue frustrazioni, il suo nervosismo di scrittore squattrinato e, apparentemente, senza prospettiva. Del resto, è vero, come ha osservato Harold Schweizer nel libro *On Waiting*, che l'attesa e l'inquietudine sono quasi la stessa cosa:

The waiter is restless. Even if each step were to liberate the waiter from time, even if each number on the face of the watch were to render time relative to the waiter's wishfully autonomous gaze, his very pacing and stirring perform the movements of time. We are its vessels. It is we who are passing when we say time passes (Schweizer 2008, p. 22).

Infatti, inquieto e arrabbiato, Arturo sente che la sua vita fugge via, mentre passa il tempo ad aspettare qualche notizia buona, dopo aver spedito un suo racconto al potente direttore di un'importante rivista letteraria. In questo senso, insieme alla sua consapevolezza di non essere totalmente americano, Arturo esperisce anche le frustrazioni della sua condizione identitaria fatta di oscillazione e interstitialità. Questo significa che non riesce a liberarsi del suo modo di essere, della condizione di chi vive in un'area di confine in cui più culture s'incontrano e, più spesso, si scontrano, come nel caso del suo rapporto conflittuale con la messicana Camilla Lopez, che il protagonista incontra la prima volta al Columbia Buffet dove la ragazza lavora come cameriera. Quale giovane scrittore che non riesce a farsi apprezzare dalle case editrici e dai direttori delle riviste, Arturo sfoga il suo scoramento contro Camilla insultandola più volte. In questa maniera, egli non fa altro che mettere ancor più in evidenza la sua solitudine in un mondo che parrebbe non avere pietà per chi non è dalla parte dei potenti. Tuttavia, quando si trova solo nella sua stanza, quando cioè si è lasciato alle spalle i momenti di angoscia e di rabbia, la sua sensibilità lo porta a riflettere sul modo ingiusto con cui ha trattato la ragazza:

Ah, Camilla! When I was a kid back home in Colorado it was Smith and Parker and Jones who hurt me with their hideous names, called me Wop and Dago and Greaser, and their children hurt me, just as I hurt you tonight. They hurt me so much that I could never become one of them, *drove me to books, drove me within myself*, drove me to run away from that Colorado town, and sometimes, Camilla, when I see their faces I feel the hurt all over me, the old ache there. (Fante 2006, p. 46, corsivi miei)

Il dato interessante che emerge da queste parole è una chiara confessione: tutto il suo dolore proviene dal passato e, più precisamente, dal processo di emarginazione proprio della sua adolescenza che lo spinse, allora, ad accostarsi ai libri e a cercare, quindi, nella lettura anche se stesso. Ne deriva che la sua chiusura verso il mondo esterno va interpretata come autodifesa per una scelta tutta interiore. Tale autodifesa implica una solitudine dalla quale Arturo viene salvato grazie alla letteratura. Pertanto, la lettura è l'arma usata per la sua sopravvivenza. La lettura chiama in causa un processo di resistenza che mira a una positiva definizione di sé rispetto a una realtà crudele e aggressiva:

[...] they are old now, dying in the sun and in the hot dust of the road, and I am young and full of hope and love for my country and my times, and when I say Greaser to you it is not my heart that speaks, but the quivering of an old wound, and I am ashamed of the terrible thing I have done. (Fante 2006, p. 47)

Nella seconda parte della sua riflessione – sul piano letterario, un vero monologo interiore – il giovane scrittore vanta la sua sopravvivenza rispetto alle persone che lo insultavano quando era solo un ragazzino. Ora, il suo pensiero vira dal negativo al positivo e, in questo cambiamento come conseguenza della sua autoanalisi, vi è anche il pentimento e la vergogna per il comportamento usato nei confronti di Camilla, “the Mayan Princess” (p. 39). Tuttavia questi pensieri di pentimento non vengono mai trasmessi alla ragazza. Al riguardo Catherine J. Kordich ha giustamente osservato: “In contrast to the reader, Camilla is never permitted knowledge of these humane feelings. And, despite Arturo’s occasional lyric bouts with self-consciousness, he continues to lash out at Camilla when he needs an ego boost or a weapon of revenge” (Kordich 1995, p. 23).

