



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

FIORE BLU, LUCE VERDE:

L'amore e il desiderio in Wuthering Heights e The Great Gatsby

Relatore
Prof. Paolo Bugliani

Laureanda
Adele Rudella
n° matr.1232466 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

*Alle mie sorelle,
Lucia e Linda*

*Non amo che le rose che non colsi.
Non amo che le cose che potevano essere e non sono state.*
Guido Gozzano, “Cocotte”, da “I colloqui”

Chi non osa afferrare le spine non dovrebbe mai desiderare la rosa.
Anne Brontë, “The Narrow Way”

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1	
LES FLEURS BLEUES	4
1. 1. Il fiore blu e <i>Wuthering Heights</i>	5
1. 2. La luce verde e <i>The Great Gatsby</i>	8
CAPITOLO 2	
L'INQUIETUDINE FEMMINILE IN CATHERINE, DAISY E ZELDA	13
1. Catherine - the social disease ladyhood	13
a. Le figure femminili in <i>Wuthering Heights</i> e la società patriarcale	14
b. Bildungsroman e l'invidia del pene	16
2. Daisy Buchanan - The flapper	18
a. Tradimento e genere femminile	20
b. Disonestà e maschere	21
3. Zelda Sayre Fitzgerald - angelo dalle ali bruciacchiate	22
a. Scott e Zelda: amore e tradimento	23
b. Zelda come uno dei personaggi di Scott	25
c. La malattia di Zelda e il confronto con <i>Wuthering Heights</i>	27
CAPITOLO 3	
I DESIDERI DISATTESI DI HEATHCLIFF, GATSBY E SCOTT	31
1. Heathcliff - amore e vendetta	32
a. <i>Wuthering Heights</i> tra realismo e romanticismo	33
b. Il legame di Heathcliff col diavolo e il racconto delle sue origini	34
c. L'ascesa sociale e il desiderio disatteso	36
d. L'amore che supera la morte	38
2. Gatsby - il sogno e l'illusione di averlo raggiunto	40
a. L'ascesa sociale e il sogno americano	41
b. Daisy e la luce verde	44
3. Scott - ascesa e caduta di un uomo tra fama e amore	46
a. Alcolismo, caduta e resurrezione di uno scrittore	47
b. Fitzgerald e l'amore: Ginevra e Zelda	48
CONCLUSIONE	52
BIBLIOGRAFIA	55

INTRODUZIONE

Due capolavori come *Wuthering Heights* e *The Great Gatsby* non sono frequentemente menzionati insieme, eppure al loro interno risiedono diverse somiglianze ed è proprio l'individuazione delle loro affinità che sarà oggetto di questa tesi.

Le due opere sono lontane nel tempo e nello spazio: *Wuthering Heights*, pubblicato nel 1847 da Emily Brontë (inizialmente sotto lo pseudonimo di Ellis Bell), è ambientato nei «wild moors of the north of England»¹, nella brughiera di uno sperduto paesino dello Yorkshire a inizio '800, un posto che sembra essere isolato dal resto del mondo (se non per qualche breve comparsa quando vengono citate Londra e il paesino vicino, Gimmerton).

Per quanto riguarda *The Great Gatsby* invece, opera di Francis Scott Fitzgerald pubblicata il 10 aprile 1925, abbiamo un'ambientazione che appare diametralmente diversa: siamo a New York, una metropoli in ascesa dopo la fine della prima guerra mondiale, nel pieno fermento della Jazz Age di cui quest'opera è un'eccellente rappresentazione.

Eppure, ciò che unisce questi due capolavori è proprio un tipo (seppur diverso) di distanza. È il gap incolmabile che separa i due protagonisti maschili, Heathcliff e Gatsby, dalle donne che amano, rispettivamente Catherine e Daisy. Una distanza che tutti e due tenteranno (non senza un discreto successo) di colmare tramite misteriose ascese sociali, che tuttavia si riveleranno insufficienti.

Per dimostrare quanto abbiano in comune le due opere sarà oggetto di analisi cosa sia il “fiore blu” all'interno dei due capolavori, il confronto tra i protagonisti maschili dei due romanzi e quello tra le due figure femminili. Inoltre si vedrà quanto abbiano influito le personalità di F. S. Fitzgerald e della moglie Zelda nella stesura di *The Great Gatsby*, sottolineando come la loro storia sia simile a quella dei protagonisti di entrambi i romanzi.

Per iniziare, sarà meglio spiegare cosa si intende per “fiore blu”, e come a questo termine possa essere associata l'immagine della luce verde al di là del molo presente in *The Great Gatsby*.

¹ Nancy Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, W. W. Norton and Company, New York, 2010, p. 94

CAPITOLO PRIMO

LES FLEURS BLEUES

Les Fleurs Bleues (I fiori blu) è un romanzo di Raymond Queneau, pubblicato nel 1965 e tradotto in italiano da Italo Calvino. Il titolo del libro è una questione lasciata in sospeso dall'autore stesso, che nel risvolto della copertina chiude la breve presentazione del libro con «quanto ai fiori blu...»². Tuttavia questo non ci impedisce di cercare un possibile significato, anzi sembra una provocazione dell'autore stesso che ci spinge così a cercarlo tramite gli indizi che ha lasciato nel testo. Vediamo quali sono e a che significato conducono.

Fin dal suo primo utilizzo, risalente all'inizio dell'Ottocento, il fiore blu rappresenta “a mystic symbol of longing” apparso per la prima volta in relazione all'eroe del romanzo *Heinrich von Ofterdingen* (1802) di Novalis, il quale “associates it with the woman he loves from afar. The blue flower became a widely recognized symbol among the Romantics”³. *Originariamente, quindi, il fiore blu – o fiore azzurro, come viene alle volte tradotto – rappresenta* il desiderio e lo sforzo di raggiungere l'impossibile, di accostarsi all'infinito. Sicuramente tale significato viene ripreso anche da Queneau, il quale però come vedremo aggiunge delle sfumature interessanti. Tale espressione è poi diventata tipica del francese, indicando proprio le persone romantiche, melanconiche e nostalgiche come scrive Calvino:

ho avuto la fortuna di poter consultare l'autore, a voce e per lettera (... gli domandai) del titolo *Les fleurs bleues* che richiede soltanto una traduzione letterale (la scelta di "blu" anziché "azzurri" m'era parsa più scattante e queneauiana) ma che resta misterioso come significato in rapporto al libro. Mi spiegò il significato francese dell'espressione, che indica ironicamente le persone romantiche, idealiste, nostalgiche d'una purezza perduta, ma non mi diede altri lumi sul valore di questa immagine nell'insieme della vicenda del Duca d'Auge e di Cidrolin.⁴

All'interno del romanzo i fiori sono citati due volte soltanto, una volta all'inizio e una alla fine. All'inizio, il Duca d'Auge dice: «Qui il fango è fatto dei nostri fiori. -...dei nostri fiori blu, lo so»⁵, che in lingua originale si presenta come «Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos fleurs»⁶. La versione originale francese è importante perché osservandola notiamo come questa sia la citazione di un verso di Baudelaire, con una piccola (ma importante) modifica: al posto della “p” di “pleurs”, Queneau mette una “f”, trasformando i pianti in fiori.

² Raymond Queneau, *I fiori blu*, traduzione di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1967

³ <https://www.britannica.com/art/the-blue-flower-literature>

⁴ Italo Calvino, *Nota*, in Raymond Queneau, *I fiori blu*, traduzione di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1967

⁵ R. Queneau, *I fiori blu*, in *Romanzi*, Einaudi-Gallimard, 1992, pag.1208

⁶ *Ivi*, pag.4

Infatti il verso della poesia *Moesta et errabonda*, contenuta nei *Fleurs du mal*, recita «Loin! Loin! Ici la boue est faite de nos pleurs!»⁷. Con questo gioco di parole ingegnoso Queneau ci dice che, al fine di comprendere a pieno il significato nascosto dei fiori blu, serve analizzare la poesia di Baudelaire in questione. *Moesta et errabonda* è una lirica appartenente alla raccolta *Les Fleurs du mal (I Fiori del Male)* di Charles Baudelaire, la cui prima edizione fu pubblicata nel 1857, dieci anni dopo la pubblicazione di *Wuthering Heights*. In questa poesia ritroviamo un tema che risulta essere il filo conduttore della sezione *Spleen et ideal*: il poeta si protende verso un ideale di bellezza e purezza ma la tensione risulta vana, facendolo ricadere costantemente in basso. Questo lo si può notare dal titolo stesso che significa “mesta ed errabonda”, e si riferisce alla figura femminile che compare nel testo, Agata. Questa viene dipinta come una giovane donna inquieta e desiderosa di fuggire dalla città verso un altrove, richiamato dall’espressione “paradis parfumé” ripetuta più volte nel testo. Baudelaire poi però aggiunge un grado di inquietudine dicendoci quanto questo paradiso profumato sia lontano e impossibile da raggiungere.

Si delinea così un possibile significato per questi fiori blu: rappresentano l’oggetto del desiderio che perseveriamo a tentare di ottenere, nonostante sia irraggiungibile e inafferrabile. Secondo l’ottica di Baudelaire, questi fiori hanno fondamentalmente un connotato negativo, proprio perché questa continua ricerca di qualcosa che non si può ottenere porta all’irrequietezza di Agata. Tuttavia Queneau sembra volerci dare un briciolo di positività in più quando parla per la seconda e ultima volta di questi fiori verso la fine del suo romanzo. Infatti il Duca a seguito del diluvio, attraversando con l’arca uno strato di fango che ancora ricopriva la terra, osserva come «qua e là piccoli fiori blu stavano già sbocciando»⁸, indicandoli come un possibile simbolo di rinascita e di Speranza .

Dunque, per quanto il tentativo di raggiungere il proprio fiore blu possa essere estenuante e inconcludente, rappresenta anche una possibilità per migliorare sé stessi e la propria situazione sociale, proprio come accade a Heathcliff e Gatsby. Entrambi elevano la propria condizione per arrivare al livello della donna che amano. Nonostante i loro sforzi però questo non risulta sufficiente e la loro ascesa sociale non li porta ad altro che alla solitudine. Le loro storie, però, nella loro drammaticità sono così travolgenti da avere un posto speciale in chi le legge, rendendole degne del loro titolo di “capolavori”.

1. Il fiore blu e *Wuthering Heights*

Considerando il fatto che *Wuthering Heights* preceda sia l’opera di Baudelaire che quella di Queneau, si potrebbe contestare l’utilizzo di tale espressione in riferimento a questo romanzo. Tuttavia il primo riferimento a questo simbolo, fatto da Novalis nel suo romanzo risalente al 1802, permette di ipotizzare che la Brontë avesse in mente il concetto di fiore blu. In ogni caso, sia che l’autrice ne avesse conoscenza diretta o meno, non si può non notare la risonanza che il significato che abbiamo dato al titolo del testo queneauiano ha nella vicenda di Heathcliff e Catherine. Un

⁷ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1857); (trad. it Baudelaire C., *I fiori del male*, Rizzoli, Milano, 1980)

⁸ R. Queneau, *I fiori blu*, pag.1397

primo richiamo, forse più vicino alla poesia di Baudelaire che al romanzo di Queneau, riguarda il fatto

that *Wuthering Heights* is about heaven and hell, for instance, has long been seen by critics, partly because all the narrative voices, from the beginning of Lockwood's first visit to the Heights, insist upon casting both action and description in religious terms, and partly because one of the first Catherine's major speeches to Nelly Dean raises the questions "What is heaven? Where is hell?"⁹.

L'idea di paradiso e inferno quindi riprende il "paradis parfumé" di *Moesta et errabonda*. E quale miglior paradiso profumato della selvaggia brughiera inglese si adatta agli altrettanto selvaggi Cathy e Heathcliff? Tuttavia quello che ci viene presentato all'interno del romanzo non è un tentativo di raggiungere il paradiso, ma una caduta dal perfetto mondo dei due ragazzi all'inferno della civiltà, rappresentata da Thrushcross Grange. Infatti, se per i più *Wuthering Heights* rappresenta l'inferno e Thrushcross Grange una sorta di Eden, così non è per i due protagonisti. Lockwood stesso, al suo arrivo nell'antica casa degli Earnshaw, constata come il luogo sia «a perfect misanthropist's Heaven».¹⁰

But then what is the traditional Miltonic or Dantesque hell if not a misanthropist's heaven, a site that substitutes hate for love, violence for peace, death for life, and in consequence the material for the spiritual, disorder for order? Certainly *Wuthering Heights* rings all these changes on Lockwood's first two visits.¹¹

Se dunque *Wuthering Heights* può essere visto come luogo paradisiaco da alcuni, inferno da altri, lo stesso vale per Thrushcross Grange, descritto come «a splendid place carpeted with crimson ... and [with] a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers»¹². Quando i due giovani Heathcliff e Catherine sbirciano all'interno dalla finestra esclamano» should have thought ourselves in heaven!" From the outside, at least, the Lintons' elegant haven appears paradisiacal. But once the children have experienced its Urizenic interior, they know that in their terms this heaven is hell.»¹³

Avendo chiarito che per Cathy e Heathcliff *Wuthering Heights* rappresenta il paradiso (nonostante le vessazioni di Hindley, Joseph, talvolta di Frances), mentre per tutti gli altri sia un luogo infernale, rimane comunque da chiarire come possa collegarsi al concetto di fiore blu al di fuori della simil condizione di paradis parfumé. Infatti, se vivono nel loro paradiso, non hanno alcuna necessità di raggiungerlo.

Ma è qui che interviene uno sconvolgimento che sembra riprendere e rivoltare la caduta miltoniana di Satana verso l'inferno: «This fall, says Brontë, is not a fall *into* hell. It is a fall from

⁹ Gilbert S., Gubar S., *Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell in The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, in Harold Bloom (a cura di), *Emily Brontë's Wuthering Heights*, New York, Chelsea House Publishing, 1987, p. 37

¹⁰ Emily Brontë, *Wuthering Heights*, Penguin English Library, London, 2012, pag. 3

¹¹ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, pp. 43-44

¹² E. Brontë, *Wuthering Heights*, pag 51

¹³ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 53

“hell” into “heaven,” not a fall from grace (in the religious sense) but a fall into grace (in the cultural sense).»¹⁴ In questo caso la caduta riguarda Catherine, che decide di sposare Edgar, spingendo Heathcliff ad un auto esilio di ben tre anni. Le ragioni della scelta di Cathy verranno vagliate più avanti, per ora è importante constatare come, nonostante l’amore reciproco e profondo tra i due protagonisti, a causa di questo rifiuto Heathcliff sparisca per tornare poi come un uomo diverso, che è riuscito ad innalzarsi.

L’amore per Cathy, il desiderio di stare con lei e di essere alla sua altezza, hanno fatto sì che Heathcliff (come Gatsby poi) migliorasse la sua condizione sociale. Ormai, però, è troppo tardi. Cathy ed Edgar sono sposati, e ad Heathcliff non resta che una cosa: la vendetta. Vuole far soffrire Cathy, gli Earnshaw e i Linton come loro hanno fatto soffrire lui. La prima a pagare le conseguenze di questo piano malvagio è Isabella, sorella di Edgar ammaliata dal nuovo e misterioso Heathcliff, che compie come la cognata Catherine una caduta, questa volta però più convenzionale, dal paradiso all’inferno.¹⁵ «The similarity of Isabella’s and Catherine’s fates suggests that “to fall” and “to fall in love” are equivalents.»¹⁶ Il secondo è Hindley Earnshaw, ma solo dopo essere riuscito a trasformare il desiderio di Heathcliff verso Catherine in «a lust for vengeance.»¹⁷ Infatti è il personaggio di Hindley che più di tutti ostacola l’unione tra i due, rendendo la via di Heathcliff un inferno. Quest’ultimo è caduto così in basso proprio perché quello che dovrebbe essere il suo fratello adottivo lo invidia a tal punto da renderlo un servo sporco e ignorante, denigrando ogni tentativo di Heathcliff di risollevarsi dalla situazione a cui lui l’ha costretto. Potremmo dire che nel suo caso il finale tragico è in parte meritato. Il problema è che possiamo dire lo stesso di Heathcliff: partito come eroe Romantico che per amore migliora la propria condizione, diventa alla fine un tiranno tale da segnare non una, ma ben due generazioni.

As Heathcliff’s triumph over the institutions which had been oppressing him turns into something on the order of a reign of terror, it seems clear that the individual’s desire has been overvalued to the detriment of the community. Desire loses its salutary power, value is reinvested in traditions that bind family and class, and Heathcliff’s demonic features, as the factor disrupting these traditions, take on an ominously literal meaning.¹⁸

Possiamo quindi affermare che quando il desiderio non viene soddisfatto, può portare a risvolti negativi ed Emily li rende più tragici persino di Baudelaire: ossessione e vendetta diventano i tratti caratteristici di Heathcliff. Tuttavia non è l’unico a pagarne le conseguenze, perché Cathy stessa rimane vittima delle sue scelte:

Catherine’s marriage to Edgar has now inexorably locked her into a social system that denies her autonomy, and thus, as psychic symbolism, Heathcliff’s return represents the return of her true self’s

¹⁴ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 39

¹⁵ *Ivi*, pp. 66-67

¹⁶ *Ivi*, p. 68

¹⁷ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 94

¹⁸ *Ivi*, pp. 100-101

desires without the rebirth of her former powers. And desire without power, as Freud and Blake both knew, inevitably engenders disease.¹⁹

Il suo amore per Heathcliff, e il desiderio di autonomia che la sua unione con lui poteva rappresentare, adesso le si ritorcono contro. Pertanto è chiaro come il fiore blu di Catherine e Heathcliff sia la loro unione. Desiderano qualcosa che avevano (seppure in modo incompleto) nel passato del loro paradis parfumé, ma a cui Catherine ha voltato le spalle. I motivi, come vedremo, sono molteplici, ma principalmente è una scelta condizionata dalla società.

Ciononostante il sentimento amoroso non abbandona mai Heathcliff, e nemmeno il desiderio di colmarlo, tanto da portarlo ad invocare lo spirito di Cathy affinché possa tormentarlo in eterno. Questa storia struggente di un amore mai realizzato, di un fiore blu mai colto, sembra però lasciarci un briciolo di speranza alla fine. Infatti nella morte, finalmente, Heathcliff può stare insieme a lei e nel decomporsi realizzano l'unione dei loro corpi prima separati, ora terra da cui nascono nuovi fiori.

Funerals are weddings, weddings funerals. And of course [...] hell is heaven, heaven hell, though the two are not separated.²⁰

I fiori segnano anche il cambiamento di *Wuthering Heights*, dove la “coppia” formata da Heathcliff e Catherine è sostituita da Hareton Earnshaw e Catherine II (figlia di Catherine). «Lockwood notes of the new pair that “together, they would brave Satan and all his legions.” Indeed, in both Milton’s and Brontë’s terms (it is the only point on which the two absolutely agree) they have already braved Satan, and they have triumphed. It is now 1802; the Heights—hell—has been converted into the Grange—heaven.»²¹ I due infatti coltivano dei nuovi fiori, che simboleggiano la vittoria dell’amore della nuova generazione sull’astio della vecchia. Sostituiscono «the wild blackberries at *Wuthering Heights* with flowers from Thrushcross Grange.»²²

Con questo simbolo di speranza conclusivo abbiamo quindi chiuso il cerchio, proprio perché riprende il finale di *Les Fleurs Bleues* di Queneau, dove dal fango del diluvio sbocciano fiori blu.

2. La luce verde e *The Great Gatsby*

Ora che abbiamo constatato come il concetto di fiore blu possa essere applicato a *Wuthering Heights*, è il momento di fare la stessa operazione per *The Great Gatsby*. A quest’opera però aggiungiamo un’argomentazione ulteriore, ovvero come l’immagine della luce verde al di là del molo presente nel testo possa essere assimilata ai *fleurs bleues*. Il paradiso di *Gatsby*, al posto di essere un luogo, è un tempo: il passato. Infatti il suo fiore blu è sì Daisy, ma non la Daisy Buchanan

¹⁹ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 60

²⁰ *Ivi*, p. 43

²¹ *Ivi*, p. 78

²² *Ivi*, p. 76

che vive il tempo del racconto, bensì quella di cui si era innamorato anni e anni prima, per cui ha compiuto un'ascesa sociale proprio come Heathcliff.: «She [Daisy] represents illusion itself, the illusion of everything admirable, authentic, desirable and unattainable.»²³

Il suo fiore blu è una donna irreali, è qualcuno che lui ha talmente trasfigurato da non vedere le modifiche che il tempo e la vita hanno portato. A lui non basta avere Daisy, vuole poter credere, anzi le chiede di dargli la prova del fatto che lei l'ha sempre amato, e che non ha mai provato qualcosa per Tom.²⁴ La sua è una lotta impossibile contro il tempo che passa inesorabilmente anche per l'amore. Tuttavia la capacità di Gatsby «to wonder, to dream, and to quest is presented as admirable [...]. Nick admires Gatsby's commitment to an "incorruptible dream".»²⁵

In *The Great Gatsby* il desiderio sembra dunque assumere i tratti del sogno. Ovviamente il desiderio amoroso e carnale rimane, come lasciano intendere alcune allusioni all'interno del libro stesso (come ad esempio il fatto che Gatsby scelga domestici discreti e fedeli durante le visite di Daisy). È un sogno perché rappresenta qualcosa di così idealizzato da non poter essere reale in alcun modo. Nemmeno una Daisy migliore avrebbe potuto dare a Gatsby ciò che lui cercava.

Gatsby has the capacity for the pursuit of happiness. He believes in his dream and in Daisy as its object. Except for Nick Carraway and poor George Wilson he is the only figure in the novel to have a passion for belief, and to care deeply about someone else. He may be wrong about the kind of happiness that is possible, and about the woman who represents that happiness, but he has committed himself to the dream. Gatsby's pursuit of Daisy against impossible odds is perhaps the final form of the American will to wring a new life from destiny.²⁶

Il sogno è quello di rivivere il passato, e anche quando Nick prova a farlo tornare alla realtà con la celebre frase «You can't repeat the past», la risposta di Gatsby è, come sottolinea Fitzgerald stesso, incredula: «“Can't repeat the past?” Cried incredulously. “Why of course you can!”»²⁷ C'è pertanto un culto del passato, un fiore blu che si poteva cogliere una volta, ma che ora non c'è più, «a beauty that endures precisely because it exists only as a a memory, because it has never been touched by use or diminished by the ravage of time.»²⁸ Questo culto del passato si traduce anche in quello che rappresenta un ulteriore fiore blu presente in tutto il libro, e a cui era legato anche Fitzgerald stesso: il cosiddetto “cult of youth”. Infatti tale idea la troviamo anche in altri scritti dell'autore, come in *This Side of Paradise*, in cui si dice che

²³ Rena Sanderson, *Women in Fitzgerald's fiction*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 156

²⁴ Jonathan Bate, *Bright star, green light. The beautiful works and damned lives of John Keats and F. Scott Fitzgerald*, William Collins, London, 2021, pp. 211-212

²⁵ R. Sanderson, *Women in Fitzgerald's fiction*, p. 156

²⁶ R. Berman, *The Great Gatsby and the Twenties*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 86

²⁷ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin English Library, London, 2018, p. 92

²⁸ J. Bate, *Bright star, green light*, pp. 36-37

beauty is defined by its transience, that all great happiness is a little sad because the scent of roses means the death of roses, that violent delights have violent ends, and that “selfish people are in a way terribly capable of great loves”.²⁹

L'idea che il profumo delle rose preannunci la loro morte, potrebbe applicarsi anche ai fiori blu: se mai si dovessero raggiungere, come nel caso di Gatsby che riesce a stare con Daisy (tenendo comunque conto del fatto che la Daisy che ha non è esattamente quella che vorrebbe), questo sarebbe preannuncio di morte. E infatti così è. Invece, nel caso di Heathcliff e Catherine, il desiderio di stare insieme viene esaudito solo nella morte di entrambi.

In *The Great Gatsby*, la giovinezza è un leitmotif presente in più punti e personaggi. Ad esempio Gatsby «was overwhelmingly aware of the youth and mystery that wealth imprisons and preserves, of the freshness of many clothes, and of Daisy, gleaming like silver, safe and proud above the hot struggles of the poor»³⁰. Sembra dunque associare giovinezza, ricchezza e Daisy in un unico grande gruppo, come se la ricchezza di cui Daisy nel suo immaginario è simbolo sia elemento fondamentale per una giovinezza perpetua.

In effetti è vero che Daisy e la giovinezza sono legate, ma questo è dovuto più alla volontà di lei di apparire come tale che ad una qualità dovuta al fatto d'essere tra i ricchi. Anzi, usa la giovinezza (aleatoria che sia) come una via di fuga dalle responsabilità, in quanto «as long as she believes herself as young and carefree, she can be careless without consequence.»³¹ Infatti, quando al Plaza Hotel Tom e Gatsby le chiedono di decidere tra uno dei due, lei fa un'amara considerazione su come se fossero più giovani non presterebbero attenzione a ciò che invece ora li sta dilaniando: «“We're getting old” she announces as music seeps into their suite from nearby ballroom. “If we were young we'd rise and dance”.»³² Per Nick questa incapacità di rendersi conto della giovinezza perduta si legherà alla mancanza di “carelessness” di Tom e Daisy, che «let other people clean up the mess they had made». Infatti quando Jordan Baker accusa lui (Nick) di averla trattata male, lui

acknowledges the connection between age and complicity that the Buchanans cannot admit: “I'm thirty. I'm five years too old to lie to myself and call it honor”. Equating maturity with guilt, Nick suggests that Daisy's desire to remain young is not born the hope of preserving youth ephemerality but her immature need to evade adult responsibilities.³³

Tuttavia Fitzgerald riconosce come la fantasia di una giovinezza senza fine debba inevitabilmente scontrarsi con la realtà del tempo che passa.³⁴ Oltre che nell'ultimo passaggio appena citato riguardo al pensiero su questo punto da parte di Nick, abbiamo una riflessione dell'autore in un altro suo scritto, *The Sensible Thing*, che precede certi temi di *The Great Gatsby*:

²⁹ *Ivi*, pp. 67-68

³⁰ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, p. 125

³¹ K. Curnutt, *Age consciousness and the rise of American youth culture*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 41

³² *Ibidem*

³³ K. Curnutt, *Age consciousness and the rise of American youth culture*, p. 41

³⁴ *Ivi*, p. 40

«April is over, April is over. There are all kinds of love in the world, but never the same love twice.»³⁵

L'idea che il fiore blu di Gatsby sia un realtà un sogno, non può non richiamare quello che i critici hanno visto essere un livello di interpretazione del romanzo, ovvero di questo come un'opera sull'"American dream", il sogno americano, «the infinite promise that with hard work one can achieve the best that America has to offer [...]; and on another, it is a story of the ideal quest.»³⁶ Gatsby rappresenta l'emblema di questo sogno. Alcuni dei suoi tratti principali, quali "vitality," "energy," e la sua "restlessness" «are used, as in the speeches and writings of Teddy Roosevelt, to typify American character and its creative possibilities.»³⁷ Risulta ancora più importante la visione che aveva Fitzgerald di questo in relazione al titolo poi scelto:

the dream was quite literally about the quality of greatness. It meant displaying in private life those daring unselfish qualities that had made America possible. To be "great in this novel means to continue an American tradition. And American greatness was definitely on Fitzgerald's mind in the twenties.³⁸

Sempre secondo l'ottica dell'autore, «Gatsby's American dream is supposed to be an orgiastic future; he has failed to grasp that "it was behind him" [...]. Year by year the future recedes before us, always elusive, just out of reach of our outstretched arms.»³⁹ Quest'ultima frase riprende una delle più importanti del testo, nel punto in cui c'è l'apparizione di Gatsby al chiaro di luna «watching "the silver pepper of the stars". Below those bright stars, he stretches out his arms towards the dark water. Across the Sound, Nick sees "a single green light, minute and far away, that might have been the end of a dock". Gatsby has taken the house so that he can see it.»⁴⁰

Appare quindi qui la famosa luce verde al di là del molo. Questa luce rappresenta il punto in cui si trova l'oggetto del desiderio, ovvero Daisy, lontano ma non tanto da non farci sentire con tutta la forza dell'amore la sua presenza. Considerando l'immagine delle braccia che si protendono nel tentativo inutile di raggiungere l'altra sponda, ma che non per questo smettono di provarci, non possiamo non associarla ai fiori blu di cui abbiamo parlato finora. Tuttavia questa luce verde ci dà qualcosa in più rispetto ai più cupi e malinconici *fleurs bleues*, ed è il colore verde stesso a dircelo: ci dà speranza.⁴¹

Infatti nonostante il finale tragico e la freddezza di cuore di Daisy e Tom, non possiamo non ammirare Gatsby e la sua tenacia nei confronti del sogno, e non possiamo fare altro che rimanerne

³⁵ J. Bate, *Bright star; green light*, p. 164

³⁶ B. Mangum, *The short stories of F. Scott Fitzgerald*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 69

³⁷ R. Berman, *The Great Gatsby and the Twenties*, p. 92

³⁸ *Ivi*, p. 85

³⁹ J. Bate, *Bright star; green light*, p. 279

⁴⁰ *Ivi*, p. 277

⁴¹ R. Berman, *The Great Gatsby and the Twenties*, p. 90

ispirati, sperando anche noi di poter sognare così in grande e chissà, magari anche di raggiungere il nostro fiore blu, la nostra luce verde.

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 our arms further...And one fine morning -

So we beat on, boat against the current, borne back ceaselessly into the past. ⁴²

⁴² F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin English Library, 2018, p. 152

CAPITOLO SECONDO

L'INQUIETUDINE FEMMINILE IN CATHERINE, DAISY E ZELDA

In questo secondo capitolo verranno prese in considerazione le protagoniste femminili dei due romanzi (rispettivamente Catherine e Daisy) e si proporrà anche un parallelo biografico con la moglie di F. S. Fitzgerald, Zelda Sayre Fitzgerald.

Tuttavia non verranno rappresentate solo come oggetti del desiderio dei loro corrispettivi maschili, bensì si tenterà di dar conto dei *loro* desideri più profondi, che si vedranno essere collegati agli ostacoli di essere donne in una società che le vede come esseri inferiori all'uomo.

Si noterà poi come questa condizione comune a tutte e tre sia stata declinata in modo diverso e nell'esempio di Zelda, di cui si sottolineeranno le somiglianze con le altre due figure, vedremo l'impatto nella vita reale di questa problematica.

1. Catherine - «the social disease ladyhood»⁴³

Abbiamo già detto che l'unione tra Catherine e Heathcliff rappresenta per entrambi un fiore blu, ma nel caso di Catherine quest'amore impossibile ha anche una connotazione sociale. Infatti per Cathy si aggiunge un desiderio irraggiungibile, «her desire for the autonomy her union with Heathcliff represented»⁴⁴.

Heathcliff's presence gives the girl a fullness of being that goes beyond power in household politics, because [he is] an alternative self or double for her, a complementary addition to her being who fleshes out all her lacks the way a bandage might staunch a wound. Thus in her union with him she becomes, like Manfred in his union with his sister Astarte, a perfect androgyne.⁴⁵

Questa mancata possibilità di autonomia, conseguente alla scelta di sposare Edgar anziché lui, deriva però non tanto da un'incomprensibile decisione che Cathy prende, bensì da ciò che la società patriarcale le imporrebbe in quanto donna. Imposizione che la porta a tradire Heathcliff, sé stessa (in quanto hanno la stessa anima) e a condannare al dolore due generazioni, compresa quella della figlia.

⁴³ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 51

⁴⁴ *Ivi*, p. 64

⁴⁵ *Ivi*, pp. 47-48

Tenendo presente che con Cathy o Catherine facciamo riferimento alla madre di quella che verrà indicata come Catherine II, possiamo procedere con l'analisi di queste donne sorte dalla penna di Emily Brontë⁴⁶.

Questo continuo gioco di legami parentali, di doppi e di ripetizioni non solo di nomi propri, ma anche di luoghi ed eventi, fa sì che la vicenda «seems endlessly to reenact itself, like some ritual that must be cyclically repeated in order to sustain (as well as explain) both nature and culture». ⁴⁷

A spiegare l'impatto della cultura patriarcale sulla vicenda di *Wuthering Heights* saranno proprio i confronti tra Catherine e gli altri personaggi femminili: Isabella, Nelly, Frances e Catherine II.

a. Le figure femminili in *Wuthering Heights* e la società patriarcale

Isabella is perhaps the most striking of these parallel figures, for like Catherine she is a headstrong, impulsive “miss” who runs away from home at adolescence. But where Catherine’s fall is both fated and unconventional, a fall “upward” from hell to heaven, Isabella’s is both willful and conventional. [...] But then Isabella has from the first functioned as Catherine’s opposite, a model of the stereotypical young lady patriarchal education is designed to produce [...] Isabella must in some sense be killed, for her fate, like Catherine’s, illustrates the double binds with which patriarchal society inevitably crushes the feet of runaway girls.⁴⁸

Con questo paragone capiamo come secondo la Brontë «for a “fallen” woman, trapped in the distorting mirrors of patriarchy, the journey into death is the only way out»⁴⁹. Inoltre viene sottolineata la freddezza con cui la società patriarcale tratta le donne nella figura di Isabella che, nonostante una vita irreprensibile, si ritrova ai margini della società per un singolo (seppur grossolano) errore. Certo, l'essere fuggita e aver sposato Heathcliff rappresenta una caduta molto grave, ma non si può dire che non sia stata condizionata dalla società stessa e dal suo ideale dell'uomo misterioso e affascinante come eroe Romantico.

Ciò che invece permette a Nelly di essere una delle poche figure femminili del romanzo a non andare incontro ad una tragica fine, è proprio il fatto che abbia tolto il problema alla radice, decidendo di non sposarsi. Infatti «she has rejected their commitments and thus avoided their catastrophes.»⁵⁰ Zillah, l'altra domestica che prenderà momentaneamente il suo posto nella casa quando questa appartiene a Heathcliff, può essere vista un po' come una versione sbiadita e nettamente minore di Nelly Dean, che risulta fondamentale non solo per il suo impatto diretto nella vicenda intergenerazionale ma soprattutto per il fatto di essere, insieme a Lockwood, la narratrice del racconto.

Proprio raccontando le vicende delle due famiglie per cui lavorerà tutta la vita, Nelly mette in atto una strategia che le permette di esserne parte pur tenendo un certo distacco. Emily sembra così

⁴⁶ Proprio questa precisazione può essere spunto per un'osservazione riguardo la ripetizione dei nomi in *Wuthering Heights*, dove «everyone is finally related to everyone else and, in a sense, repeated in everyone else» Ivi, pp. 36-37

⁴⁷ Ivi, p. 41

⁴⁸ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, pp. 66-67

⁴⁹ Ivi, p. 63

⁵⁰ Ivi, pp. 68-69

dare un giudizio positivo alle donne che raccontano, ma anche che leggono, soprattutto quando la signorina Dean dice «»I have read more than you would fancy, Mr. Lockwood» [...]. By this she means, no doubt, that in her detachment she knows about Miltonic fears of falling and Richardsonian dreams of rising, about the anxieties induced by patriarchal education and the hallucinations of genteel romance.»⁵¹

L'atto di leggere sembra così essere un possibile strumento a favore delle donne per districarsi (almeno in parte) dall'educazione patriarcale. Tuttavia deve essere compiuto nel modo giusto e con determinate letture, onde evitare una situazione alla *Northanger Abbey*, come succede a Isabella. È nel suo ruolo di narratrice che Nelly descrive la “caduta” di Catherine, individuando come questa inizi con il matrimonio di Hindley, «an event associated for obvious reasons with the young man's inheritance of his father's power and position.»⁵²

Nel capitolo *Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell*, del libro *The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* di Sandra Gilbert e Susan Gubar, la cui prima edizione risale al 1979, il periodo antecedente al matrimonio del fratello rappresenta un po' la bolla dorata, l'illusione di Catherine di vivere al di sopra delle regole della società patriarcale. Infatti, nonostante la presenza del padre come figura comunque oppressiva in quanto pater familias, l'affetto nei confronti della figlia e di Heathcliff, permetteva a Cathy di fare in sostanza ciò che voleva.

La tesi del saggio è che però non sarebbe riuscita ad ottenere la stessa libertà senza Heathcliff, in quanto il fatto che lui sia un uomo (per di più sotto l'ala protettiva del capo famiglia) gli permette di agire nel modo che più gli aggrada. Cathy sfrutta l'affetto (comunque reciproco) che Heathcliff prova per lei per fare insieme ogni sorta di scorreria, anche quelle meno adatte ad una signorina.

Questa fase idillica per i due bambini però subisce un declino con l'arrivo di Frances, moglie di Hindley. Non solo perché il matrimonio rende Hindley un uomo tout court, prima marito e poi padre, ma anche perché porta all'interno della casa una lady, che da tempo manca. Non è tanto una qualche sua dote a renderla speciale, quanto il fatto che è una donna che una volta sposata, si ammalerà e morirà, non prima però di aver compiuto il suo dovere di dare alla luce un erede.

As the twelve-year-old girl must perceive it, to be a lady is to be diseased. [...] As a metaphor, Frances's tuberculosis means that she is in an advanced state of just that social “consumption” which will eventually kill Catherine, too, so that the thin and silly bride functions for the younger girl as a sort of premonition or ghost of what she herself will become.⁵³

Ancora una volta, essere donna è una malattia, essere donna porta alla morte.

Insieme a Nelly Dean, l'unica figura femminile che alla fine del romanzo sembra avere un lieto fine è la figlia di Edgar e Cathy, Catherine II. Nonostante abbia preso il nome e gli occhi della madre, Catherine II risulta profondamente diversa. Alla selvaggia Cathy si sostituisce una lady nata, istruita dal padre a tal punto da essere figlia della cultura patriarcale che la madre tanto aveva sofferto: «where, for instance, Catherine Earnshaw rebelled against her father, Catherine II is

⁵¹ *Ibidem*

⁵² *Ivi*, p. 49

⁵³ *Ivi*, p. 50

profoundly dutiful.»⁵⁴ Sembra insomma promettere di diventare «an ideal Victorian woman, all of whose virtues are in some sense associated with daughterhood, wifehood, motherhood»⁵⁵.

Questa figura non è stata scelta dalla Brontë per lodare l'ideale femminile vittoriano o solo per dare un po' di speranza al finale del romanzo ma anzi, attraverso l'analisi del successo di Catherine II, Emily «is showing how society repudiated Catherine's originality.»⁵⁶ È anche per questo che

Wuthering Heights begins and ends with Catherine and her various avatars. More specifically, it studies the evolution of Catherine Earnshaw into Catherine Heathcliff and Catherine Linton, and then her return through Catherine Linton II and Catherine Heathcliff II to her "proper" role as Catherine Earnshaw II.⁵⁷

Catherine sembra avere così tanti cognomi, così tante possibili vite e personalità che rischiano di lasciarla senza alcuna identità, combattuta nella scelta tra queste. «Anxious self-denial, Brontë suggests, is the ultimate product of a female education. What Catherine, or any girl, must learn is that she does not know her own name, and therefore cannot know either who she is or whom she is destined to be.»⁵⁸

In una società patriarcale le donne sono destinate a cadere, e il fatto stesso di essere donna è di per sé una condanna ad un epilogo tragico.

b. Bildungsroman e l'invidia del pene

Constato come all'interno del romanzo il destino delle donne non sia nelle loro mani, possiamo affermare che il loro Bildungsroman è il contrario di quello degli uomini. Infatti al raggiungimento della piena consapevolezza di sé maschile, viene contrapposta la negazione di sé femminile. Inoltre quest'opera di Emily Brontë può essere in parte vista come un «*Bildungsroman* about a girl's passage from "innocence" to "experience"»⁵⁹. Questo passaggio nel testo è rappresentato nel momento in cui Catherine viene azzannata dal cane di Thrushcross Grange, e viene fatta rimanere nella dimora dove avviene la sua trasformazione da bambina selvaggia in donna. L'incidente del destino avviene con Cathy scalza, «as if to emphasize her "wild child" innocence, Catherine is exceptionally vulnerable, as a wild child must inevitably be.»⁶⁰ Inoltre, l'azione breve ma violenta del cane che le azzanna il piede, nell'immaginario Freudiano «hints that Catherine has been simultaneously catapulted into adult female sexuality *and* castrated»⁶¹ Questo perché «femaleness

⁵⁴ *Ivi*, p. 76

⁵⁵ *Ibidem*

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ *Ivi*, p. 79

⁵⁸ *Ivi*, p. 57

⁵⁹ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 38

⁶⁰ *Ivi*, p. 53

⁶¹ *Ibidem*

—implying “penis envy”—quite reasonably *means* castration.»⁶² Quindi Catherine, in quanto femmina, era già castrata, ma la sua infanzia le aveva permesso di mantenere una certa autonomia e libertà. Ora che è costretta a crescere, deve affrontare le conseguenze di essere donna e accettare il fatto di non poter controllare il suo destino. Thrushcross Grange simboleggia non solo il paradiso (come abbiamo precedentemente visto), ma anche il passaggio femminile all’esperienza: «having fallen into the decorous “heaven” of femaleness, Catherine must become a lady.»⁶³

La chiave per spiegare la decisione di Cathy di sposare Edgar anziché Heathcliff risulta non solo chiara, ma obbligata alla luce delle ultime osservazioni. Infatti la nuova educazione di Catherine, basata sul «ladylike self-denial causes her dutifully to deny her self and decide to marry Edgar.»⁶⁴ Se a questo poi aggiungiamo l’ansia e l’incertezza circa la sua stessa identità, che in molti hanno visto come un difetto morale, ma che abbiamo capito essere dovuto al contrasto tra la sua anima selvaggia e ciò che il fatto di essere donna richiede, capiamo come «she cannot do otherwise than as she does, must marry Edgar because there is no one else for her to marry and a lady must marry.»⁶⁵ Ella inoltre giustifica la sua decisione anche in relazione al miglioramento che la sua unione con il benestante Edgar può portare alla condizione di Heathcliff:

the socioeconomic data of the novel create the double-bind situation that tears Catherine Earnshaw asunder. “Did it never occur to you,” she explains to Nelly, “that if Heathcliff and I were married, we should be beggars? whereas, if I marry Linton, I can aid Heathcliff to rise, and place him out of my brother’s power”. Should she dare to enjoy immediate gratification, then Catherine would cut herself off from economic power. To acquire that power, however, she must forgo her desire for Heathcliff.⁶⁶

Allo stesso tempo capiamo come sposarsi bene permetta di acquisire un certo tipo di potere, per lo meno di tipo economico. Tuttavia questo risulta quasi sempre legato al marito, per cui nonostante l’apparente agiatezza una donna era comunque in tutto e per tutto dipendente dalla figura maschile a cui faceva capo, sia che fosse suo marito che suo padre/tutore.

Anzi, le conseguenze di questa scelta sono disastrose, poiché «Catherine’s marriage to Edgar has now inexorably locked her into a social system that denies her autonomy»⁶⁷, mentre Heathcliff fugge proprio a causa della sua decisione e non torna per più di tre anni.

For divided from each other, the once androgynous Heathcliff and Catherine are now conquered by the concerted forces of patriarchy, the Lintons of Thrushcross Grange acting together with Hindley and Frances, their emissaries at the Heights.⁶⁸

⁶² *Ivi*, p. 54

⁶³ *Ivi*, p. 55

⁶⁴ *Ivi*, p. 57

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 95

⁶⁷ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 60

⁶⁸ *Ivi*, p. 56

Al suo ritorno, Heathcliff non è più lo stesso. Anche lui è stato plasmato dall'esperienza, che l'ha fatto tornare più vendicativo che mai. Questa vendetta non è semplicemente contro le figure che non gli hanno permesso di essere felice con Cathy (lei compresa), ma con il sistema sociale stesso. Infatti «the Satanic rebellion Heathcliff introduces into the parlors of “heaven” contains the germ of a terrible disease with patriarchy that causes women like Catherine and Isabella to try to escape their imprisonment in roles and houses by running away, by starving themselves, and finally by dying.»⁶⁹

Se per Isabella rappresenta un uomo misterioso e affascinante, la possibilità di avere per marito una sorta di eroe romantico come quello dei libri in voga all'epoca (poi altamente disattesa e delusa), per Cathy «Heathcliff's return represents the return of her true self's desires without the rebirth of her former powers.»⁷⁰

Abbiamo già detto che le conseguenze di un desiderio disatteso possono essere tragiche, in questo caso sono addirittura mortali. Difatti è dopo il suo ritorno che le condizioni di Cathy peggiorano fino a portarla alla prematura morte. Morte che però non arriva in modo quieto, bensì con una Cathy che assume dei tratti di follia, soprattutto nella scena in cui, dopo giorni senza cibo, guarda dalla finestra di Thrushcross Grange verso la sua casa natia e ha delle allucinazioni. La scelta di Emily di rappresentare in questo modo gli ultimi momenti di vita di Cathy non sono casuali. Infatti «windows in *Wuthering Heights* consistently represent openings into possibility [...] a general wish to escape from “this shattered prison” of her body, her marriage, her self, her life»⁷¹ Inoltre «taken together, self-starvation or anorexia nervosa, masochism, and suicide form a complex of psychoneurotic symptoms that is almost classically associated with female feelings of powerlessness and rage »⁷². Pensare che proprio lo sciopero della fame sia stato usato come strumento dal movimento femminista di fine Ottocento e inizio Novecento, ci fa riflettere su quanto Emily Brontë sia stata una precorritrice.

Con quest'ultimo, disperato atto, Cathy prende l'unica via nella quale le donne hanno ancora la possibilità di decidere per sé stesse: sceglie di andare incontro alla morte a modo suo, immaginando di tornare a correre nella brughiera, in direzione del suo paradiso: *Wuthering Heights*.

2. Daisy Buchanan - the flapper

Il personaggio di Daisy Buchanan ha diversi tratti in comune con Catherine di *Wuthering Heights*: entrambe sono coinvolte in un triangolo amoroso, dove da una parte c'è il proprio marito, dall'altra l'amante che viene dal passato, ed entrambe prendono decisioni che portano a molte sofferenze.

⁶⁹ *Ivi*, p. 60

⁷⁰ *Ibidem*

⁷¹ *Ivi*, p. 59

⁷² *Ivi*, p. 64

Tuttavia, se Cathy infligge soprattutto su di sé le conseguenze peggiori, arrivando a morire, Daisy nella sua indifferenza permette che Jay Gatsby, l'uomo che ha fatto l'impossibile per poterle stare accanto, muoia.

Per quanto riguarda la condizione femminile all'interno della società, però, notiamo grandi differenze. Siamo negli anni Venti, una nuova epoca che vede la nascita di un'altrettanto nuova figura femminile, simbolo della Jazz Age: la flapper.

Though it is an overstatement to say that Fitzgerald created the flapper, he did, with considerable assistance from his wife Zelda, offer the public an image of a modern young woman who was spoiled, sexually liberated, self-centered, fun-loving, and magnetic.⁷³

Nella mente di Fitzgerald la nuova giovane donna rappresentava «a new philosophy of romantic individualism, rebellion, and liberation, and his earliest writings enthusiastically present her as an embodiment of these new values.»⁷⁴ Tuttavia il suo atteggiamento nei confronti di questa figura risulta essere ambivalente, «fearing that the flapper embodied not freedom but moral anarchy and lack of direction. Increasingly he used her as a symbol not only of a new order, but also of social disorder and conflict.»⁷⁵

Daisy Buchanan rappresenta «Fitzgerald's most affecting portrait of the aging flapper»⁷⁶. Nonostante il matrimonio con Tom, il fatto di essere madre della piccola Pammy e di avere ormai ventitré anni, Daisy tenta in tutti i modi di rimanere la stessa adolescente frivola che si era innamorata di Jay Gatsby cinque anni prima.

To maintain her self-image, she affects contrived, exaggerated gestures that accentuate her childishness, occasionally even speaking in the same baby talk as Miss Pratt in *Seventeen*. But whereas Tarkington employed this affectation to convey his heroine's innocence, in *Gatsby* it underscores Daisy's desperate denial of her role in her lover's demise. As long as she believes herself as young and carefree, she can be careless without consequence.⁷⁷

Se il desiderio di poter rimanere giovani in eterno ci risulta comprensibile, non è facile giustificare l'indifferenza, per non dire complicità della donna per la morte di Gatsby. Possiamo però provare a capire la condizione femminile reale dell'epoca per vedere se possono esserci spiegazioni socioculturali a ciò. Le flapper rappresentavano solo una piccola percentuale del genere femminile, per lo più appartenente alla categoria dei WASP (White Anglo-Saxon Protestant), mentre la maggior parte era incaricata di mantenere in ordine la casa per il marito e i figli. La donna doveva essere il simbolo del focolare domestico, e le mogli «were expected to embody the qualities

⁷³ R. Sanderson, *Women in Fitzgerald's fiction*, p.143

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ *Ibidem*

⁷⁶ K. Curnutt, *Age consciousness and the rise of American youth culture*, p. 41

⁷⁷ *Ibidem*

of piety, purity, domesticity, and submissiveness.»⁷⁸ Tuttavia sarà proprio questa minoranza ad attirare l'attenzione di scrittori come Fitzgerald, il quale dipingeva queste donne con tratti che richiamano il carattere di Cathy: «his flappers, general spoiled daughters from wealthy or once-wealthy families, expect material comfort and yet are economically dependent on male providers»⁷⁹. Tuttavia adesso sembrano avere un po' di potere in più, poiché i giovani uomini devono potersi presentare finanziariamente adeguati alle donne ricche che sperano di sposare (come Fitzgerald proverà sulla sua stessa pelle).

Ad ogni modo, vediamo già come l'indipendenza, l'autonomia tanto promossa dalle flappers sia in realtà una nuvola di fumo, un'illusione. Daisy stessa rifiuta Gatsby e sposa il benestante Tom Buchanan, preferendo una vita agiata all'amore che il marito con i suoi tradimenti stentava a dimostrarle.

a. Tradimento e genere femminile

L'effettiva portata del tradimento di Daisy nei confronti di Tom è per lo più lasciata all'immaginazione del lettore, tuttavia non si può negare che questo avvenga. Questa infrazione delle regole comuni, dei voti coniugali e del ruolo di moglie perfetta, rappresenta l'apice di Daisy come emblema della flapper.

Ciononostante questa libertà (pseudo)sessuale della donna amata da Gatsby è legata al precedente tradimento del marito con Myrtle Wilson, e chissà quante altre. È probabile che se lui non l'avesse tradita e le avesse prestato le attenzioni che da donna viziata qual era esigeva, lei non avrebbe ceduto. Certo, queste sono solo congetture, forse un po' di amore sincero e profondo per Gatsby c'era, ma se così fosse stato non l'avrebbe lasciato morire in quel modo, per poi non presentarsi nemmeno al funerale.

Risulta interessante notare anche la differenza che c'è tra le due relazioni extraconiugali: Tom, in quanto uomo ricco e autonomo nella gestione del suo denaro, può permettersi di pagare un appartamento per lui e la sua amante, mentre Daisy può incontrare Gatsby solo nelle proprietà di lui. Inoltre, se Tom non si fa troppi problemi a sbandierare persino a Nick, cugino di sua moglie, la sua relazione, Gatsby fa il possibile affinché i loro incontri avvengano nel modo più discreto possibile affinché il buon nome di Daisy non venga rovinato. Questo perché colei che paga maggiormente le conseguenze di una relazione adultera è la donna.

Lo vediamo nel caso di Myrtle, la cui rappresentazione rende difficile al lettore simpatizzare per lei se non nel momento della sua morte, causata per l'appunto dalla scoperta da parte del marito del suo tradimento e dalla propria convinzione che Tom l'amasse davvero.

Sulla scia di quanto detto finora, Daisy sembra rappresentare un'eccezione. Tuttavia, se si tiene presente che a sapere della relazione clandestina erano poche persone fidate, si capisce come ella riesca a farla franca, anche se possiamo sperare che come minimo porterà questo peso sulle spalle per tutta la vita. Con questo non intendiamo tanto il tradimento nei confronti di Tom, quanto quello nei confronti di Gatsby e di noi lettori: Daisy tradisce il sogno, non semplicemente preferendo Tom

⁷⁸ R. Sanderson, *Women in Fitzgerald's fiction*, p. 144

⁷⁹ *Ivi*, p. 150

a Gatsby, ma permettendo che quest'ultimo muoia per colpa sua e facendo ricadere ogni colpa su di un uomo che voleva darle ogni cosa, sé stesso in primis.

La differenza del destino a cui vanno incontro Daisy e Myrtle è dovuta anche alla loro diversa condizione sociale. «Readers familiar with Fitzgerald's earlier fiction will immediately recognize Daisy as Fitzgerald's golden girl and Myrtle Wilson as the lower-class sexualized woman»⁸⁰. Questo indica anche come non tutte potevano essere delle flapper, in quanto la maggiore libertà (per quanto fittizia) era data da alcune doti, tra cui bellezza e ricchezza.

b. Disonestà e maschere

La disonestà sembra legarsi alle donne, soprattutto alle flappers e infatti «Nick concludes, with grim resignation, that "Dishonesty in a woman is a thing you never blame deeply".»⁸¹ La troviamo anche nel modo di parlare di Daisy, la cui risata «may be golden, but not her speech: she is often at a loss for words, and can express sincerity or the appearance of sincerity only through repetition»⁸². D'altronde una donna adultera difficilmente non avrà a che fare con questo comportamento fraudolento. Anche la descrizione che fa Nick di Daisy e Jordan Baker, la golfista con cui ha un breve flirt, parla di un qualcosa di disonesto nel modo in cui presentano sé stesse: «From the beginning, however, Nick suspects that the two women are hiding their true selves behind cultivated public fronts. He glimpses in Daisy's sophisticated cynicism a "basic insincerity... a trick of some sort".»⁸³

Le due donne (ma non solo loro) indossano una maschera che si adegua alle aspettative che la società ha di loro, dimostrando come nel mondo moderno «"personal identity resides in the perception of others" [...] the book suggests that a woman has no identity except in the eyes of her beholder»⁸⁴. Di conseguenza al di sotto della maschera non troviamo la Daisy di Gatsby, il sogno puro di un amore vero, ma il nulla. Gatsby la vede così perché ha deciso che per lui Daisy rappresenta questo, quando in realtà è tutt'altra persona. Ma questa non è una colpa da attribuire solo ed esclusivamente a Daisy, quanto una colpa della società che ha reso le donne meri specchi delle opinioni altrui. Infatti ci si presenta nuovamente l'idea che abbiamo precedentemente visto in *Wuthering Heights*, secondo la quale le donne non hanno potere sulla propria identità né sul proprio destino. In quanto appartenenti al generale femminile, sono costrette o a seguire le regole di una società patriarcale o a subirne le estreme conseguenze, con la morte di sé (come nel caso di Cathy ma anche di Myrtle) o dell'amante con cui hanno affrontato questo mondo a loro così avverso.

Il destino migliore che una donna può avere è quello che Daisy dirà riferendosi alla figlia Pammy: «I'm glad it's a girl. And I hope she'll be a fool - that's the best thing a girl can be in this world, a beautiful little fool.» Se la bellezza è da sempre un requisito importante nelle donne

⁸⁰ *Ivi*, p. 155

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Ronald Berman, *The Great Gatsby and the Twenties*, p. 90

⁸³ R. Sanderson, *Women in Fitzgerald's fiction*, p. 155

⁸⁴ *Ivi*, p. 154

secondo la società, il fatto di essere stolta non sembra molto positivo. Tuttavia l'esserlo permette di non rendersi conto di quanto strette siano le regole della società, che sono cambiate molto meno di quel che sembra a primo impatto rispetto all'epoca di *Wuthering Heights*. Soprattutto permette di credere che la propria immagine sia qualcosa che si sceglie, si pensa di avere controllo quanto meno su di sé, quando in realtà sono gli altri a segnarci. Capiamo dunque come la disonestà di Daisy sia in realtà quella di ogni donna, che si presenta come una flapper, come una ribelle, ma che poi assume l'identità che gli altri immaginano per lei. Come se ciò non bastasse, si vede costretta a tentare in tutti i modi di mantenere tale immagine, anche perché in quanto donna è tutto ciò che possiede, continuando a comportarsi da bambina e fuggendo così da ogni responsabilità e colpa, compresa quella della morte di Gatsby

3. Zelda Sayre Fitzgerald - «angelo dalle ali bruciacchiate»⁸⁵

Considerando il fatto che fino ad ora sono state analizzate due figure femminili fittizie, potrebbe risultare incoerente aggiungere a queste una terza donna realmente vissuta. Tuttavia Zelda Sayre Fitzgerald sicuramente non fu una persona qualunque e, come si vedrà a breve, risulta indubbiamente legata sia al personaggio di Daisy, nato proprio dalla penna del marito, sia a quello di Cathy, di cui condividerà tra le altre cose la malattia. Forse la domanda che dobbiamo porci è: perché Zelda e Scott? Innanzitutto è incontestabile il fatto che Scott abbia messo in *The Great Gatsby* gran parte di sé e delle donne che hanno avuto un certo impatto nella sua vita, prima fra tutte Zelda. Seppur Daisy non sia la moglie ma anzi, abbia tratti anche di altre donne di Fitzgerald (come Ginevra King, il primo amore di Scott che rimarrà a lungo nella mente dello scrittore, anche per il fatto di non essere mai stato soddisfatto), il loro legame risulta comunque indissolubile, soprattutto in quanto entrambe sono la rappresentazione “vivente” (realmente nel caso di Zelda, figurativo in quello di Daisy) della flapper una volta che la giovinezza passa e ci si ritrova incastrate in un matrimonio infelice. La stessa domanda se l'è posta Ruth Prigozy, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*:

Why Scott and Zelda? Other major American writers from Mark Twain and Jack London to Ernest Hemingway have entered the public's consciousness without the spousal link. Indeed, although she was a more talented writer than Zelda, there has never been, to my knowledge, a conference dedicated to Martha (Gellhorn) and Ernest Hemingway.⁸⁶

La sua risposta sottolinea un aspetto importante, ovvero come la loro unione li abbia resi più grandi delle loro stesse vite, come i personaggi dei romanzi a cui verranno qui confrontati.

Clearly the Fitzgeralds' lives together had a mythic quality, and their symbiosis made both their successes and their tragedies, like the actors who impersonate them today, larger than life. As Mary

⁸⁵ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 113

⁸⁶ R. Prigozy, *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, p. 2

Gordon has remarked, «The case of Zelda and Scott Fitzgerald... as creator and object of creation, may be unique in the history of literature - at least in the history of literary married couples.»⁸⁷

Il loro successo deriva anche dal legame che hanno intessuto con il pubblico fin dai loro esordi, infatti entrambi «worked studiously at developing public personalities that at first enchanted and later repelled the audience they had always courted.»⁸⁸ Tale sforzo venne ripagato, tant'è che «they became popular culture icons, and the story, so irresistible in its dimensions, has become fixed in the imagination of a mass public larger and more curious than they had ever imagined.»⁸⁹

Se dunque riprendiamo quanto detto poco prima di Daisy, ovvero che l'identità risiede nella percezione degli altri, non possiamo che dipingere i due coniugi Fitzgerald come personaggi del grande libro della società.

a. Scott e Zelda: amore e tradimento

La loro relazione sembra essere uscita da un romanzo di Fitzgerald stesso, tanto la sua vita ebbe impatto sulle sue opere.

I due si incontrano nel 1918 a Montgomery durante un ballo, mentre Fitzgerald è nella vicina base militare per l'addestramento alla guerra a cui, con suo sommo dispiacere, non parteciperà mai. «Later, he would say that when he looked at her for the first time everything inside him melted.»⁹⁰

Tuttavia, se da una parte Fitzgerald descrive questo primo incontro come un colpo di fulmine, «in reality, they both continued dating other people for several weeks, Scott sometimes taking perverse pleasure seeing Zelda kiss rival suitors.»⁹¹ La relazione continuò tra alti e bassi a distanza, tramite un intenso scambio di lettere che porteranno avanti per tutta la vita nei momenti di separazione. Quando lui le invia l'anello di fidanzamento che era appartenuto a sua madre, «she “relegated it to her trophy box” and wrote to him about flirtations with other men, even as she professed her love for him»⁹², con l'atteggiamento di una vera flapper (la donna moderna e ribelle di cui parleremo meglio in riferimento a Daisy). Eppure, nonostante l'iniziale rifiuto e l'ampia scelta di candidati migliori tra cui Zelda poteva tranquillamente scegliere, alla fine sposa proprio Scott.

Il 3 aprile 1920, Fitzgerald e Zelda si sposarono a New York, nella sagrestia della Cattedrale di Saint Patrick. Molti anni più tardi, scrivendo alla figlia, