

Petrolieri e mucchi di cenere: *The Great Gatsby* e l'economia energetica

Harry Stecopoulos

Quando gli studiosi di *energy humanities* interpretano la letteratura moderna, tendono a concentrarsi su quei testi letterari che mettono in primo piano la tecnologia legata ai combustibili fossili, tanto nella forma dell'infrastruttura petrolifera (cercatori, piattaforme, serbatoi, oleodotti) quanto, più comunemente, di veicoli a petrolio e altri meccanismi (automobili, aeroplani, fornaci industriali). Non sorprende che la prima opzione sia spesso apparsa più importante per questo campo di studi nascente. I romanzi moderni considerati centrali per il canone emergente delle *energy humanities* – per esempio, *Oil!* di Upton Sinclair (1926) e *Cities of Salt* di Abdelrahman Munif (1984) – di solito privilegiano l'estrazione e la disseminazione del petrolio piuttosto che il consumo. Sono, nelle parole di Michael Rubenstein, “self-evidently petrofictions [...] because they are explicitly about oil”.¹ Accentuando il lato relativo alla produzione della petromodernità, questi romanzi attirano l'attenzione sui costi ecologici della cultura imperniata sul carburante fossile.

Al contrario, la vasta letteratura che rappresenta le automobili e le stazioni di servizio, la velocità e la tecnologia moderna, è apparsa alle *energy humanities* una risorsa di minor valore. Da *Free Air* di Sinclair Lewis (1919) a *On the Road* di Jack Kerouac (1957), la narrativa moderna ci ricorda spesso che “viviamo il petrolio”, nella suggestiva espressione di Stephanie LeMenager,² ma è raro che si consideri importante analizzare i modi in cui, in questi testi, il capitalismo delle risorse appare in grado di stimolare una visione estetica, per non dire una critica sociale. Le automobili e la cultura automobilistica sono così onnipresenti nel XX e XXI secolo che ci è difficile trovare

1 Si veda Michael Rubenstein, “Petro-”, in *The 2024 Report on the State of the Discipline of Comparative Literature*, <https://stateofthedisipline.acla.org/entry/petro>. Rubenstein risponde in questo brano al saggio di Amitav Ghosh, generativo per questo campo di studi, “Petrofiction”, *New Republic* 2.3.1992, pp. 29-34.

2 Stephanie LeMenager, *Living Oil: Petroleum Culture in the American Century*, Oxford University Press, New York – Oxford 2014, p. 3.

nella loro rappresentazione un'importante forma di commento sul fascino e sul pericolo del petrolio. Lo scarso spessore delle descrizioni di macchine e carburante fa sì che la maggior parte dei romanzi moderni siano sintomatici, non diagnostici, rispetto alla *petroculture*.

The Great Gatsby si distingue dai due gruppi di testi sopra citati perché offre una visione più sinottica del petrolio nella modernità. Il romanzo non offre a chi lo legge il costante esame dell'industria petrolifera che *Oil!* di Upton Sinclair avrebbe proposto l'anno successivo: non vi si trovano scene sensazionali dello stillare del greggio o degli incendi dei pozzi. Eppure, il classico di Fitzgerald fa regolare riferimento alla cultura del petrolio attraverso allusioni sia alle infrastrutture sia ai veicoli. Tom Buchanan compra un cucciolo da un uomo che somiglia al magnate del petrolio John D. Rockefeller; un guidatore ubriaco al party di Gatsby si chiede "where there's a gas'line station?"; Nick Carraway chiede per scherzo a Daisy se la benzina abbia effetto sul naso del suo autista; Gatsby avverte Tom Buchanan che la sua macchina non ha "much gas".³ Il petrolio si rivela indispensabile a Fitzgerald nel suo dipingere "the constant flicker of men and women and machines" (54) tipico della modernità fondata sulla propulsione.

A differenza dalla maggior parte dei romanzi sul petrolio, tuttavia, *The Great Gatsby* esamina in che modo "il petrolio [definisca] tanta parte dell'essere nella modernità" ingaggiando la petrocultura a livello dei personaggi.⁴ Il petrolio e la sua infrastruttura dotano Nick di un discorso grazie al quale rappresentare le figure predestinate a una fine tragica nella sua narrazione. Per i "careless" Tom, Daisy, e Jordan, il petrolio è così totalmente mediato da essere a malapena percepibile: danno questa risorsa per scontata. Ma per George, Myrtle, e Gatsby, i tre personaggi esclusi dal cerchio magico del privilegio consolidato, il carburante rappresenta i sogni della modernità. Non sorprende, quindi, che vivano nelle vicinanze del petrolio o ci lavorino, che sia ai livelli alti come Gatsby o nelle trincee della stazione di servizio come Myrtle e George. L'energia del petrolio è, per quei personaggi predestinati, strettamente legata all'energia sociale, alla spinta necessaria per arrampicarsi e avere successo. La benzina è più che

3 Francis Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Scribners and Sons, New York 1953 [1925], pp. 28, 53, 78, 108. Tutte le citazioni provengono da quest'edizione; i numeri di pagina saranno d'ora in poi riportati fra parentesi nel testo dopo la citazione.

4 Peter Hitchcock, "Oil in an American Imaginary", *New Formations*, 69, 4 (2010), pp. 81-97, qui 81.

un dettaglio buttato lì nel romanzo; è fondamentale nel modo in cui Nick Carraway tenta di comprendere il rapporto dei personaggi con le possibilità e i pericoli della vita nel ventesimo secolo.

In questo saggio, rimetto la benzina dentro *Gatsby*. Inizierò con l'analisi di un'importante fonte storica legata all'atteggiamento critico di Fitzgerald verso il petrolio: il Teapot Dome Scandal (1921-1924), che per la prima volta mise in luce i nuovi rischi di corruzione federale e aziendale nella gestione delle risorse. Poi passerò ai modi in cui il discorso del petrolio informa il rapporto di Nick con i tre personaggi del romanzo dotati di aspirazioni, Gatsby, Myrtle e George. Nick lega ciascuna di queste figure alle promesse e al fallimento della petromodernità. Quella che Nick definisce "the savage violence" (91) del capitalismo delle risorse dà forma al romanzo, e in particolare agli omicidi centrali al suo *dénouement*. Se la benzina manifesta in questo racconto un ricco potenziale di emancipazione, il suo modo più tangibile di significare sta in una trama nella quale l'energia finisce per precludere qualunque rapporto di moderna libertà e possibilità. In effetti, la discarica di immondizia e carbone esausto presenta l'avvertimento più famoso del romanzo sul fato di una società che dipende dall'estrazione di energia. Sono pochi i lettori che non ricordino la "Valley of Ashes". Ma il rapporto a lungo ignorato del romanzo con la petrocultura è significato in modo ancora più tremendo attraverso la morte cruenta dei personaggi più vulnerabili. L'ontologia del petrolio e una fatale precarietà si informano l'una dell'altra in *The Great Gatsby*, e il risultato è un "holocaust". Il saggio si conclude con qualche osservazione su come il romanzo di Fitzgerald ci offra un commento profetico sulla nostra crisi ambientale di oggi, cent'anni dopo la prima pubblicazione di *Gatsby*.

Da quando, nel 2011, Patricia Yaeger ha coniato l'espressione "the energy unconscious", la critica ha riletto i testi letterari nell'ottica di farne emergere la relazione con una specifica risorsa energetica.⁵ Si è trattato, in larga parte, di un progetto di tipo storico, poiché di norma studiose e studiosi collegano un testo letterario a uno specifico

5 Patricia Yaeger, "Literature in the Ages of Wood, Tallow, Coal, Whale Oil, Gasoline, Atomic Power, and Other Energy Sources", *PMLA*, 126, 2 (2011), pp. 305-326.

tipo di combustibile utilizzato nell'Occidente, che sia l'olio di balena nell'importante opera di Jamie Jones su *Moby Dick* o il carbone nell'acuta lettura che Heidi Scott fa di *Wuthering Heights*.⁶ *The Great Gatsby* invita un analogo approccio storicista. Di rado la critica interpreta il periodo successivo alla Prima guerra mondiale in termini di petrolio, ma quest'era di *flappers*, sceicchi, liquore di contrabbando fu anche il periodo in cui per la prima volta la nazione abbracciò un nuovo tipo di carburante e i veicoli che da esso dipendevano.⁷ Molti dei testi più famosi di questi anni – *Cane* di Jean Toomer (1923), *The Great Gatsby* (1925), *The Professor's House* di Willa Cather (1925), *Manhattan Transfer* di John Dos Passos (1925), *A Farewell to Arms* di Ernest Hemingway (1929) – manifestano un significativo interesse per il petrolio. I loro riferimenti ripetuti ad automobili, ambulanze, strade, benzina, pompe di benzina e garage testimoniano quanto il modernismo sia profondamente intrecciato con l'economia petroliera e l'infrastruttura che la sostiene. Alcune di queste opere non approfondiscono l'analisi dell'immaginario del petrolio, ma altre trovano nella benzina un nuovo modo di riflettere sul significato della vita americana moderna. Nelle parole di Peter Hitchcock, "The Great American Oil Novel is contemporaneous with the emergence of oil in American history".⁸

Lo scalpore creato dallo scandalo di Teapot Dome (1921-24) dimostra come gli eventi contemporanei alimentassero il fascino del petrolio.⁹ Probabilmente l'esempio più importante di corruzione nel campo delle risorse del XX secolo, questo scandalo si staglia nell'epoca successiva alla Prima guerra mondiale come un caso di avidità e manipolazione ancora più tristemente famoso di quello della truffa delle World Series del 1919, citato nel romanzo.¹⁰ Nel 1921, il presi-

6 Si veda Jamie Jones, "Oceans of Oil: *Moby-Dick*, Energy, and the Environmental Humanities", conferenza tenuta alla University of Illinois-Urbana, 29 gennaio 2020, e Heidi C. M. Scott, *Fuel: An Ecocritical History*, Bloomsbury, New York 2020.

7 Per un'importante lettura della cultura automobilistica dell'inizio del XX secolo, si veda Cotten Seiler, *A Republic of Drivers: A Cultural History of Automobile in America*, University of Chicago Press, Chicago 2009.

8 Hitchcock, "Oil in an American Imaginary", cit., p. 90.

9 Le informazioni su questo scandalo sono tratte da Laton McCartney, *The Teapot Dome Scandal: How Big Oil Bought the Harding White House and Tried to Steal the Country*, Random House, New York 2008. Per un resoconto coevo che Fitzgerald potrebbe aver letto, si veda Marcus Eli Ravage, *The Story of Teapot Dome*, Republic Publishing Company, New York 1924.

10 Nel 1924, "the oil scandals were [...] spread across the front pages of the newspapers", scrive Frederick Lewis Allen in *Only Yesterday: An Informal History of the 1920's*, Wiley, New York 2015 [1942],

dente Warren Harding spostò al Dipartimento degli Interni il controllo delle riserve navali di carburante a Teapot Dome, nel Wyoming, e a Buena Vista e Elk Hills in California. Dopo il trasferimento, Albert Hall, all'epoca Segretario agli Interni, dette segretamente in concessione a basso prezzo le riserve nel Wyoming a Harry Sinclair della Mammoth Oil Company, e le riserve in California a Edward Doheny della Pan Am Petroleum and Transport Company. In cambio della possibilità di avviare trivellazioni illegali in quelle che erano terre di proprietà federale, Sinclair investì nel ranch nel New Mexico di Hall e Doheny versò al Segretario una somma di 100.000 dollari in contanti. L'estrazione illecita di risorse fruttava dividendi sostanziosi.

Le ripercussioni dello scandalo di Teapot Dome avrebbero coinvolto i tre uomini insieme al presidente Harding. Hall avrebbe subito una condanna per aver ricevuto tangenti da Sinclair e Doheny, e Harding, prima della sua morte prematura nel 1923, avrebbe subito l'onta di aver approvato il trasferimento delle riserve petrolifere, e più in generale di aver fatto finta di non vedere la corruzione che permeava la sua amministrazione. Sinclair e Doheny sarebbero sfuggiti a ogni sanzione e sarebbero tornati ad affermarsi come oligarchi nel settore delle risorse, ma Teapot Dome divenne presto sinonimo della corruzione negli affari delle industrie Big Oil. Come affermò il senatore democratico del Montana, Thomas J. Walsh, lo scandalo fu "the most stupendous piece of thievery known to our annals".¹¹ Se gli anni Venti segnarono l'inizio di una petrocultura compiuta, questo si verificò in un modo che mise in luce gli affari sottobanco e le vere e proprie azioni criminali che avrebbero caratterizzato l'era del petrolio. Attraverso la privatizzazione illegale di risorse naturali di proprietà pubblica si potevano realizzare profitti immensi.

Ambientato nel 1922, l'anno in cui le inchieste giornalistiche rivelarono la vicenda degli imbrogli del segretario Hall, *The Great Gatsby* riconosce come il petrolio sia a un tempo fascinoso e pericoloso. Fitzgerald fa apparire evidenti gli aspetti rischiosamente seduttivi del petrolio collegandolo a espressioni di ricchezza e potere. Lo suggerisce il plutocrate, lo "hulking" Tom Buchanan, quando informa Nick, nelle prime fasi del racconto, che la sua lussuosa

p. 116. Allen continua sostenendo che lo scalpore iniziale creato dalla corruzione in campo petrolifero lasciò subito il passo a un travolente desiderio di seppellire la faccenda e ristabilire lo status quo.

¹¹ Citato in William Grimes, "There Will be Scandal: An Oil Stain on the Jazz Age", *The New York Times*, 13.2.2000, sez. E, p. 8.

proprietà di East Egg, con “a half acre of [...] roses”, “once belonged to Demaine, the oil man” (16, 12).¹² A rafforzare il collegamento è l’insistenza con cui Fitzgerald vuole far comprendere a chi legge che la nascente industria petrolifera, anzi, l’intera industria che ruota intorno all’estrazione di risorse, è una pratica criminale redditizia. Lo evidenzia visibilmente ritraendo Dan Cody, il *tycoon* che prende sotto la sua ala il giovane Jay Gatz, come una specie di picchiatore ripulito, anche se ha fatto i soldi con il rame anziché facendo il giocatore o lo strozzino. Ricordando il ritratto di Cody sul muro di Gatsby, Nick descrive il magnate del rame come un “pioneer debauchee, who [...] brought back to the Eastern seaboard the savage violence of the frontier brothel and salon” (92). Cody, la figura paterna di Gatsby, incarna la stretta relazione fra l’estrazione mineraria e il terrore fisico del West, e il legame fra risorse e violenza persiste nell’era moderna rappresentata nel romanzo. Come si evince da quanto afferma Tom Buchanan verso la fine del romanzo, i criminali che vendono alcool illegale sottobanco durante il Proibizionismo potrebbero vendere anche “gas” (108).¹³ Si può ipotizzare che secondo Fitzgerald, gente del West come Dan Cody o lo Harry Sinclair della Mammoth Oil abbiano più cose in comune con Wolfsheim e altri gangster urbani di quanto i loro diversi contesti regionali non lascino pensare.

Scrivendo nel periodo successivo allo scandalo di Teapot Dome, Fitzgerald riconosceva la natura fraudolenta di quelle figure pubbliche che tentavano di controllare il mondo del petrolio, ma comprendeva anche una verità più sottile: il grado in cui il nuovo regime petrolifero poteva esercitare il suo potere sulla vita degli americani. Nel 1920, Scott e Zelda viaggiarono sulla loro Marmon Speedster da Westport, nel Connecticut a Montgomery, in Alabama, un’esperienza dai molti aspetti comici raccontata dal romanziere nel saggio “The Cruise of the Rolling Junk” (1924). Traboccante di strade piene di buche e meccanici scontrosi, il pezzo narra in modo divertito le disavventure della coppia in viaggio, ma al tempo stesso attira l’at-

12 Vale la pena di notare che Fitzgerald basò il personaggio di Tom Buchanan su William H. Mitchell, ricco originario di Chicago che sarebbe poi divenuto direttore della Texaco, Inc.

13 Il collegamento fra le attività illecite di Gatsby con il “gas” qui può avere significato anche in termini più specifici. In riferimento all’affermazione di Tom Buchanan che Gatsby “[has] got something on now” di cui il loro comune conoscente Walter è “afraid” di parlare (119), John H. Randall III argomenta che questa potrebbe essere un’allusione proprio al Teapot Dome Scandal: si veda John H. Randall III, “Jay Gatsby’s Hidden Source of Wealth”, *Modern Fiction Studies*, 13, 2 (1967), pp. 247-257, qui p. 250.

tenzione sul modo in cui una petrocultura incipiente riduce i valori e le aspettative dei Fitzgerald a un onnivoro bisogno di carburante.

In una scena degna di nota, i due provano un senso di “uncanny hollowness” quando si accorgono che rimane “but a single gallon of gasoline in the tank” e mancano ancora molte miglia per raggiungere Richmond.¹⁴ Col serbatoio quasi vuoto, cercano benzina ovunque. Ma le campagne della Virginia non offrono molte opzioni e, nel dirigersi verso una città vicina, Fitzgerald dà voce alla propria disperazione e abiura alla società civile in nome del petrolio. “Let it lack churches and schools and chambers of commerce”, proclama, “but let it not lack gasoline!” (59). La comunità non “manca di benzina”, e ben presto i Fitzgerald potranno rimettersi in viaggio, ma nel frattempo, l’autore entra in un emporio del posto in cerca di sigarette e si trova in un ambiente afroamericano. La sua reazione è di shock e orrore. “I found myself enclosed in a miasmatic atmosphere”, scrive Fitzgerald: “The room was simply jammed with [African Americans] and [...] the moral and physical aura which they cast off was to me oppressive and obscene” (59-60). La “hollowness” precipitata dalla “lack” di benzina conduce al terrore del Nero. L’ansia per la mancanza di carburante e l’ansia della *whiteness* si informano a vicenda.

Ovviamente, il razzismo di Fitzgerald non aveva alcun nesso esplicito con la benzina. Egli insulta i neri che gli portano la benzina, ma essi comprendono la cultura automobilistica quanto lui: anzi, in questa scena è Fitzgerald, non i suoi interlocutori neri, a reagire con turbamento alla petromodernità. Nel riconoscere che, quando “the oil register showed zero”, “the game was up”, Fitzgerald articola la presa d’atto che la vita americana moderna ha poco significato senza benzina, e questa verità devastante si incarna fisicamente nell’esperienza dell’emporio (79). Lo shock del regime energetico moderno si materializza nello shock della nerezza. La stranezza della petromodernità trae alimento da, e contribuisce ad alimentare, la sua virulenta xenofobia.

Come suggerisce questo breve resoconto dell’esperienza di viaggio di Fitzgerald, l’autore si rendeva conto, sia pure in forma embrionale e offensiva, che la petrocultura aveva una straordinaria capacità di evocare tanto l’emancipazione quanto il terrore della vita moder-

14 Francis Scott Fitzgerald, *The Cruise of the Rolling Junk*, Hesperus, London 2011 [1924], p. 58. Tutte le citazioni provengono da quest’edizione; i numeri di pagina saranno d’ora in poi riportati fra parentesi nel testo dopo la citazione.

na.¹⁵ La benzina poteva significare la liberazione della strada aperta o l'assetto carcerario del razzismo. *The Great Gatsby* rende ancor più palpabile la pericolosa seduzione di questo carburante drammatizzando attraverso il personaggio eponimo i modi in cui il petrolio suggerisce possibilità infinite. È un luogo comune associare Gatsby alla sua enorme automobile color crema e allo stile di vita lussuoso da lui rappresentato (60). La sua Jazz Age è un'epoca di velocità, di "fenders spread like wings" e "cars going up and down" (63, 158). Ma Nick collega Gatsby alla benzina anche in modi diversi, e la sua figura misteriosa è per molti aspetti altrettanto emblematica di un nuovo tipo di energia quanto di un nuovo tipo di trasporto. Questo nesso col petrolio per certi versi si ripercuote sulla reputazione criminale di Gatsby come "a bootlegger" che "has killed a man" (57). Informando Daisy di essere stato nello "oil business", il ricco misterioso proclama il proprio legame con un'industria che era sinonimo di traffici corrotti, se non illegali (82).

Ciò che è più importante, Nick ascribe a Gatsby quello che LeMenager definisce "the charisma of energy": una capacità affascinante e quasi magica di influire sul mondo.¹⁶ Quando i due personaggi assistono al funerale di un immigrato durante il loro ingresso a Manhattan, per esempio, Nick attira l'attenzione sul rapporto fra la cultura del petrolio e il fascino di Gatsby quando dice "I was glad that the sight of Gatsby's splendid car was included in their somber holiday" (64). Per il narratore, quest'oggetto appartenente alla petromodernità può sollevare lo spirito degli sfortunati colpiti dal lutto, perché è al tempo stesso splendido e mobile, una favolosa incarnazione della mobilità sociale cui aspirano. La "splendid car", da questa prospettiva, è insieme il gioiello scintillante di un sogno americano capitalista e un richiamo fisico al combustibile fossile che sottende la nuove possibilità socio-economiche. Il petrolio non è soltanto un segno della ricchezza illecita ottenuta con mezzi corrotti, ma è anche l'emblema del desiderio di trovare nell'estrazione di risorse tutto ciò che la modernità ha promesso.

Nel suo tentativo di esplorare il mistero di Gatsby, Nick attinge a un coacervo di discorsi sociali e culturali che vanno dal nativismo

15 In una futura versione ampliata di questo saggio, intendo occuparmi del modo in cui Fitzgerald mette in atto quest'abbandono della civiltà facendo ricorso al discorso razzista mentre è in cerca di benzina nella città della Virginia.

16 LeMenager, *Living Oil*, cit., p. 4.

al jazz popolare agli stili d'abbigliamento. All'inizio, la benzina non sembra far parte del quadro. Ma il petrolio informa il resoconto che Nick fa del protagonista e la sua visione della modernità, ed emerge nelle rappresentazioni insieme geologiche e infrastrutturali della carismatica auto-creazione di Gatsby. Quelle immagini hanno inizio nelle prime fasi del romanzo, quando Nick informa i lettori della "heightened sensitivity to the promises of life" di Gatsby, che lo rende simile a "one of those intricate machines that register earthquakes ten thousand miles away" (8). Nick si riferisce al sismografo, inventato nel 1880 ma perfezionato all'inizio del XX secolo, in parte a causa della sua importanza militare nel consentire l'identificazione delle postazioni d'artiglieria della Prima guerra mondiale registrando i tremiti da queste provocati. Nei primi anni Venti, l'uso del sismografo si era esteso e l'industria petrolifera in espansione cominciò a usare queste "intricate machines" per identificare nuove sorgenti di combustibili fossili attraverso un processo di rifrazione che misurava le alterazioni del suolo.¹⁷ Per i contemporanei di Nick, l'immagine del sismografo era probabilmente associata all'estrazione del petrolio, soprattutto dopo che l'uso della rifrazione sismica aveva portato alla scoperta del petrolio a Orchard Dome, in Texas, nel 1924.¹⁸ Nel collegare Gatsby a una nuova forma di geoesplorazione, il narratore lo connette inavvertitamente a una petrocultura incipiente.

Nell'evocare questa connessione, Nick non intende parlare di terremoti o di trivellazioni, ma piuttosto celebrare la "heightened sensitivity to the promises of life" di Gatsby. La capacità del personaggio eponimo di esprimersi attraverso lo stile, la moda, le feste e l'amore romantico emerge per la prima volta attraverso il linguaggio geologico del narratore. E Nick persiste nell'uso di una tale retorica per dimostrare che, come direbbe Dipesh Chakrabarty, nel caso di Gatsby la "mansion of modern freedoms stands on an

17 Per un interessante resoconto del ruolo del sismografo nella previsione dei terremoti, nei contesti bellici, e nella speculazione petrolifera, si veda Daniel Yergin, *The Prize: The Epic Quest for Oil, Money, and Power*, Simon and Schuster, New York 1990.

18 In effetti, potremmo ipotizzare che l'osservazione di Nick su "the foul dust that floated in the wake of [Gatsby's] dreams" (8) costituisca un'allusione inconsapevole all'inquinamento che necessariamente faceva seguito alla trivellazione e ad altre forme di estrazione di risorse. Per un'importante trattazione di come la contemporanea industria del petrolio depredò una specifica metropoli, si veda Nancy Quam-Wickham, "'Cities Sacrificed on the Altar of Oil': Popular Opposition to Oil Development in 1920s Los Angeles", *Environmental History*, 3, 2 (1998), pp. 189-209.

ever-expanding base of fossil fuel use".¹⁹ Per esempio, più avanti, nel raccontare le esperienze del giovane James Gatz, Nick si rivolge, significativamente, a un'altra metafora che suggerisce potenzialità sotterranee. Per il turbolento Gatz, spiega il narratore, le sfrenate "reveries" di futuro successo derivano dalla convinzione che "the rock of the world was founded securely on a fairy's wing" (89): che sotto la roccia esista qualcosa di straordinario. Il protagonista ha la capacità di registrare i terremoti, ma anche di identificare la magia nel sottosuolo, ed è quest'ultimo talento che appare essenziale alla sua creazione di sé. Come Ryszard Kapuscinski, Nick suggerisce che "oil creates the illusion of a completely changed life".²⁰ La capacità di James Gatz di diventare Jay Gatsby e recuperare il sogno di Daisy Buchanan dipende da un'epoca resa possibile dal petrolio. *Gatsby* è un romanzo sul sogno di ripetere il passato, ma è anche un romanzo su come una cultura dei combustibili fossili proclama di poter trasformare il passato (materiale) in un luminoso futuro.