2. Eroi contro: la vocazione artistica come sfida

Dal punto di vista strettamente tematico, si è parlato a più riprese di narrativa autobiografica stabilendo un diretto rapporto tra la vita di John Fante e le sue opere. Innegabilmente questo è vero, tuttavia l’etichetta di autobiografismo riferito alla sua produzione letteraria disegna un orizzonte interpretativo troppo restrittivo, se non angusto. Vero è che il legame tra biografia e *fiction* risulta troppo forte per ignorarlo del tutto. Ma se pensiamo ad alcuni classici dell’Ottocento non possiamo ignorare che opere come *David Copperfield* e *Middlemarch* sono non meno improntate alla dimensione autobiografica della trilogia di Fante: è una questione di punti di vista. La vita è una cosa, la scrittura è un’altra: in ogni caso evoca mondi che non sono speculari alla realtà – realismo non significa realtà, se si vuole parlare di tecnica realista nel caso fantiano.

Del resto, uno scrittore raffinato come Domenico Starnone ha osservato: “Qualcuno parla di realtà, qualcuno di verità con la maiuscola. Ma alla fine l’unica cosa che viene fuori è un particolare sentimento dello scrivere. Lo scrittore, sia che scriva storie di pura invenzione o, come si dice, realmente accadute a lui o ad altri, chiama falsa la pagina che nella scrittura gli suona falsa, e vera la pagina che nella scrittura gli suona vera. Il problema non è dunque la verità dei fatti raccontati o una qualche verità superiore che in

essi si rivela, ma quanto sia convincente l'artefatto della scrittura" (Starnone 1990, p. xvi). Pur senza ridurre al grado zero il rapporto tra fatti e finzione, credo che Fante debba essere considerato un autore che scrive attingendo soprattutto alle sue letture dalle quali, come nota Starnone, impara a distinguere la parola letteraria sincera da quella priva di verità artistica.

Non è casuale che, come è stato notato da più parti, egli assuma come nume tutelare lo scrittore norvegese Knut Hamsun² che, dal punto di vista dell'artista in cerca di modelli, configura per lui un tipo di scrittore che apre orizzonti nuovi non solo sul piano della tematica, ma anche nei termini di una ricerca di una verità che non è quella dei moralisti, ma è la verità dell'arte, la verità che solo un artista può trasmettere collocandosi al di sopra delle contingenze della vita. Per questo non è da sottovalutare che il titolo di uno dei romanzi fantiani più riusciti, *Ask the Dust*, sia preso direttamente da una frase del romanzo *Pan* di Hamsun: "Chiedi alla polvere del cammino, alle foglie che cadono, alla divinità misteriosa che regge il mondo; solo essi conoscono misteri tanto profondi" (Hamsun 1988, p. 49).

Hamsun, quindi, come modello letterario primario che, di primo acchito, sembrerebbe del tutto lontano dalla cultura degli italiani d'America. Eppure, ad un'analisi più attenta, l'eroe solipsistico dello scrittore norvegese ha molto in comune con uno dei paradigmi ricorrenti della letteratura americana, cioè la strada come luogo di un divenire che mai trova la sua destinazione: essere *on the road* significa protendersi verso qualcosa, trovare il proprio senso della vita nel viaggio più che nella meta. Per questo, negli anni formativi, il giovane Fante deriva da Hamsun tre elementi fondamentali: la polvere come interrogazione di sé (cioè come ricerca di una risposta che non arriverà mai), la strada come condizione esistenziale che implica anche un desiderio di conoscenza, e la fame come indice di una più profonda precarietà – una precarietà che guarda oltre la vicenda personale e, metaforicamente, si apre a una dimensione più universale. Un esempio tratto da *Fame* può forse aiutarci a definire la dimensione intertestuale:

Ecco che andavo in giro tormentato dalla fame e che le budella mi si torcevano come vermi. E nulla mi garantiva che entro la fine della settimana avrei trovato qualcosa da mangiare. Quanto più il tempo passava, tanto più mi sentivo svuotato fisicamente e moralmente. Dicevo bugie senza vergognarmi, truffavo la pigrone alla povera gente [...]. (Hamsun 2002, p. 251)

In breve, il protagonista hamsuniano offre una rappresentazione di sé come un epigono dei grandi poeti romantici, "bello di fama e di sventura", sempre in movimento e sempre senza casa, povero in canna e invariabilmente sfortunato. Se in *Ask the Dust* Arturo Bandini riesce a sbarcare il lunario fra mille espedienti e sopravvivendo grazie alle arance, l'eroe di Hamsun mastica trucioli di legno e, quando anche il legno scarseggia, si mette in bocca un sassolino e lo succhia come si trattasse di una caramella balsamica. In Hamsun, in verità, la fame è sempre al quadrato. Come scriveva Francesco Marroni in un articolo del 2007: "Nel testo hamsuniano la fame è iperbole della fame – dall'inizio alla fine il protagonista, nella sua vana ricerca di successo, nella sua vana attesa di una lettera da parte di qualche editore, ricorda al lettore di avere uno stomaco i cui succhi gastrici

