
Imparare a desiderare: il capitalismo affettivo in *The Great Gatsby*

Donatella Izzo*

Morte di un miliardario

In occasione della morte di Steve Jobs nell'ottobre del 2011, all'inventore della Apple vennero tributati onori pressoché universali. In tutto il mondo occidentale i media traboccarono di commemorazioni: necrologi e articoli che ne elogiavano, con dovizia di iperboli e superlativi, il genio visionario e la straordinaria creatività, che aveva cambiato per sempre il nostro modo di rapportarci alla tecnologia. Facebook proliferò all'istante di post in cui gli individui più disparati esprimevano sgomento e cordoglio per la scomparsa di questa personalità eccezionale. La morte di una celebrità provoca spesso reazioni di questo tipo, ma ciò non toglie che una tale istantanea canonizzazione popolare di un industriale defunto sia un fenomeno degno di nota. In qualche misura, lo stesso Jobs aveva preparato il terreno per una simile reazione, progettandola con la stessa cura che metteva nel design dei suoi oggetti tecnologici: con il suo continuo insistere su concetti quali la bellezza, l'armonia, l'amore, i valori, la visione aveva alimentato la leggenda del suo carisma personale, a sua volta decisiva nel dotare i suoi prodotti di un'aura feticistica che va ben al di là della semplice innovazione tecnologica.

La leggenda di Steve Jobs, come si sa, era stata alimentata dalle circostanze della sua vita. Figlio adottivo, studente mai arrivato alla laurea, smanettone che aveva creato il suo primo computer nel garage di casa per poi, dopo alti e bassi, diventare uno degli uomini più ricchi del mondo, Jobs corrispondeva a puntino all'archetipo del *self-made man*, qualificandosi così come una delle più recenti incarnazioni del tradizionale e sempre nuovo mito dell'"American Dream". Tutta la sua vicenda (in modo non dissimile da quanto avvenuto per l'ascesa di Barack Obama a Presidente degli Stati Uniti nel 2008) sembra fatta apposta per funzionare come una fantasia di appagamento del desiderio, uno di quei momenti perturbanti in cui sogno e realtà convergono – momenti che non cambiano le statistiche ma mobilitano l'immaginario, suggerendo che ogni tanto i sogni si possono avverare. O almeno, si possono avverare in America: tanto negli USA quanto nel resto del mondo, la storia di Steve Jobs è stata percepita come una "storia americana" esemplare e culturalmente specifica, e a confermarlo indirettamente sono proprio le storielle satirico-parodiche subito circolanti sul web: che cosa sarebbe successo se Steve Jobs fosse nato in Cina, in Africa, in Israele, in Italia...

Questa qualità di mito americano, con le proiezioni e gli investimenti psichici connessi, contribuisce a spiegare l'intensità emotiva con cui il pubblico ha risposto alla morte di Steve Jobs, nonché l'accorta manipolazione aziendale del fenomeno. La glorificazione post mortem è uno dei capitoli fondamentali nella costruzione sociale dei "grandi uomini". L'annuncio pubblicato sul sito della Apple nelle due

settimane dopo la morte di Jobs proclamava: “Apple has lost a visionary and creative genius, and the world has lost an amazing human being” (la Apple ha perso un genio visionario e creativo, e il mondo ha perso un essere umano stupefacente). La Apple creò inoltre un indirizzo email dove il pubblico poteva inviare messaggi di cordoglio e condividere ricordi personali: ne arrivarono più di un milione, da tutto il mondo, ancor oggi leggibili sullo sfondo di un’elegante pagina bianca.¹ Sulla homepage della Pixar, John Lasseter e Edwin Catmull, rispettivamente responsabile creativo e presidente della compagnia, pubblicarono un elogio funebre dal quale citerò (in inglese, per motivi che saranno presto evidenti) una frase:

Steve was an extraordinary visionary, our very dear friend, and our guiding light of the Pixar family. He saw the potential of what Pixar could be before the rest of us, and beyond what anyone ever imagined. Steve took a chance on us and believed in our crazy dream of making computer animated films; the one thing he always said was to “make it great”.²

Sono la sola a cui queste parole ricordano qualcosa?

Gatsby believed in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that’s no matter - tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning—³

Uno dei più begli slogan pubblicitari mai inventati: sembra di sentire la voce suadente dello speaker, mentre sullo schermo compaiono suggestive immagini di orizzonti e panorami, a incastonare la seduzione di un liquore o di un’auto di lusso. Certo, è una lettura iconoclasta e non più che semiseria. Ma è un fatto che l’elogio funebre di Steve Jobs contiene le stesse parole chiave del giustamente celebrato, elegiaco finale di *The Great Gatsby* di F. Scott Fitzgerald, e del romanzo in generale: visione, luce, sogno, grandezza. Non plagio, ma neppure mera coincidenza, questa condivisione lessicale non testimonia soltanto della persistenza e pervasività dell’immaginario dell’“American Dream” attraverso i decenni e i generi di scrittura, ma può forse rivelare altri nessi fra i due momenti culturali. In questo saggio, cercherò di indagare qualcuno di questi nessi sottolineando alcuni paralleli, a mio parere significativi, fra Steve Jobs e Jay Gatsby. La logica di quest’indagine sarà duplice: da un lato, leggendo Jobs alla luce di Gatsby, tenterò di evidenziare certe continuità culturali; dall’altro, chiamando in aiuto Steve Jobs per rileggere *The Great Gatsby*, spero di far emergere una nuova angolazione capace di far luce su alcuni motivi della persistente contemporaneità di questo classico. I miei fili conduttori saranno due: capitalismo e democrazia.