La sensazione che le qualità carismatiche di Gatsby dipendano dalla, e siano connesse alla, petromodernità diviene ancora più manifesta quando Nick collega Gatsby all'infrastruttura petrolifera. Nel descrivere il suo ritorno dalla casa dei Buchanan, il narratore descrive in tono rapsodico ciò che vede durante il breve viaggio: "Already it was deep summer on roadhouse roofs and in front of wayside garages, where new red gas-pumps sat out in pools of light" (23). Spostandosi dinamicamente da una prospettiva aerea ("on roadhouse roofs") a una terrestre ("in front of"), Nick si fissa sulle "new red gas-pumps [...] out in pools of light". Più di qualunque altro aspetto del suo quadretto stradale, le pompe di benzina esigono l'attenzione di Nick, e lui risponde allo stesso modo, dipingendole come oggetti fascinosi dotati di una propria aura. Per Nick, questi elementi dell'infrastruttura petrolifera appaiono sacri, quasi totemici, oltre che moderni e "new".

Gatsby suscita in Nick una descrizione analogamente estatica poche righe dopo. Tornato a casa, il narratore nota di non essere solo:

19 Nelle parole di Dipesh Chakrabarty, "Most of our freedoms so far have been energy-intensive": si veda Dipesh Chakrabarty, "The Climate of History: Four Theses", *Critical Inquiry*, 35, 2 (Winter 2009), pp. 197-222, qui p. 208

20 Citato in Michael Watts, "Petro-Violence: Community, Extraction, and Political Ecology of a Mythic Commodity", in Nancy L. Peluso and Michael Watts, a cura di, *Violent Environments*, Cornell University Press, Ithaca - London, 2001, pp. 189-212.

“fifty feet away a figure had emerged from the shadow of my neighbor’s mansion and was standing with his hands in his pockets [...]. Something in his leisurely movements and the secure position of his feet upon the lawn suggested that it was Mr. Gatsby” (23-24). Grazie alla sua presenza fisica da proprietario (“the secure position of his feet upon the lawn”), Gatsby si staglia nell’oscurità circostante. Come le pompe di benzina rosse e nuove, attira l’occhio, illuminato non dall’elettricità ma dalla “loud, bright night” (24). Gatsby manifesta un’eccezionalità che lo distingue da tutto e tutti intorno a lui. Ma Fitzgerald allude anche sottilmente a un collegamento, alla maniera di Dan Cody, fra quelle pompe di benzina e il suo eroe, allorché, nel mezzo del lirico tributo di Nick, emerge un’indicazione significativa di possesso: meditando sul motivo per cui Gatsby si trova all’aperto di notte, Nick immagina che la misteriosa figura sia lì “to determine what share was his of our local heavens”. Per quanto resa liricamente, la descrizione di Nick non dipinge Gatsby come la figura romantica che si strugge per il suo amore perduto – la favoleggiata luce verde farà il suo ingresso nel paragrafo seguente – ma lo presenta invece come uno speculatore ansioso di identificare l’entità dei suoi titoli di proprietà. La magica promessa del petrolio attinge al suo fascino venale, e contribuisce a rifletterlo.

Ponendo in evidenza la qualità proprietaria di Gatsby, Nick ci ricorda che l’eroe del romanzo trascura di rado i conti. Nonostante il suo anelito romantico e le sue spese esagerate, Gatsby è un uomo d’affari di successo che condivide certe qualità mercantili con gli altri personaggi ricchi del romanzo. Il fatto che lavori con Walter Chase, uno degli amici di Tom Buchanan, su un impreciso affare illecito (119) rende tutto ciò ancor più evidente. Questi rapporti, tuttavia, contano solo fino a un certo punto, soprattutto quando si parla di petrolio e velocità. Nick si sforza di sottolineare che i Buchanan e Jordan Baker sono in una relazione diversa con la petromodernità rispetto al personaggio eponimo. La capacità di Tom, Jordan e Daisy di “[smash] up things and creatures” (158), nelle parole di Nick, riflette un senso arrogante di privilegio energetico che riafferma lo status quo e nega la possibilità sociale che Gatsby sembra incarnare. Adottando un’espressione di Patricia Yaeger, si può dire che Tom, Daisy e Jordan esistono “in a system of mythic abundance not

available to the energy worker who lives in carnal exhaustion".²¹ Il potere reso possibile dal petrolio è, per i plutocrati, un nuovo modo di dominare il mondo, e Nick sembra rendersene conto. In un'epoca in cui i media tendevano a demonizzare i guidatori afroamericani e immigrati, è rivelatore che Fitzgerald presenti i ricchi come particolarmente pericolosi al volante. Tom ha distrutto una macchina nella California meridionale, rompendo un braccio alla ragazza che lo accompagnava, una cameriera dell'hotel di Santa Barbara (71); Jordan è a un soffio dall'investire un lavoratore, portandogli via un bottone dall'abito (55); Daisy uccide Myrtle in un omicidio stradale (122). Nelle loro mani, l'automobile è come un'arma rivolta contro coloro che cercano nel "vivere il petrolio" la possibilità di un'ascesa personale e sociale.²²

L'energia non ha alcun rapporto col lavoro per Tom, Daisy e Jordan, e questo fatto li contrappone non solo a Gatsby, per il quale l'energia significa un certo tipo di lavoro immaginativo e speculativo, ma anche per Myrtle e George, che si sforzano fisicamente per rendere la petromodernità una realtà. La sezione devastata di Queens abitata da quest'ultima coppia (25) rende palpabile il rapporto viscerale con le realtà sgradevoli del capitalismo delle risorse. Descritta come una "desolate area of land" "bounded by a small foul river", la "valley of ashes" emana tossicità (25). Fitzgerald non spiega mai da che cosa siano composti, esattamente, i mucchi di ceneri, ma la documentazione storica chiarisce che la maggior parte dei cumuli torregianti di rifiuti era costituita da ceneri di carbone, talvolta ancora in combustione. I residui di carbone, provenienti soprattutto da Brooklyn, costituivano la matrice fumante nella quale i lavoratori, descritti da Fitzgerald come "ash-grey men", scaricavano ogni sorta di detriti, dai rifiuti domestici a quelli industriali.

Questa grande discarica irregolare, famigerata negli anni Venti perché pestilenziale e fonte di malattie, sta a significare il punto d'arrivo di un certo tipo di economia energetica, un luogo in cui i residui di combustibile fossile si sgretolano dopo che il capitalismo ne ha estratto tutto ciò che aveva valore.²³ Tutto ciò che resta di que-

21 Yaeger, "Literature in the Ages of Wood", cit., p. 309.

22 Proprio come la vanteria di Tom di aver trasformato un garage in stalla (106) può suggerire un'ostilità patrizia alla cultura del petrolio, è importante riconoscere che questa prospettiva luddista è essa stessa fondata in un rapporto privilegiato con la modernità energetica.

23 Per un interessante commento sulla discarica di immondizia di Corona si veda "The Corona

sta risorsa un tempo vitale, estratta dalle miniere e bruciata, sono le ceneri che rendono l'area un sito di devastazione ecologica. George e Myrtle Wilson, bianchi piccolo-borghesi in fondo alla filiera, manifestano in modo evidente quello svuotamento dell'energia. E tuttavia Fitzgerald si rende anche conto, benché confusamente, che i vecchi regimi energetici non scompaiono, ma piuttosto forniscono la base sedimentata, anzi, il paesaggio, per quelli che li sostituiscono. L'abitazione e la stazione di servizio "dim", "unprosperous and bare" di George sembrano così assomigliare al "dumping ground" che le circonda, ma come osserva Nick, qui c'è più di quanto si veda a prima vista. "It had occurred to me", afferma entrando nell'autorimessa di Wilson, "that this shadow of a garage must be a blind" (25, 26). Il segreto, qui, è che il carbone esausto che dà il nome a questa periferia metropolitana esiste in una continuità incendiaria con la benzina che fluisce dalle pompe del garage. La Valle delle Ceneri è anche una Valle del Petrolio, e la "desolate area" è al tempo stesso un luogo di estenuazione e un luogo consumato da una tremenda energia.

La potenza del petrolio fa da propellente alle auto che si fermano al garage di George, ma lo stesso potere sembra anche spingere la sessualità illecita, il tradimento e la morte che si associano a questo spazio degradato. Il maggior luogo di consumo di benzina nel romanzo è anche il suo luogo di desiderio e violenza (26). Questo garage figura in modo importante nelle parti più destabilizzanti del romanzo: la prima, nel capitolo due, quando Tom e Nick scendono dal treno per incontrare Myrtle Wilson; la seconda, nel capitolo sette, quando Tom, Nick e Jordan si fermano a fare benzina e Myrtle scambia Jordan per Daisy; la terza, nel capitolo sette, quando Daisy uccide Myrtle accidentalmente guidando la macchina di Gatsby; la quarta e ultima, quando George Wilson individua Gatsby e lo uccide per poi suicidarsi. Se il garage di George Wilson è un deposito di carburante, è anche un sito che rende manifesta l'intima relazione del petrolio con la violenza della vita moderna. Quest'ultimo punto ha un correlativo a livello narrativo: collegando il garage al tradimento e allo spargimento di sangue, Fitzgerald implica che il petrolio e la sua infrastruttura siano i catalizzatori necessari per fare da propellente alla trama. Proprio come i personaggi che si fermano da Wilson

Ash Dump" in *The Bowery Boys*, <https://www.boweryboyshistory.com/2013/05/the-corona-ash-dumps-brooklyn-s-burden.html> .

a fare benzina, il romanzo trova nella stazione di servizio una valida fonte d'energia. Senza il garage, è difficile immaginare come *Gatsby* possa completare il proprio arco narrativo.²⁴

Quest'arco, è importante considerare, ha costi pesanti per Myrtle e George, i due personaggi piccolo-borghesi che dipendono dal petrolio per vivere e che, come Gatsby, nel romanzo sono collegati all'infrastruttura petrolifera. Può sembrare che Myrtle affermi la visione romantica degli appartamenti nascosti, grazie alla sua capacità di trascendere, con la sua potenza libidinale, lo squallore di ciò che la circonda. La sua "thickish figure" e "surplus flesh" (27) irradiano un calore che sembra sfuggire dalla valle delle ceneri. "There was an immediately perceptible vitality about her", ci dice Nick quando la incontra, "as if the nerves of her body were continually smouldering" (27). Questa descrizione converge col trattamento che Tom fa di Myrtle, definendola esclusivamente in termini di irreprimibile fisicità. Ma come si vedrà, il modo in cui Nick parla di Myrtle è anche un commento, inconsapevole o meno, sul nuovo regime energetico emergente degli anni Venti. Eccessiva e infiammabile, Myrtle manifesta la promessa e la fatalità del "vivere il petrolio".

Nick suggerisce implicitamente, in diversi punti, che il rapporto di Myrtle col carburante fossile vada al di là degli imperativi economici e ancor più dei garage polverosi: l'energia rappresentata dal petrolio è a certi livelli inseparabile dalla sua potente forza vitale. Il narratore lo suggerisce qualche capitolo dopo, quando scorge Myrtle passando in macchina con Gatsby, diretto verso Manhattan: "I had a glimpse of Mrs. Wilson straining at the garage pump with panting vitality" (63), ci dice. Certo, dipingendo Mrs. Wilson "straining" e "panting" alla "pump", Nick passa a una modalità di discorso erotizzato che è insolita nel romanzo; ma il suo eccesso linguistico in questo momento attesta il suo interesse per il petrolio e il lavoro, oltre che la sua fascinazione per la sessualità di Myrtle. La descrizione di Nick ci ricorda inavvertitamente che la parola "pump", in questo momento della petromodernità, funzionava sia come sostantivo sia come verbo, molto più di quanto non valga per l'America del XXI secolo, e per ottimi motivi. Negli anni Venti, si pompava la benzina

24 Il ruolo cruciale del garage di Wilson nella narrazione connette *The Great Gatsby* a un sottogenere della narrativa e del cinema americani che si potrebbe definire *petro-noir*. Fra i testi pertinenti si possono includere *Sanctuary* di William Faulkner (1931), *The Postman Always Rings Twice* di James M. Cain (1934) e il film omonimo di Tay Garnett (1946), e il film *Out of the Past* di Jacques Tourneur (1947).

azionando una manovella che faceva risalire la benzina fino al livello necessario per arrivare nel serbatoio dell'auto.²⁵ La promessa di energia facile del petrolio richiedeva paradossalmente uno sforzo, esercitato primariamente da persone della classe lavoratrice e della piccola borghesia.²⁶ Al di là del suo significato sessuale, Myrtle “straining” alla pompa getta luce anche sull'intima relazione fra lavoro fisico e carburante: la sua “panting vitality” non è tanto contrapposta, quanto connessa alla stazione di servizio.

Che Nick concepisca Myrtle in termini di petrolio e infrastruttura petrolifera diviene ancor più manifesto nel modo in cui la ritrae dopo la sua morte. Ripetendo l'associazione fra il corpo di Myrtle e l'energia, descrive il suo cadavere come un serbatoio venuto meno: “The mouth was wide open and ripped at the corners as though she had choked a little in giving up the tremendous vitality she had stored so long” (122). La morte di Myrtle sembra più l'esito di un'esplosione dall'interno che non di un incidente automobilistico dall'esterno. In questa scena, la vitalità non sembra una qualità o caratteristica ineffabile, ma invece assume proprietà materiali, quasi fosse una sostanza che Myrtle conteneva ma non poteva dispensare senza conseguenze fatali. Myrtle assume le proprietà di una condotta o di una tubatura, che rilascia in modo incontrollabile una sostanza immagazzinata al suo interno. Squarciata da quello che pare un picco di alta pressione, Myrtle sembra essere morta dell'equivalente di un getto violento di petrolio, un fenomeno che Upton Sinclair avrebbe descritto in termini ugualmente esplosivi: “The inside of the earth seemed to burst through that hole; a roaring and rushing.”²⁷ Il suo intimo collegamento col petrolio ha fatto di Myrtle una vittima, non un'agente della petromodernità.

Il marito di Myrtle manifesta un legame altrettanto inquietante col petrolio e con la modernità energetica in senso lato. Come il censore di *Time Magazine* ricordò ai lettori nel 1925, George è “an accessory in oil-smeared dungarees”, ed egli è spesso legato all'atto di pompare la benzina.²⁸ “Let's have some oil” (109), gli chiede Tom Buchanan a un certo punto, enfatizzando come George non abbia

25 Si veda John A. Jakle e Keith A. Sculle, *The Gas Station in America*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.

26 Inutile dire che anche l'estrazione di petrolio tramite trivellazione richiede lavoro.

27 Upton Sinclair, *Oil!*, Penguin, New York 2007 [1926], p. 25.

28 *Time Magazine*, 11.5.1925.

alcuna identità al di fuori del carburante che fornisce. Ma a differenza da Myrtle, il proprietario della stazione di servizio non manifesta alcuna connessione viscerale con il petrolio. Ponendo l'accento sulla sua mancanza di presenza fisica, Nick descrive George come "spiritless" e "anaemic", un "ghost" d'uomo a malapena distinguibile da "the cement color of the walls" del suo ufficio (27; 26; 27). Quest'invisibilità trova il suo significato più eloquente nei termini di un deficit d'energia. Come George a un certo punto dice a Tom, "I'm all run down" (109). George Wilson non ha forza vitale; suggerisce poco più che sfinito e stasi incombente. "He was one of these worn-out men", pensa il suo vicino Michaelis (121).

L'ironia è tangibile: l'uomo che vende la benzina è quasi del tutto privo di energia. Fitzgerald sottolinea questo punto facendo riempire a George i serbatoi degli altri, ma non consentendogli mai di avere alcuna interazione con un'automobile, sia come meccanico che come guidatore. Quando George tenta di acquistare una macchina, si rivolge al ricco Tom Buchanan, solo per restare ripetutamente a mani vuote. "When are you going to sell me that car?" (27), chiede George al suo ricco interlocutore. Alcuni capitoli dopo, gli chiede ancora: "I need money pretty bad, and I was wondering what you were going to do with your old car" (110). George non ha alcuna possibilità di accedere a questa o a qualsiasi altra automobile in un mondo dominato da plutocrati. Il proprietario della stazione di servizio ha significato soltanto nelle vesti di, nel titolo-presa in giro di Tom, "George B. Wilson at the Gasoline Pump" (34): un uomo piccolo borghese destinato per sempre a fornire benzina a coloro che beneficiano della libertà e delle possibilità che questa offre loro. George può anche essere sempre "at the pump", ma, a differenza di Buchanan e, in effetti, dagli stessi Fitzgerald, non sarà mai in grado di rivendicare le prerogative della petrocultura come proprie.

La mancanza d'energia di George Wilson ha un'unica eccezione: il suo successo nel rintracciare e assassinare Gatsby, il personaggio cui Fitzgerald ascrive la possibilità e le potenzialità del "vivere il petrolio". Significativamente, George è, almeno all'inizio, a caccia di un'auto, la "death car" (122) che ha investito e ucciso Myrtle. Ma il suo disagio complessivo rispetto alle automobili è reso tangibile dal suo fissare "oddly" i "motorists" "from the side of the road" (141): in realtà, il suo rapporto con le macchine è così sovradeterminato che

la polizia ritiene che abbia trascorso la maggior parte della giornata “going from garage to garage [...] inquiring for a yellow car” (141). Se per la processione funebre degli immigrati il poter godere della “splendid” automobile di Gatsby era un segno di potenziale ascesa sociale, George vede lo stesso veicolo come il segno del modo in cui l’elite gli ha distrutto la vita.

Ma Fitzgerald non permette all’estenuato benzinaio di assumere l’unico significato di un esempio di come il nuovo regime del petrolio rifletta l’ordine sociale prevalente, con i ricchi in grado di accedere alla potenza della petrocultura, e i soggetti più marginali relegati a un rapporto di frustrazione rispetto alle possibilità offerte dal petrolio. Il romanziere, invece, usa il benzinaio piccolo-borghese per dimostrare che perfino quegli arrivisti che, come Gatsby, appaiono capaci di incarnare la libertà del petrolio sono alla fine condannati dal potere corruttivo della risorsa stessa che essi sfruttano. Come più tardi confermerà Nick, George non visita innumerevoli stazioni di servizio di Long Island nella sua ricerca di Gatsby. Al contrario, una volta individuato Tom Buchanan, apprende da lui il nome e l’indirizzo di Gatsby, rintracciando così il protagonista e uccidendolo (157). Se la petromodernità ha offerto a Gatsby la magia dell’energia, la capacità di andare, guidare, di vedere sempre una luce verde che lo sospinge avanti, il capitalismo delle risorse ha creato la sua antitesi in George, l’uomo che il petrolio ha svuotato al punto da renderlo un’arma inconsapevole della classe dominante. La magia del carburante fossile, la sua promessa di essere una forza d’emancipazione per la modernità, svanisce in un omicidio-suicidio che elimina entrambi gli elementi che sfidano il capitalista regnante del romanzo. Tom Buchanan assorbe la nuova energia della modernità per opprimere quei personaggi precari che tentano di trovare nel nuovo carburante la base di una nuova realtà sociale. Nelle sue mani, il petrolio “proves to be [...] the instrument of [their] undoing”.²⁹

29 Qui elaboro sull’affermazione di Leo Marx che “the car proves to be a murder weapon and the instrument of Gatsby’s undoing”: in *Gatsby*, mi sembra, la “macchina nel giardino” è anche il petrolio nel giardino. Si veda Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Idea in America*, Oxford University Press, Oxford – New York 1964, p. 358.