² Sull'influenza di Knut Hamsun su Fante, Cooper osserva: "Published in 1890, *Hunger* was the first of a four-novel cycle – including *Mysteries* (1892), *Pan* (1894) and *Victoria* (1898) – which, thanks to [Elizabeth] Nowell, Fante would come to prize as highly as if not any more than any other works of literature. [...] In arguing mightily that *Hunger* was the right model for the work he had set to do, Elizabeth Nowell helped John Fante overstep the charming limitations of his early stories – the emotional ingrowth and homebound narrowness Mencken had pointed out – in order to become John Fante the novelist, whose quartet of Arturo Bandini novels would eventually become his own self-defining monument" (Cooper 2000, pp. 128-129).

chiedono di essere ascoltati” (Marroni 2007, p. 39). Quindi, la fame, la solitudine dell’artista, e il silenzio della società. I personaggi di Hamsun e Fante hanno in comune il fatto di essere *eroi contro*: il loro atteggiamento solipsistico è di derivazione romantica e non è un caso che entrambi ammirassero John Keats come il poeta che loro avrebbero voluto essere.

3. L’uso di “dust” come ipogramma semantico-strutturale

Hamsun scrisse i suoi romanzi più famosi negli anni Novanta dell’Ottocento, mentre Fante pubblicò le sue prime opere nella seconda metà degli anni Trenta del secolo successivo. Questo fa la differenza. Come è noto, negli anni della Grande Depressione il romanzo non girò lo sguardo al cospetto dei molti problemi sociali del paese – nello stesso anno in cui fu pubblicato *Ask the Dust*, John Steinbeck scrisse *Grapes of Wrath* (noto in Italia con il titolo *Furore*) in cui si narra il doloroso viaggio della famiglia Joad dall’Oklahoma alla California, per sfuggire alla miseria, alle quotidiane umiliazioni e alla fame. E già nel 1936 aveva pubblicato *On Dubious Battle* sulle lotte sindacali per il riconoscimento dei diritti dei lavoratori. Ma Steinbeck non era solo – Erskine Caldwell rispettivamente nel 1932 e nel 1933 diede alle stampe le due opere socialmente molto impegnate che lo resero famoso: *Tobacco Road* e *God’s Little Acre* che rappresentavano un’America in cui il razzismo prevaleva sulla solidarietà, l’ingiustizia sociale sulla difesa dei più deboli. Il Sud di Caldwell, rappresentato con grande realismo, parla di una nazione che non conosce altro che egoismo, culto del denaro, interesse personale e discriminazione razziale e sociale. In un contesto storico di tensioni sociali e di dilagante miseria, la voce fantiana non sembra preoccupata di mettere in scena quello che sta accadendo in America, ma osserva la realtà sempre con l’occhio dell’artista che si interroga sul destino dell’umanità da una prospettiva metastorica. Così, in *Ask the Dust* il deserto non è certo quello attraversato dalle carovane di diseredati che cercano la loro Terra Promessa ad ovest, ma è un’immagine sottratta al peso della cronaca:

Here was the endlessly mute placidity of nature, indifferent to the great city; here was the desert beneath these streets, around these streets, waiting for the city to die, to cover it with timeless sand once more. There came over me a terrifying sense of understanding about the meaning and the pathetic destiny of men. The desert was always there, a patient white animal, waiting for men to die, for civilization to flicker and pass into the darkness. Then men seemed brave to me, and I was proud to be numbered among them. All the evil of the world seemed not evil at all, but inevitable and good and part of that endless struggle to keep the desert down. (Fante 2006, p. 120)

Nel romanzo la polvere assume indubbiamente un significato negativo, ma al tempo stesso va detto che l’immagine del deserto come simbolo dell’estinzione dell’umanità appare piuttosto riduttiva rispetto a tutte le sfumature – simboliche e non – assunte dal termine *dust*, che in un certo senso si presta ad essere interpretata in diversi modi. Infatti, secondo il critico spagnolo Eduardo Margareto, la polvere è “quella che sporca le scarpe degli emigranti, come ultimo residuo della loro terra d’origine” (Margareto 2017, p. 140). A parte l’evidente simbologia biblica, basta leggere il romanzo per rendersi conto delle volte in cui ricorre la parola *dust*, che sembrerebbe definire l’ipogramma attorno al quale si articola ogni cosa, i personaggi, il paesaggio e tutti gli avvenimenti del romanzo – la polvere si insinua ovunque, ed è anche l’espressione di una povertà che, a malapena visibile, condiziona ogni gesto del protagonista. Ed è polvere anche la sabbia del deserto che si presenta davanti agli occhi del giovane scrittore senza una valenza mistica ma

semplicemente come un altro modo per rappresentare la fine di tutto. O se si vuole, il polo topologico antitetico alla città e alla sua vitalità fatta di mille luci e mille strade. La strada pare essere, nel macrotesto fantiano, la vera alternativa alla polvere: muoversi è vivere creativamente, mentre l'immobilità è la fine dell'invenzione.

Non a caso, in *Dreams from Bunker Hill* (1982), Bandini, in una fase di buio interiore e di grande sconforto, riflette su una frase che usava ripetergli un amico scrittore: "When stuck, hit the road". Ebbene, bastano queste poche parole per scuoterlo, per risvegliare in lui la voglia di continuare a combattere la sua battaglia che, di fatto, vuol dire continuare a scrivere con furore e determinazione per cercare di far sentire la sua voce ispirata al mondo intero:

"When stuck, hit the road" [...] The city was like a tremendous park, from the foothills to the sea, beautiful in the night, the lamps glowing like white balloons, the streets wide and plentiful and moving off in all directions. It did not matter which way you went, the road always stretched ahead, and you found yourself in the strange little towns and neighborhoods, and it was soothing and refreshing, but it did not bring story ideas. Moving with the traffic, I wondered how many like myself took to the road merely to escape the city. (Fante 1982, p. 126)

In ultima analisi, la strada diviene il luogo dell'esperienza e del visibile. La strada, cioè, consente di mettere a tacere ogni angoscia perché il paesaggio esteriore, avendo la meglio sul paesaggio interiore, impone la regola "narrativa": la strada racconta le sue storie e, mentre le racconta, ci invita a uscire da noi stessi, ci insegna a superare i pantani della mente per correre nel flusso interminabile degli esseri umani e degli oggetti. La strada è, quindi, "una topologia narrante, spazio di mille storie possibili" (Marroni 2005, p. 8). Nelle prime due pagine di *Ask the Dust* la voce narrante trova nella strada – nelle vetrine e in tutto quello che attira la sua attenzione – una sorta di antidoto contro il veleno di vivere. Senza un soldo in tasca, privo di qualsiasi risorsa per sopravvivere, a parte la sua voglia di immaginare se stesso come uno scrittore di successo, Arturo Bandini lascia la misera stanza di un albergo a Bunker Hill sicuro che le strade di Los Angeles lo salveranno:

[...] there was nothing to do, and so I decided to walk around the town. I walked down Olive Street past a dirty yellow apartment house that was still like a blotter from last night's fog, and I thought of my friends Ethie and Carl [...] Then I went down the hill on Olive Street, past the horrible frame houses reeking with murder stories [...]. (Fante 2006, pp. 11-12)

Una volta sul marciapiedi, camminando senza una meta precisa ma per il semplice desiderio di fuggire dallo squallore dell'alberghetto di Bunker Hill, Arturo può dare libero sfogo alla sua fantasia e immaginare se stesso come quello scrittore di successo che desidera diventare, che vuole ardentemente essere: basta la vista casuale di un negozio di pipe per innestare il suo processo di fantasmizzazione:

Then a great deal of time passed as I stood in front of a pipe shop and looked, and the whole world faded except that window and *I stood and smoked them all, and saw myself a great author with that natty Italian briar, and a cane, stepping out of a big black car*, and she was there too, proud as hell of me, the lady in the silver fox fur. We registered and *then* we had cocktails and *then* we danced awhile, and *then* we had another cocktail and I recited some lines from Sanskrit, and the world was so wonderful, because every two minutes some gorgeous one gazed at me, the great author, and nothing would do but I had to autograph her menu, and the silver fox girl was very jealous. (Fante 2006, p. 13, corsivi miei)

Questo il mondo vagheggiato dal giovane Arturo Bandini: una pipa di radica in bocca, un'auto di lusso, una bella donna che ammira il suo partner, autore ormai acclamato da tutti. Le parole inseguono le fantasie dello scrittore e in questa corsa dietro i suoi sogni – espressa sul piano morfosintattico dalla ripetizione dei tre avverbi di tempo (*then... then... then...*) – Bandini mette in scena la sua vocazione essenzialmente romantica nello spirito, ribellistica nell'incapacità di lasciarsi coinvolgere da problemi che non siano i suoi problemi.

4. Fante 'dialoga' con il romanzo americano degli anni Trenta

A questo punto, a proposito di modelli letterari, occorre dire che Hamsun scrisse i suoi romanzi più famosi negli anni Novanta dell'Ottocento, mentre Fante pubblicò le sue prime opere nella seconda metà degli anni Trenta del secolo successivo. Questo fa la differenza. Sono gli anni, come si accennava, in cui si impone la *proletarian literature* che affronta direttamente i temi sociali, denunciando le ingiustizie di un mondo in cui i ricchi diventano sempre più ricchi e i poveri sempre più poveri. In questo periodo di crisi lo scrittore James T. Farrell compose la trilogia di Studs Lonigan in cui si racconta la Chicago violenta dei quartieri più abbandonati. I suoi romanzi stabiliscono – stando alle parole di Norman Mailer – una straordinaria sintonia con *U.S.A.* di John Dos Passos e *Grapes of Wrath* di John Steinbeck.

Ebbene, Fante, ad onta del suo personalissimo percorso artistico, non rimase insensibile di fronte a questa messe di narrativa che ambiva a parlare dell'altra America, quella che non conquistava mai le prime pagine dei quotidiani. Infatti, nel settembre 1940, Fante scrisse a Pascal Covici, il direttore editoriale della Viking Press, che era sua intenzione scrivere un nuovo romanzo e al riguardo si stava documentando. Fra le altre cose, nella lettera aggiunge che “probabilmente sarà un altro *Furore*. [...] Il libro sarà sul tono generale di *Pian della Tortilla*, ma sarà più grande” (in Margaretto 2017, p. 145). Citato più volte nella sua corrispondenza con Covici, Steinbeck rappresentava un modello importante per Fante, anche se i punti di contatto fra i due scrittori erano ben pochi, soprattutto perché il californiano Steinbeck era riuscito a scrivere romanzi corali in cui a parlare era una comunità intera, laddove Fante era legato all'immagine dell'eroe che – nei suoi valori e disvalori – era sempre in conflitto con la società. Da questo punto di vista, da più parti, in tempi recenti, si è cercato di definire un diretto legame tra l'opera narrativa fantiana e il modernismo. Al riguardo, nel 1997, Jay Martin ha osservato: “Woven into his narratives, acknowledgments of the great modernists constitute a leitmotif, which constantly reminds readers of the background against which Fante wrote” (Martin 1997, p. 22).

Sarebbe del tutto sbagliato, dunque, avvalorare l'immagine di uno scrittore che attinge direttamente al suo vissuto, che trasforma – quasi acriticamente – le vicende della sua vita nelle fitte pagine dei racconti e dei romanzi in cui parlano, prendono corpo e si agitano i suoi eroi irrequieti. Certo, senza l'esperienza della prima mondiale, Hemingway non avrebbe mai scritto *Farewell to Arms*; senza la discriminazione razziale e i torbidi legami tra il padrone bianco e i braccianti neri Faulkner non avrebbe potuto scrivere *The Sound and the Fury* o *Light in July*. In ogni caso, prima dell'esperienza conta la letteratura. Solo attraverso la letteratura si ritorna alla letteratura. Per questo non è forse sbagliato ricordare che il giovane Fante nel 1940 scrisse a un'autorità letteraria indiscussa quale H. L. Mencken le seguenti parole invero significative: “I have read extensively and know contemporary literature very well” (Moreau 1991, p. 31). Quindi, l'autore di *Ask the Dust* si presenta soprattutto come lettore: un lettore avido che, come racconta negli altri

scritti, aveva letto di tutto, anche i testi classici del modernismo, e tutto aveva cercato di assimilare, facendo propria una linea narrativa che, diversamente dalla cosiddetta *great tradition*, diversamente dalla stagione ottocentesca del romanzo realista, si muove in un territorio del tutto nuovo, in cui – come si diceva all’inizio – egli cerca una parola che sulla pagina suoni sempre vera, intimamente autentica.

E questo è possibile perché Fante ha assimilato pienamente i suoi modelli e non lascia trasparire – nemmeno come una minima traccia o come riecheggiamento testuale – la genealogia letteraria da cui ha tratto i paradigmi e gli stimoli più fruttuosi³. Il titolo del suo esordio, sia pure in modo implicito, pone una domanda alla “polvere” e il lettore, legittimamente, si aspetta una qualche forma di risposta. Ebbene, la risposta è il romanzo stesso, dall’inizio alla fine. Perché, come capita sempre nel caso dei classici – non importa se antichi o moderni – le uniche risposte che l’artista è in grado di dare sono quelle della sua arte. La polvere ci risponde con la polvere in tutte le sue implicazioni. Fante, che ha conosciuto la polvere, ne percepisce appieno il messaggio ma non lo sbatte in faccia al lettore, lasciando che la parola letteraria vada oltre se stessa.

Bionota: Francesca Crisante è ricercatrice di Letteratura Inglese presso l’Università degli Studi di Messina. Si occupa di letteratura e cultura vittoriana e di romanzo modernista e, in particolare, delle scrittrici Virginia Woolf, Vita Sackville-West e Katherine Mansfield. Attualmente sta lavorando sugli aspetti artistico-letterari del Bloomsbury Group (Leonard Woolf, Roger Fry e gli altri). Oltre ad aver scritto la monografia *Virginia Woolf e le ombre del passato* (Solfanelli, 2022), ha pubblicato numerosi articoli su autori inglesi e americani (Daniel Defoe, Jonathan Swift, Bulwer Lytton, Ouida, John Steinbeck, John Fante ecc.). Recentemente ha pubblicato il volume *Come leggere “Orlando”* (Solfanelli, 2023). Fa parte del Comitato Scientifico della Collana di Anglistica “CriLet” (Edizioni Croce) ed è membro CUSVE (Centro Universitario di Studi Vittoriani e Edoardiani - Chieti).

Recapito autrice: francesca.crisante@unime.it

³ Come è noto, uno dei principali modelli fantiani fu Sherwood Anderson (1876-1941), autore, fra l’altro, della raccolta di racconti *Winesburgh, Ohio* (1919), che, in quanto allo stile, divenne un esempio che molti scrittori assunsero come punto di riferimento della loro ricerca letteraria. Per Fante Anderson fu un vero e proprio idolo e, nella sua grande ammirazione, non mancò mai di riconoscere il suo debito verso un autore di cui aveva apprezzato lo sguardo distaccato nella rappresentazione della vita quotidiana e, ancor più, l’innovatività della scrittura.

Riferimenti bibliografici

- Cooper S. 2000, *Full of Life: A Biography of John Fante*, North Point Press, New York.
- Fante J. 1982, *Dreams from Bunker Hill*, Black Sparrow Press, Santa Rosa.
- Fante J. 2006, *Ask the Dust*. With an Introduction by Charles Bukowski, Ecco Book/HarperCollins, New York/Londra.
- Hamsun K. 1988, *Pan*, Adelphi, Milano.
- Hamsun K. 2002, *Fame*, Adelphi, Milano.
- Kordich C.J. 1995, *John Fante's "Ask the Dust": A Border Reading*, in "Melus" 20 [4], pp. 17-27.
- Margaretto E. 2017, *Non chiamarmi bastardo, io sono John Fante*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Marroni F. 1998, *Una stella di neve per sperare: iniziazione e attesa nella narrativa di John Fante*, in "Merope" 10 [23], pp. 127-135.
- Marroni F. 2005, "You will see my name in the sky": *John Fante e la vocazione dell'artista*, in "Merope" 17 [45], pp. 5-15.
- Marroni F. 2007, *Paradigmi fantiani: la fame dell'artista e il mito romantico*, in "Merope" 19 [51-52], pp. 31-44.
- Martin J. 1997, *John Fante: The Burden of Modernism and the Life of his Mind*, in "Revue française d'études américaines" 73, pp. 22-32.
- M. Moreau (ed.) 1991, *John Fante and H. L. Mencken: A Personal Correspondence 1930-1952*, Black Sparrow, Santa Rosa.
- Pettener E. 2010, *Nel nome, del padre, del figlio, e dell'umorismo. I romanzi di John Fante*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Schweizer H. 2008, *On Waiting*, Routledge. Londra/New York.
- Starnone D. 1990, "Prefazione" a *Dago Red* di John Fante, Einaudi, Torino, p. v-xviii.