Come riciclare denaro sporco

In una conferenza dal titolo “Animal Spirits Revisited: American Capitalism and Emotional Life”, tenuta nel 2012, lo storico T.J. Jackson Lears dava voce a una necessità sempre più spesso invocata nel pensiero contemporaneo,⁴ quella di affiancare

alle tradizionali analisi economiche del capitalismo, basate sul modello classico dell'attore razionale, un'approfondita analisi delle relazioni emotive e affettive che il capitalismo produce e usa a proprio vantaggio, a livello sia di capitale sia di lavoro. In quell'occasione, il caso da lui scelto per esemplificare questo complesso meccanismo libidinale fu proprio la risposta pubblica alla morte di Steve Jobs: il linguaggio emotivamente carico che accompagnò quest'evento, sosteneva Jackson Lears, è in fin dei conti indice di un diffuso desiderio di credere che il capitalismo "sia qualcosa di più esaltante che non il semplice fatto di far soldi".⁵

La percezione popolare della carriera di Steve Jobs avvalorava senz'altro quest'ipotesi: non solo Jobs è costantemente associato, come si è visto, a un lessico della visione e della creazione, ma è anche continuamente descritto come inventore e artista piuttosto che industriale e miliardario, quasi la ricchezza da lui accumulata non fosse altro che il sottoprodotto accidentale della sua più essenziale e profonda vocazione, anziché il frutto di efficaci strategie di mercato e astute transazioni finanziarie. Col tempo sono emersi altri e più inquietanti aspetti della figura di Steve Jobs: il suo controllo maniacale sui dipendenti, le sue violazioni della privacy e della libertà di stampa, le sue discutibili pratiche finanziarie e industriali, il suo sfruttamento di adolescenti cinesi nelle fabbriche, in condizioni di vita e lavoro disumane. Queste rivelazioni, però, non hanno intaccato in modo percepibile la sua popolarità. Ma si sa che il mito fa a meno dei distinguo minuziosi. Pensiamo a *The Great Gatsby*: Gatsby, veniamo a sapere, è un contrabbandiere e gangster, chiaramente coinvolto in truffe finanziarie e legato a personaggi poco puliti. Eppure questo non impedisce all'onesto e coscienzioso Nick Carraway di dichiarare fin dall'inizio che "Gatsby turned out all right at the end" – "Gatsby ne è venuto fuori bene alla fine" – scartando "la polvere viziata che fluttuava sulla scia dei suoi sogni" come un dato irrilevante ai fini della valutazione complessiva della sua personalità, e passando sopra ai fatti più scabrosi appresi strada facendo per glorificare piuttosto la sua "sensibilità acuta per le promesse della vita", il suo "dono straordinario della speranza", la sua "sollecitudine romantica".⁶ Proprio come Steve Jobs viene generalmente percepito come genio, artista e inventore anziché come capitalista, Gatsby è celebrato come innamorato, sognatore e idealista piuttosto che come malavitoso, in una volontaria sospensione dell'incredulità – o meglio, in un volontario atto di fede – che trasfigura in egual modo il personaggio fittizio e quello reale. Cito da un commento postato il giorno dopo la morte di Steve Jobs da un'iscritta a una internet community di piccoli imprenditori, in risposta a un thread intitolato "Che lezioni si possono imparare da persone come Steve Jobs?":

Se Steve Jobs fosse solo questione di soldi, oggi non ne parlerebbe nessuno! Non sarebbe su tutti i notiziari e non sarebbe nei feeds!

Quello che ho imparato da lui è che più diventava ricco, più donava, non solo contributi in denaro, ma donava la sua filosofia, insegnava agli altri che cosa significava veramente avere successo. Voleva rendere il mondo migliore!⁷

Il post è degno di nota nel suo enfatico negare che il denaro sia di per sé sufficiente come valore – tanto più in quanto viene da un’imprenditrice, e non da una docente di materie umanistiche o altra categoria notoriamente “improduttiva”. Al successo economico serve una filosofia per acquistare veramente un significato – per “rendere il mondo migliore”. Di che cosa ci sia bisogno per rendere il mondo migliore (e se un prodotto Apple risponda effettivamente a tale ambizioso obiettivo) è questione aperta, ma quel che rende interessante il commento è la riconosciuta inadeguatezza del successo economico in quanto tale, l’esplicita domanda di *significato*, la necessità di un supplemento filosofico e discorsivo capace di dare al denaro un senso umano e morale. E se il bisogno di parlare di Steve Jobs nascesse *esattamente* dal fatto che è “solo questione di soldi”? E se, come suggerito da Jackson Lears, l’impulso a mitologizzare fosse radicato proprio nel bisogno di credere che il capitalismo *non* sia solo questione di soldi?

Lo stesso impulso si può ritrovare anche in *The Great Gatsby*, e la formula di Jackson Lears a proposito del bisogno collettivo di credere che il capitalismo “sia qualcosa di più esaltante che non il semplice fatto di far soldi” si presta bene, in effetti, a descrivere in modo preciso e succinto uno dei processi fondamentali che hanno luogo nel romanzo, e cioè la romanticizzazione del denaro.

La questione del denaro in *The Great Gatsby* si offre a numerose letture. Il romanzo mette in scena il conflitto fra vecchia e nuova ricchezza, con le distinzioni sociali che ne conseguono, colte con attenzione quasi proto-bourdieusiana; la disgiunzione della ricchezza più antica dal processo della sua produzione, che si tratti di lavoro manuale o di attività criminali; la smaterializzazione della ricchezza nella forma di azioni o altri strumenti finanziari perennemente fluttuanti, la sua rimaterializzazione sotto le spoglie delle mille merci esibite, bramate o reclamizzate nella storia, e la sua nuova smaterializzazione attraverso la feticizzazione di quelle stesse merci.⁸ Accumulazione, fluttuazione e consumo saturano il mondo del romanzo. E se le merci, e il denaro come merce-feticcio quintessenziale, non equivalgono di per sé al capitalismo come sistema economico, si può però dire che ne costituiscono una plausibile sineddoche. Allo stesso modo, per quanto il romanzo non contenga nessun personaggio di capitalista nel senso tradizionale del termine, l’enorme ricchezza e l’arrogante impunità di Tom sono un rimando costante agli effetti del potere economico, e la decisione iniziale di Nick di trasferirsi a Est per lavorare nel mercato azionario allude con precisione all’importanza del capitalismo finanziario nel momento storico dipinto nel romanzo. Che Gatsby – così lontano, nella fastosa opulenza del suo “consumo cospicuo”, dal prototipo weberiano del sobrio borghese pietista – sia un’incarnazione dello spirito capitalista potrebbe, anche questo, non essere immediatamente evidente. E tuttavia, come Roberto Saviano non si stanca di ripeterci da *Gomorra* in poi, il crimine organizzato è l’epitome del capitalismo allo stato puro, nel suo operare come un processo volto alla produzione di profitto. In quanto macchina da profitto volta all’espansione illimitata, sregolata e irresponsabile sul piano sociale e ambientale, la criminalità organizzata è capitalismo senza maschera e senza compromessi, funzionale all’economia legale e capace di produrre i propri eroi legendari, con tanto di missione e filosofia.

Eppure, è difficile per qualunque lettore prendere Gatsby come la figura di un capitalismo crudo e spietato. Il motivo è ovvio: ovunque nel romanzo il narratore insiste che, come direbbero i fan di Steve Jobs, nel suo caso non è “solo questione di soldi”. In più d’un senso, Gatsby potrebbe essere definito il “capitalista emotivo” ideale: per lui, fare soldi è letteralmente un gesto d’amore. Quale maniera migliore per nobilitare il capitalismo – per dotarlo di un plusvalore di significato – che farne un mezzo piuttosto che un fine, ponendogli un obiettivo più alto, e associandolo con la più facilmente universalizzabile di tutte le emozioni umane, l’amore? In un decennio di boom del mercato azionario, alternati a momenti di panico finanziario che avrebbero trovato il loro culmine nella Grande Depressione, la storia di Gatsby rendeva attraente il denaro non tanto associandolo al *glamor* della Jazz Age, ma subordinandolo al valore supremo dell’amore. Amore e soldi si scambiano di posto diverse volte nel corso della storia: agli esordi, il giovane James Gatz persegue la ricchezza come uno degli elementi del suo indefinito sogno di gloria; quando incontra Daisy, la trova “straordinariamente desiderabile” proprio a causa del “mistero pieno” della sua casa, “un sentore di camere da letto al primo piano più belle e più fresche di altre camere da letto”, “di attività gaie e radiose lungo i corridoi”, “di avventure amorose non stantie e ormai riposte tra rametti di lavanda ma fresche e ariose e fragranti, di lucenti automobili dell’ultimo anno e di balli i cui fiori non erano ancora avvizziti”.⁹ letteralmente il *romance of money*, il *romance* “della giovinezza e del mistero che la ricchezza imprigiona e conserva”.¹⁰ Sappiamo che Gatsby si innamorerà di Daisy, dedicandosi anima e corpo al sogno di riconquistarne un giorno l’amore, e facendo del denaro il suo strumento. Ma sappiamo anche che, come rivela a Nick in una famosa battuta del romanzo, per lui Daisy “ha una voce piena di soldi”.¹¹ È proprio questa metafora concreta, che Nick subito idealizza – “l’inesauribile fascino che saliva e scendeva dentro, il tintinnio, il canto dei cembali”¹² – a denunciare in modo crudo ma onesto l’origine della passione che Nick continua a romanticizzare: “Credo che fosse quella voce a tenerlo in pugno più di tutto, con il suo calore fluttuante, febbricitante, perché non la si poteva dilatare nel sogno – quella voce era un canto immortale”.¹³ La voce di Daisy, da molti critici giustamente identificata come elemento centrale del romanzo, e le cui fluttuazioni richiamano inevitabilmente gli alti e bassi del mercato azionario, diviene così il luogo in cui si sovrappongono una serie di mutevoli investimenti libidinali – nella terminologia lacaniana di Žižek, si potrebbe dire che è il luogo nel quale *l’objet a* e *l’objet petit a*, il costitutivo “impossibile-reale punto di riferimento ultimo del desiderio” e l’“oggetto-causa del desiderio”¹⁴ divengono indistinguibili. Si potrebbe quasi sospettare che a dispetto (o meglio, proprio in virtù) della sua commovente intensità poetica e della sua qualità, profondamente romantica, di desiderio inestinguibile, la storia d’amore di Gatsby con Daisy funzioni come la cornice capace di produrre un “surplus-di-godimento” di cui parla Žižek in *The Plague of Fantasies*:

Pensiamo per esempio al motivo della “produzione di una coppia” che fa da cornice al racconto hollywoodiano di un grande evento storico come una guerra o una catastrofe naturale: questo motivo è, letteralmente, il surplus-di-godimento ideologico

del film. Anche se noi traiamo un godimento diretto dalle inquadrature spettacolari del disastro (le battaglie, l'onda anomala che distrugge la città, il Titanic che affonda...), il surplus-di-godimento deriva dal *sub-plot* della coppia che forma la "cornice" dell'evento spettacolare [...]. È questa cornice (attraverso la quale percepiamo l'evento spettacolare), con il suo surplus-di-godimento, la "bustarella" libidinale che ci convince ad accettare l'ideologia della storia.¹⁵

Ma qual è, allora, l'ideologia della storia? In un momento cruciale del romanzo, mentre prende commiato da Gatsby per quella che si rivelerà l'ultima volta, Nick Carraway ricorda la sua prima visione di Gatsby, circondato da "coloro che congetturavano su quanto fosse corrotto", in piedi sui gradini della sua villa "celando il suo sogno incorruttibile".¹⁶ Nick applica qui l'abituale presupposto ermeneutico che la verità sia nascosta nel profondo: situandolo come centro nascosto della sua personalità, costituisce il sogno non solo come incorruttibile ma come la *vera* verità su Gatsby. Eppure la logica del racconto funziona esattamente all'inverso: come la sessualità per Michel Foucault, il sogno, che si presume nascosto e invisibile, è in effetti l'oggetto di un vero e proprio "incitamento ai discorsi". Il sogno è ciò che viene reso visibile ovunque e incessantemente discusso fin dall'inizio, mentre la corruzione, che si presume manifesta, è subito scartata come accidentale e irrilevante, mostrata in modo sbrigativo per frammenti e allusioni, che spesso restano prive di commento. Se, come sostiene Žižek, "La verità è là fuori", materializzata nella "esteriorità della propria esistenza materiale" e travestita da pura "utilità", anziché trovarsi nascosta nella "profondità delle convinzioni e dei desideri intimi di un soggetto",¹⁷ allora si potrebbe sospettare che il contenuto ideologico centrale di *The Great Gatsby* abbia a che fare piuttosto con la ricchezza materiale che non con i sogni immateriali. E se, come sostiene di nuovo Žižek, l'immaginario "ci insegna come desiderare",¹⁸ mediando fra la struttura formale simbolica e gli oggetti che incontriamo nella realtà, allora ci si dovrebbe chiedere quale sia l'oggetto proposto al nostro desiderio nel vedo-e-non-vedo creato dal continuo gioco di incanto, dis-incanto e re-incantamento che ha luogo nel romanzo. Una tradizionale lettura di *The Great Gatsby*, spesso reiterata perfino nelle interpretazioni e nei linguaggi critici più innovativi, descrive il sogno di Gatsby – l'"American Dream" – come un sogno "macchiato" dai mezzi usati per realizzarlo. E se fosse vero proprio il contrario? Se il sogno esistesse *al servizio* della materialità accusata di contaminarlo? Se l'effetto ultimo del romanzo fosse proprio quello di romanticizzare il capitalismo, facendone "qualcosa di più esaltante che non il semplice fatto di far soldi"?

In un famoso scambio fra Fitzgerald e Hemingway, che quest'ultimo menziona nel racconto *The Snows of Kilimanjaro* e Fitzgerald riporta nei suoi taccuini, Fitzgerald osserva che "I molto ricchi sono differenti da noi" e Hemingway replica con un cinico "Sì, hanno più soldi". L'aneddoto viene solitamente citato per contrapporre la concretezza anti-idealistica di Hemingway all'idealizzazione piccolo-borghese della ricchezza da parte di Fitzgerald. Eppure, dopo tutto forse aveva ragione Fitzgerald a dar voce al potere immateriale del denaro sull'immaginario. La sua romanticizzazione dei super-ricchi cattura con precisione una componente essenziale del funzionamento del capitalismo in quanto sistema che ha bisogno di

creare un attaccamento affettivo all'accumulazione e al possesso di una ricchezza fuori misura.

Sulla questione dell'“essere differenti” tornerò nella prossima sezione. Ma prima voglio azzardare un ritorno al parallelo proposto in apertura. “I molto ricchi sono differenti da noi”: non è un altro perfetto slogan pubblicitario, e non si riesce quasi a visualizzare l'oggetto di lusso – berlina di fascia alta, orologio di platino, impianto hi-fi – pronto ad apparire nel fotogramma seguente? La differenza e la ricerca di distinzione, come insegna Pierre Bourdieu, sono motori sociali potenti, capaci di funzionare come incentivi all'emulazione di massa: non per nulla uno dei più famosi slogan della Apple è proprio “Think different”. La campagna pubblicitaria incentrata su quello slogan (che durò dal 1997 al 2002) illustrava l'idea del “thinking different” attraverso immagini di personalità celebri: fra gli altri, Albert Einstein, Bob Dylan, Martin Luther King, John Lennon, Muhammad Ali, Hitchcock, Gandhi, Picasso. La feticizzazione della personalità diventa indistinguibile dalla feticizzazione del prodotto di consumo, e il consumo diventa la strada per l'appagamento e l'invenzione di sé, non attraverso l'imitazione letterale di modelli sociali e culturali nel loro agire storico, ma tramite l'appropriazione vicaria e mediata dell'aura di personaggi ridotti a generiche icone di grandezza. Viene da chiedersi se “il grande Gatsby” del romanzo eponimo non sia lui stesso una simile icona di grandezza, assunta per promuovere una speciale marca di consumo onnivoro. Il rapporto di Gatsby con la cultura delle merci è evidente – basta pensare all'episodio della pila di camicie multicolori che mostra a Daisy in occasione del loro ritrovarsi – ma attraverso la lente idealizzante di Nick Carraway questo rapporto diviene inessenziale alla sua essenza feticizzata come “American Dream”. Scrive Francis Mulhern che “il Gatsby di Nick è la sua difesa feticistica contro la realtà di una società feticistica”:¹⁹ feticizzando Gatsby come personificazione di un ideale eterno, Nick rifiuta tutto ciò che è mercificato nel mondo contemporaneo.

E tuttavia, il lessico del valore – sempre sospeso fra l'esaltazione dell'immateriale e la reiscrizione del materiale – partecipa esso stesso della logica della mercificazione. Chiunque abbia letto *The Great Gatsby* ricorda la famosa citazione su Jay Gatsby “scaturito dalla sua platonica concezione di sé”, uno dei tratti che lo rendono una convincente figura dell'America e dell'“American Dream” come paradigma ideale e idealizzato. Meno memorabile, forse, la frase immediatamente seguente, che è però opportuno leggere, e leggere in senso letterale: “Era un figlio di Dio – un'espressione che, se significa qualcosa, significa proprio questo – e lui doveva occuparsi delle cose del Padre suo, al servizio di una bellezza vasta, volgare e meretricia”.²⁰ L'originale per le “cose” del Padre è una parola assai più connotata: “business”. E con Dio come *businessman* e la sua creazione come infinita distesa di bellezza “meretricious” – adescatrice, mercificata, messa in vendita: sollecitante non contemplazione e nemmeno amore, ma brama di possesso materiale – la prospettiva teologica e politica dell'eccezionalismo americano diventa indistinguibile dal capitalismo in quanto tale. E Jay Gatsby è posto al servizio di entrambi. Fondamentalmente identificato per tutto il romanzo con il desiderio romantico – la tensione malinconica per un oggetto di desiderio sempre già perduto eppure incessantemente ricercato – Gatsby è in effetti un perfetto emblema della

dinamica del desiderio all'interno di una cultura del consumo. Dopo tutto, il famoso motto di Steve Jobs – "Stay hungry, stay foolish"²¹ – non è forse una perfetta ricetta per il consumo illimitato? E non è anche una perfetta formula della storia di Gatsby?

La mitizzazione di Gatsby da parte di Carraway funziona secondo la logica di una campagna pubblicitaria, che crea un investimento affettivo sull'oggetto di consumo dotandolo di un'aura che è al tempo stesso inimitabile e a portata di mano. E se la lettura di *The Great Gatsby* come un'elaborata "pubblicità" letteraria può apparire eretica, è opportuno ricordare che la pubblicità in tutto il romanzo non solo è una presenza pervasiva, ma è anche costantemente pronta a essere trasfigurata in suggestivo emblema di realtà immateriali: il caso più evidente è, ovviamente, quello degli evocativi occhi del Dottor Eckleburg, a un tempo pubblicità di un oculista, metafora della qualità distorta del punto di vista soggettivo, e versione degradata dello sguardo di Dio che sovrasta un cinereo "deserto del Reale".²² Ma il Dottor Eckleburg non è il solo esempio della simultanea evocazione e trasfigurazione della pubblicità. Subito prima della scena del confronto nel capitolo 7, è proprio in questi termini che Daisy si rivolge a Gatsby: "'Sembri la pubblicità di quell'uomo', continuò lei innocente. 'Sai, la pubblicità di quell'uomo...'"²³ Come molti altri scambi verbali nel romanzo, anche questo resta incompiuto, e il vago riferimento di Daisy – "You resemble the advertisement of the man" – quasi evoca Gatsby come la pubblicità dell'umanità stessa, l'epitome dell'"ultimo e il più grande dei sogni umani" davanti al quale "l'uomo deve aver trattenuto il respiro"²⁴ nell'epifania incantata del Nuovo Mondo che prepara la chiusa del romanzo. Una pubblicità in senso letterale: la persona o la storia che esiste per promuovere e valorizzare, per vendere qualcosa. Questo qualcosa, vorrei suggerire, è il capitalismo stesso: apparentemente il mezzo inessenziale e corrotto di un fine incorruttibile, ma in effetti il contenuto strutturale di quello stesso fine. Il capitalismo come sistema, suggerisce Slavoj Žižek, vive in un perpetuo stato di crisi perché "si fonda sul posporre all'infinito il suo punto di impossibilità".²⁵ Per questo è strutturato intorno alla dinamica stessa del desiderio umano: "quello che in ultima analisi distingue l'umano dall'animale non è una caratteristica in senso positivo (il linguaggio, la capacità di costruire strumenti, il pensiero riflessivo o quel che sia) ma il sorgere di un nuovo punto d'impossibilità designato da Freud e Lacan come *das Ding*, l'impossibile-reale punto di riferimento ultimo del desiderio."²⁶ Una dinamica perfettamente catturata nelle potenti, evocative ultime righe di *The Great Gatsby*:

Gatsby credeva nella luce verde, nel futuro orgastico che anno dopo anno si ritira davanti a noi. Allora ci è sfuggito, ma non importa; domani correremo più forte, allungheremo le braccia ancora di più ... E un bel mattino...

Così navighiamo di bolina, barche contro la corrente, riportati senza posa nel passato.²⁷

Questa ricerca infinitamente differita e infinitamente rinnovata di un oggetto di desiderio che è sempre già perduto è forse la più accurata descrizione letteraria

mai prodotta del lacaniano *objet petit a*, un oggetto che emerge *solo* in quanto perduto e solo in modo intersoggettivo, in risposta al desiderio dell'Altro: "che cosa gli altri vogliono da me?", come posso essere "degnò del desiderio dell'Altro?".²⁸ *The Great Gatsby* è una perfetta parabola non soltanto del desiderio umano in quanto amore, ma del dinamismo interno e del paradosso intrinseco del capitalismo come sistema dedito all'espansione illimitata, che esiste in un perenne stato di crisi, e prospera su narrazioni proiettate in un futuro le cui promesse sono destinate in gran parte a restare inesaudite – che si tratti di sogni di mobilità sociale, di crescita dei salari, di piani pensionistici, o di *futures* e derivati sui mercati finanziari. In un paradosso che riproduce da vicino l'operazione a prova di bomba della Geremiade, quest'archetipo dell'eccezionalismo americano,²⁹ qui l'impossibilità di raggiungere non serve a contraddire o far esplodere l'ideologia, ma piuttosto a reinscriverne il messaggio: la sua capacità di perpetua riproduzione è predicata esattamente su quel fallimento. Ricerca di realizzazione di sé mostrata al tempo stesso come attingibile – Gatsby riesce a fare fortuna – e alla fine inappagata – Gatsby non riesce a riavere Daisy – *The Great Gatsby* è una pura fantasia capitalista. Come ogni fantasia, la sua funzione è quella di costituire il nostro desiderio e, letteralmente, "insegnarci a desiderare": nella sua qualità esortativa, il brano finale citato sopra si può leggere come un insieme di istruzioni. E come ogni fantasia, manifesta lo stallo che serve a occultare. Nella prossima sezione, avanderò qualche ipotesi sulla natura di quello stallo.

Gatsby, il "voyou", ovvero: i limiti della democrazia

A evitare che quanto sostenuto fin qui appaia nient'altro che un'ennesima, elaborata maniera di ribadire l'ovvio – che *The Great Gatsby* parla delle promesse e delusioni del "sogno americano" e che il denaro non fa la felicità – cercherò in quest'ultima sezione di precisare la mia argomentazione.

L'elusivo oggetto la cui presenza recede continuamente all'orizzonte, che il finale di *The Great Gatsby* evoca con un linguaggio tanto poeticamente potente quanto teoricamente preciso, non è soltanto un universale umano, come farebbe credere l'osservazione di Žižek sul desiderio come tratto distintivo fra gli umani e gli animali. Nella nitida sovrapposizione operata fra desiderio, amore, capitalismo e America, *The Great Gatsby* compie una mossa duplice e contraddittoria, a un tempo di universalizzazione e particolarizzazione. Universalizzati in quanto pura dinamica del desiderio e "l'ultimo e il più grande dei sogni umani", il capitalismo e l'America sono posti in una relazione storicamente specifica, mediata da un terzo termine evocato obliquamente in più punti del testo ma mai esplicitamente invocato: la democrazia. Nelle prossime pagine argomenterò che *The Great Gatsby* è, tra le sue altre valenze, una riflessione – legata a circostanze politico-economiche storicamente specifiche, ma per molti versi ancora attuale oggi – sulla democrazia e sul suo rapporto irrisolto col capitalismo: una riflessione malinconica, in quanto legata a un lutto non elaborato e non elaborabile, sulla democrazia in quanto sempre a-venire e sempre già perduta.

In un noto passaggio del suo *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale* (1993), Jacques Derrida descrive il concetto di “democrazia a venire” in termini che colpiscono per la loro somiglianza con quelli usati da F. Scott Fitzgerald nella sua famosa clausola. Criticando il concetto proposto da Francis Fukuyama di “fine della storia” dopo la caduta del muro di Berlino, Derrida discute lo scarto fra ideale e realtà, di solito presentato come tipico delle forme primitive o incomplete di democrazia liberale, sostenendo invece che

un tale scarto e un tale scacco caratterizzano anche, *a priori* e per definizione, tutte le democrazie, ivi comprese le più antiche e le più stabili tra le democrazie dette occidentali. Ne va qui del concetto stesso di democrazia come concetto di una promessa che non può sorgere se non in un tale *diàstema* (scarto, scacco, inadeguatezza, disgiunzione, disaggiustamento, essere “*out of joint*”). Perciò noi proponiamo sempre di parlare di democrazia a venire, e non di democrazia *futura*, al presente futuro, e neanche di un’idea regolatrice, in senso kantiano, o di un’utopia – almeno nella misura in cui la loro inaccessibilità conserverebbe la forma temporale del *presente futuro*, di una modalità futura del *presente vivente*.³⁰

Derrida procede poi, in una lunga meditazione parentetica, a precisare ed espandere l’affermazione precedente:

L’idea, se ce n’è ancora una, della democrazia a venire, anche al di là dell’idea regolatrice nella sua forma classica, la sua “idea” come evento di un’ingiunzione garantita che comanda di far venire quel che non si presenterà mai nella forma della presenza piena, è l’apertura dello scarto tra una promessa infinita e le forme determinate, necessarie, ma necessariamente inadeguate, di ciò che deve commisurarsi a una tale promessa (sempre intenibile, almeno in quanto chiama al rispetto infinito della singolarità e dell’alterità infinita dell’altro, e allo stesso modo al rispetto dell’uguaglianza contabile, calcolabile e soggettuale tra le singolarità anonime). In questa misura, l’effettività della promessa democratica, come quella della promessa comunista, serberà sempre in se stessa, e dovrà farlo, una speranza messianica nel suo fondo assolutamente indeterminata, un rapporto escatologico all’avvenire di un evento *e* di una singolarità, di una alterità inanticipabile. Attesa senza orizzonte d’attesa, attesa di ciò che non si attende ancora o di ciò che non si attende più, ospitalità senza riserve, saluto di benvenuto anticipatamente accordato alla sorpresa assoluta dell’arrivante.³¹

Come si vede, la democrazia a venire di Derrida esiste nello stesso stato di infinita promessa e perpetuo differimento che caratterizza l’intera gamma degli oggetti libidinali, metaforicamente interscambiabili e alla fine indefiniti, evocati nelle ultime righe di *The Great Gatsby*. Ciò che il romanzo esplora nei propri termini e con le proprie modalità narrative è la stessa fondamentale aporia della democrazia cui Derrida continuava senza posa a ritornare nelle sue ultime opere: l’aporia fra l’assoluta eguaglianza e l’infinita singolarità, fra la comunità di eguali racchiusa da confini e l’ospitalità senza riserve, fra l’uguaglianza del *démos* e la struttura di sovranità implicita nella *cratìa*.

L’ospitalità è un concetto chiave in *The Great Gatsby*, dalla scena iniziale – Nick Carraway a cena dai Buchanan – fino alla significativa osservazione che accompa-

gna il suo ultimo saluto a Gatsby – “Lo ringraziai dell’ospitalità. Lo ringraziavamo sempre per questo – io e gli altri”³² – al punto che sarebbe facile e suggestivo azzeccare una lettura di Gatsby come figura dell’ospitalità incondizionata, con i suoi giganteschi *parties* dove tutti vanno senza essere invitati, “con una semplicità del cuore che ne era il biglietto d’ingresso”³³ – una figura messianica il cui ruolo è sottolineato dal finale “olocausto”³⁴ che lo immola come vittima dei peccati altrui. In questa sede, però, mi interessa piuttosto sottolineare il suo ruolo come figura-limite che marca i confini dell’inclusione sociale, segnalando così le aporie della democrazia stessa. Derrida dà a questa figura-limite il nome di *voyou* o “canaglia”, rifacendosi esplicitamente nella sua riflessione alla designazione degli “stati canaglia” e allo stravolgimento dell’ordine giuridico nazionale e internazionale da parte degli Stati Uniti all’indomani dell’11 settembre 2001. Il *voyou* è il delinquente, il viandante avventuriero, l’altro irricognoscibile, la figura del disordine e della non-appartenenza, escluso dall’ospitalità ed escluso dalla democrazia al fine conclamato di difendere la democrazia stessa: figura dalle cattive maniere e dal *pedigree* incerto, segnato a dito dalla borghesia rispettabile e dai rappresentanti dell’ordine giuridico o morale, sempre designato alla seconda o terza persona, “la canaglia è sempre l’altro”.³⁵

Non ci vuole molto sforzo per identificare James Gatz, *aka* Jay Gatsby, come la quintessenza della canaglia, sia in senso letterale – contrabbandiere e gangster con un passato *on the road* – sia in senso metaforico, in quanto nuovo ricco privo del gusto e della “distinzione” che accompagnano le fortune di più antica data. Ad accentuare ulteriormente la sua alterità, è anche connotato etnicamente: il suo nome di nascita, James Gatz, tradisce chiaramente un background d’immigrato dall’Europa centrale o centro-orientale, e forse un’origine ebraica. Questi multipli livelli di alterità pongono questioni interessanti in merito ai processi di inclusione ed esclusione nel romanzo. Nel suo ruolo di narratore, Nick Carraway menziona spesso le caratteristiche etniche o razziali dei personaggi secondari, ma non allude mai alle origini di Gatsby: mimando l’anglicizzazione di sé operata da Gatsby stesso, non mette mai in questione la sua appartenenza etnica, pur dichiarando inizialmente il proprio scetticismo rispetto ad altri dettagli della biografia narratagli da Gatsby. Il suo racconto opera una cancellazione della differenza originaria, trasformando Gatsby da “tutto ciò per cui provo un genuino disprezzo”³⁶ nel legittimo erede della meraviglia e promessa del nuovo mondo. L’itinerario di Gatsby viene così interamente assimilato alla cultura dominante, con Gatsby imbiancato e rifunzionalizzato all’interno di un paradigma ideologico di autocelebrazione dell’“American Dream” nella sua capacità d’inclusione. Incidentalmente, anche sotto questo aspetto Gatsby rivela un parallelo con Steve Jobs, il cui padre biologico era siriano e la cui madre adottiva era di origine armena, genealogia che la grande maggioranza dei suoi ammiratori scoprì soltanto dopo la sua morte. In una brillante analisi della “parola oscena” scarabocchiata sulla “scala bianca”³⁷ della casa di Gatsby e cancellata da Nick nella scena finale del romanzo, Barbara Will afferma che il testo mette continuamente in primo piano la rimozione/repressione e la cancellazione, rivelando come esse siano condizioni necessarie per produrre Gatsby come rappresentante trascendente dell’America.³⁸ Estendendo questa logica, si potrebbe sostenere che nella rappresentazione di

Gatsby prodotta da Nick, tutto è una specie di *open secret*, un meccanismo duplice di occultamento-rivelazione, che a un tempo ci coinvolge in un impulso di idealizzazione e trascendenza e ce ne fornisce l'antidoto. La messa in primo piano della repressione, in effetti, punta l'attenzione su una certa qualità di *ignoranza volontaria* insita nell'atto del trascendere la realtà materiale, e *al tempo stesso* addita il residuo inassimilabile di questo gesto ideologico. Allo stesso modo, è impossibile decidere se la transizione finale alla prima persona plurale negli ultimi due paragrafi del romanzo – “we will run faster,” “so we beat on” – sia da leggere come figura di inclusione o di assimilazione forzata e cancellazione, come gesto di ospitalità incondizionata della differenza dell'altro o come un “we” che riproduce la pretesa di universalità e le esclusioni silenziosamente incorporate in “We, the People of the United States”. Ed è forse in virtù di questa tensione che *The Great Gatsby* ha continuato a sollecitare citazioni e riscritture da parte di narratori delle più diverse etnie, da Fae Myenne Ng a Chang-rae Lee a Ernesto Quiñonez.

Come è stato osservato da numerosi critici,³⁹ *The Great Gatsby* è saturo di riferimenti a razza ed etnia e di espliciti echi dei discorsi nativisti di Lathrop Stoddard e altri pubblicisti degli anni Venti, in particolare nelle tirate di Tom Buchanan sulla necessità di difendere la superiorità della razza bianca dall'ascesa delle popolazioni di colore e dalla minaccia della *miscegenation*, che egli associa esplicitamente alla relazione della moglie con Gatsby: “Immagino che l'ultima cosa da fare sia starsene lì a guardare mentre il signor Nessuno di Nessunluogo fa l'amore con tua moglie. [...] Oggi si comincia con il prendersi gioco della vita familiare e delle istituzioni familiari e si finisce col gettare tutto a mare e col buttarsi nei matrimoni misti fra bianchi e neri”.⁴⁰ L'esibita designazione di Gatsby per assenza di patronimico e origine – signor Nessuno di Nessunluogo – segnala il disconoscimento da parte di Tom di ogni sua possibile identità come cittadino: per quanto possa essersi arricchito, Gatsby rimane l'alieno inassimilabile, l'archetipico *voyou*. Il suo è un crimine di mobilità spaziale e sociale, un principio di disordine, una minaccia assoluta all'ordine costituito. È questa minaccia che dà alle azioni di Tom negli ultimi capitoli del romanzo la loro piena valenza politica: istigando segretamente George Wilson a uccidere l'uomo da lui creduto responsabile della morte della propria moglie, Tom si arroga il diritto sovrano – letteralmente un potere di vita e di morte – di presidiare i confini della comunità socio-politica alla quale appartiene. Il suo atto sovrano *produce* sia Gatsby, l'intruso *parvenu*, sia Wilson, l'uomo della *working class*, come “canaglie”: figure criminali la cui simultanea eliminazione dalla scena tutela la comunità, rafforzandone i confini contro la minaccia posta dalla mobilità sociale degli immigrati, da un lato, e dalla disuguaglianza e disperazione di classe, dall'altro – in altre parole, dal desiderio di chi è fuori di entrare a far parte del mondo di chi è dentro. Il gesto di Tom Buchanan richiama il potere assoluto dei sovrani dell'*ancien régime* – parodicamente evocati dalle tappezzerie istoriate di scene di Versailles che decorano l'appartamento newyorchese della sua amante – e prefigura i molti muri e fili spinati lungo le frontiere di oggi, mettendo a nudo la pura sovranità che coesiste in un'inseparabile contraddizione al cuore della democrazia: il potere di pattugliare i confini, di includere ed escludere, di condividere o no. Sterminando in un sol colpo tanto James Gatz/Jay Gatsby quanto George

Wilson, Tom fissa efficacemente le regole che presiedono all'incorporazione nel corpo sempre differito della nazione: stabilisce chi ha o non ha il diritto al "perseguimento della felicità" e in che termini. Quanto ai suoi termini, sono quelli del diritto del più forte, e come nel caso degli Stati Uniti con gli "stati canaglia" di cui parla Derrida, Tom diviene lui stesso la canaglia contro cui afferma di combattere.

In questo romanzo, dunque, Jay Gatsby non si presenta soltanto come incarnazione dell'"American Dream" come desiderio da perseguire, ma piuttosto come indice di un certo tipo di limite invalicabile, sia esso predicato sulla classe e la distinzione sociale o sulla differenza etnica e razziale. Ma se la società funziona sulla distinzione, la democrazia si basa sull'uguaglianza. Eppure i soli termini di uguaglianza consentiti dal patto fondativo della nazione, si scopre, sono quelli santificati dal capitalismo: il perseguimento della ricchezza materiale e dei beni materiali – il solo campo nel quale Gatsby riesca effettivamente ad avere successo e nel quale perfino Myrtle e George Wilson possono momentaneamente realizzarsi, con la speranza di un nuovo inizio trasferendosi a ovest. In una con-fusione semantica che adombra la successiva codificazione retorica della Guerra fredda, il Sogno americano diviene coestensivo al capitalismo, il libero mercato, e l'accesso alle merci: una fantasia di democrazia basata sul consumo, il solo tipo di democrazia che il capitalismo promette di rendere facilmente disponibile, nella sua incessante produzione di fantasie di massa di differenza individuale valorizzata sotto forma di consumo individualizzato. Nella storia di Gatsby, la ricchezza non produce uguaglianza, nemmeno fra ricchi. E come oggi vediamo sempre più chiaramente, il capitalismo come sistema non realizza la sua promessa di democrazia, né in termini di accesso ai diritti né di puro e semplice miglioramento delle condizioni materiali di vita, ma anzi dissemina diseguaglianze sempre più stridenti a livello nazionale come globale. In ultima analisi, quello che si consuma in *The Great Gatsby* è lo scontro fra due diverse versioni della democrazia – la democrazia come accesso indisturbato al consumo o la democrazia come uguaglianza o *égalité*. Una contraddizione che il romanzo schiude ma non riesce infine a contenere, aprendo così uno spazio per l'infinita reinscrizione e l'infinito differimento di quel costruito aporetico che potremmo chiamare, con Jacques Derrida, "democrazia a venire".

NOTE

* Donatella Izzo insegna Letteratura angloamericana all'Università di Napoli "L'Orientale" ed è condirettrice di "Ácoma". Si è occupata di romanzo americano dell'Ottocento e Novecento, di *graphic novels*, di serie TV. Attualmente lavora a un volume sulla filosofia politica della narra-

zione poliziesca. Questo saggio rielabora una conferenza tenuta al Futures of American Studies Institute del Dartmouth College, NH.

- 1 Cfr. <http://www.apple.com/stevejobs/>, consultato il 2 aprile 2015.
- 2 Cfr. <http://www.pixar.com/stevejobs.html>, consultato il 2 maggio 2012. Il testo non è più disponibile sul sito della Pixar, ma la frase citata si legge ancor oggi sulla pagina facebook di John Lasseter, all'indirizzo <https://www.facebook.com/lasseter/posts/165089796911948>. "Steve era uno straordinario visionario, un nostro caro amico, e la luce-guida della nostra famiglia Pixar. Egli vide le potenzialità della Pixar prima di tutti noi, e al di là di quanto chiunque avesse mai immaginato. Steve corse un rischio con noi e ebbe fiducia nel nostro folle sogno di fare film animati al computer; la cosa che ripeteva sempre era 'mirate alla grandezza'".
- 3 "Gatsby credeva nella luce verde, nel futuro orgastico che anno dopo anno si ritira davanti a noi. Allora ci è sfuggito, ma non importa; domani correremo più forte, allungheremo le braccia ancora di più ... E un bel mattino...": Francis Scott Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, tr. e cura di Franca Cavagnoli, Feltrinelli, Milano 2011, p. 224.
- 4 Si vedano ad esempio i lavori di Frédéric Lordon, in particolare *La Société des affects: pur un structuralisme des passions*, Seuil, Paris 2013 e il precedente *Capitalisme, désir et servitude* (2010), recentemente tradotto in italiano: *Capitalismo, desiderio, servitù. Antropologia delle passioni e forme dello sfruttamento*, Deriveapprodi, Roma 2015.
- 5 T.J. Jackson Lears, "Animal Spirits Revisited: American Capitalism and Emotional Life," *Turning in and out of the American Century*, Seminario AISNA-CSA, Roma, Centro Studi Americani, 7 maggio 2012.
- 6 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 56.
- 7 "If Steve Jobs was all about the money, no one would be talking about him today!" Postato da Lynda Cromar nel forum di Betternetworker.com, 6 ottobre 2011, <http://www.betternetworker.com/forums/viewtopic.php?f=2&t=27828>. Consultato il 2 maggio 2012.
- 8 Per alcuni interventi critici su questi temi cfr. Scott Donaldson, *Possessions in The Great Gatsby*, "The Southern Review" 37, 2 (primavera 2001), pp. 187-210; Roger Lewis, *Money, Love, and Aspiration in The Great Gatsby*, in Matthew J. Bruccoli, a cura di, *New Essays on The Great Gatsby*, Cambridge University Press, Cambridge 1985, pp. 41-57; Walter Benn Michaels, *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*, Duke University Press, Durham 1995; Francis Mulhern, *Storia inconcepibile*, in Franco Moretti, a cura di, *Il romanzo. Volume II: Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 567-97; Alessandro Portelli, *La città promessa. New York e la frontiera in The Great Gatsby*, in L. Di Michele, A. Scannavini, V. Villa, *NY-LON. New York e Londra, due metropoli a confronto*, Liguori, Napoli 2007, pp. 13-22; Ross Posnock, *A New World, Material Without Being Real: Fitzgerald's Critique of Capitalism in 'The Great Gatsby'*, in Scott Donaldson, a cura di, *Critical Essays on F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*, G. K. Hall, Boston 1984. Per una lettura sintetica ma esauriente del romanzo e della sua ricezione cfr. l'introduzione di Gianfranca Balestra all'edizione italiana con testo a fronte del romanzo: *Il grande Gatsby*, a cura di Gianfranca Balestra, tr. Roberto Serrai, Marsilio, Venezia 2011, pp. 9-46.
- 9 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 192.
- 10 Ivi, p. 194.
- 11 Ivi, p. 165.
- 12 Ibidem
- 13 Ivi, p. 143.
- 14 Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* [1997], Verso, London 2008, pp. xv e xviii, tr. mia. Le citazioni provengono dalla prefazione alla seconda edizione, che non esiste nell'edizione italiana del volume, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004.
- 15 S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, cit., pp. xvi-xvii, tr. mia.
- 16 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 198.
- 17 Slavoj Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit., pp. 13, 14, 17.
- 18 Ivi, p. 19.
- 19 F. Mulhern, *Storia inconcepibile*, cit., p. 596.

-
- 20 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 145.
- 21 Dal Commencement Speech pronunciato da Steve Jobs alla Stanford University il 12 giugno 2005.
- 22 Per questa e altre letture dello sguardo del Dottor Eckleburg, e di altre reti metaforiche del romanzo, cfr. Paola Cabibbo e Donatella Izzo, *Dinamiche testuali in The Great Gatsby*, Bulzoni, Roma 1984.
- 23 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 164.
- 24 Ivi, p. 224.
- 25 S. Žižek, *The Plague of Fantasies*, cit., p. xv, tr. mia.
- 26 Ibid.
- 27 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 224.
- 28 S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, cit., p. 21.
- 29 William Spanos descrive la Geremiade come "una struttura ontologica preordinata di promessa-realizzazione che ha sempre previsto una finalità (la città sulla collina) che non arriva mai, una relazione che rende l'America sempre eccezionale": William V. Spanos, *American Exceptionalism, the Jeremiad, and the Frontier: From the Puritans to the Neo-Con-Men*, "Boundary 2" 34, 1 (2007), pp. 35-66, qui p. 41.
- 30 Jacques Derrida, *Gli spettri di Marx. Stato del debito, lavoro del lutto e nuova Internazionale*, Raffaello Cortina, Milano 1994, pp. 85-6.
- 31 Ivi, p.86.
- 32 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 198.
- 33 Ivi, p. 92.
- 34 Ivi, p. 206.
- 35 Jacques Derrida, *Stati canaglia. Due saggi sulla ragione*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 101.
- 36 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 56.
- 37 Ivi, p. 223.
- 38 Barbara Will, "The Great Gatsby" and the Obscene Word, "College Literature" 32, 4 (autunno 2005), pp. 125-144.
- 39 Sulla questione, a lungo ignorata dalla critica, della rappresentazione razziale e del razzismo in *The Great Gatsby* cfr., fra i numerosi interventi degli ultimi dieci anni, Joe Kraus, *De-centering the Canon: Understanding The Great Gatsby as an Ethnic Novel*, in Mary Jo Bona e Irma Maini, a cura di, *Multiethnic Literature and Canon Debates*, SUNY Press, New York 2006, pp. 127-44; Charles Lewis, *Babbled Slander where the Paler Shades Dwell: Reading Race in The Great Gatsby and Passing*, "LIT" 18 (2007), pp. 173-191; Benjamin Schreier, *Desire's Second Act: "Race" and "The Great Gatsby's" Cynical Americanism*, "Twentieth Century Literature" 53, 2 (estate 2007), pp.153-181.
- 40 F. S. Fitzgerald, *Il grande Gatsby*, cit., p. 174.