In *Culture and Imperialism*, Edward Said sostiene, come è noto, che il modernismo rispondeva a “the external pressures on culture from the imperium”, esemplificando in termini formali e tematici l’inquieta relazione della metropoli con le colonie dalle quali traeva risorse, lavoro, cultura e profitto:³⁰ Conrad, Forster, Malraux e altri scrittori portarono il romanzo “from the triumphalist experience of imperialism into the extremes of self-consciousness, discontinuity, self-referentiality, and corrosive irony”. *The Great Gatsby* ci ricorda che alcuni modernisti americani – Fitzgerald, Sinclair, Faulkner, Hurston, Steinbeck – manifestavano un’analoga “extreme, unsettling anxiety” in merito al capitalismo delle risorse e al suo ruolo costitutivo nella creazione della modernità.³¹ Questo era dovuto in parte al nesso che legava il coinvolgimento generativo del modernismo con l’impero alla sua ricca consapevolezza delle risorse energetiche. Gli scrittori moderni sensibili alle dinamiche coloniali comprendevano che le periferie nazionali e globali rifornivano i corpi metropolitani di caffè, zucchero, tabacco, e altre forme di stimolo. Ma i modernisti dell’energia divergevano dalle loro controparti per il modo in cui si interessavano anche della velocità e della distruzione endemiche alla petromodernità. Nel loro modo di rispondere al culto coevo dell’“estetica dell’adrenalina”, evidente in una gamma di fenomeni che vanno dal futurismo alla speculazione sul mercato azionario, quegli scrittori esprimevano disagio rispetto alla nuova dipendenza della loro cultura dai combustibili fossili, rendendosi conto, sia pure a tratti, che le nuove forme di capitalismo delle risorse esigevano il sacrificio di persone e luoghi.³² Per loro, potremmo dire, l’ossessione modernista della velocità incitava una svolta concomitante verso un’incipiente politica energetica sensibile sia al marginale sia al sotterraneo, al precario e al planetario.³³ *Gatsby* evidenzia questa tendenza non attraverso una rappresentazione realistica del petrolio e della sua infrastruttura, ma affidandosi a metafore che catturano i costi tremendi del petro-sfruttamento. Benché in forma indiretta, il modo in

30 Edward Said, *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1994, p. 188.

31 *Ibidem*.

32 Enda Duffy, *The Speed Handbook: Velocity, Pleasure, Modernism*, Duke University Press, Durham 2009, p. 9.

33 Per dirlo in altre parole, il “geomodernismo” qualche volta produceva significato anche come modernismo *estrattivo*. Per una discussione del termine “geomodernismo”, si veda Laura Doyle e Laura Winkiel, “The Global Horizons of Modernism”, in Laura Doyle e Laura Winkiel, a cura di, *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*, Indiana University Press, Bloomington 2005, pp. 1-16.

cui Fitzgerald tratta di corpi come getti di petrolio, sismografi, campi di energia esauriti drammatizza le conseguenze che gli americani più vulnerabili avrebbero potuto subire dal sogno di estrarre magia – “a fairy’s wing” (89) – da sotto le rocce, e suggerisce che anche la terra paga un prezzo. La conclusione autoreferenziale di questo classico modernista consegna al lettore una critica del capitalismo delle risorse sotteso alla libertà ed espressività della Jazz Age. Nonostante tutto il suo fascino, il suo potenziale, l’energia prodotta dal petrolio non solo porta a un “holocaust” (143) di omicidio e suicidio, ma produce anche la devastazione di un “green [...] world” (159) che si sta rapidamente trasformando in “valley of ashes” (25).

Questo severo ammonimento dagli anni Venti è ancora valido oggi. Come indica il recente party à la *Gatsby* a Mar-a-Lago, il 2025 presenta una perturbante somiglianza con il 1925. La cultura plutocratica è un chiaro collegamento fra i due anni. Lo slogan “What’s good for business is good for America”, attribuito al presidente Coolidge, richiama la retorica di molti politici e funzionari degli Stati Uniti nel nostro *annus horribilis*. La politica anti-immigrazione è un altro ponte fra le due epoche: il Johnson-Reed Act (1924) poneva limiti all’immigrazione proveniente da quasi tutti i paesi del mondo a eccezione dell’Europa settentrionale, in una maniera che adombra chiaramente l’ostilità verso migranti e rifugiati di colore negli Stati Uniti del XXI secolo. Ma, cosa forse ancor più disturbante, il 2025 esiste in quanto compimento distopico della catastrofe ecologica che cominciava appena a manifestarsi un secolo prima. Quando Tom Buchanan osserva “I read somewhere that the sun’s getting hotter every year” (118), vediamo Fitzgerald preannunciare inavvertitamente la nostra era di disastro climatico, un disastro generato in gran parte dall’uso dei combustibili fossili. La “valley of ashes” non esiste più in un quartiere marginale di New York City o in una parte presuntamente periferica del globo: l’intero pianeta minaccia ormai di diventare un’unica vasta discarica di Corona, una *wasteland* di braci circondata da acque che si vanno innalzando. *Gatsby* non celebra e festeggia il fascino lucente dell’American Dream; *Gatsby* ci ammonisce sulle perdite terribili che il sogno inevitabilmente comporta.

Harry Stecopoulos è Director of Undergraduate Studies e Professor of English presso la University of Iowa (USA). Già direttore di *The Iowa Review*, è autore di quattro libri, tra i quali *Reconstructing the World*:

Harry Stecopoulos

Southern Fictions and US Imperialisms, 1898-1976 (Cornell University Press, 2008) e *Telling America's Story to the World: Literature, Internationalism, Cultural Diplomacy* (Oxford University Press, 2022). Al momento lavora su due nuovi progetti: una monografia di tipo accademico, dal titolo provvisorio *The Heat of Modernity: US Modernism and the Energy Economy*, e un romanzo – il suo primo – il cui titolo di lavoro è *Myrtle Wilson, Queen of Flushing Creek*. Il saggio qui presentato rielabora ed espande il capitolo "The Heat of Modernity: *The Great Gatsby* as Petrofiction" uscito nel volume a cura di Sarah Ensor e Susan Scott Parrish, *American Literature and the Environment* (Cambridge University Press, 2022). La traduzione è di Donatella Izzo.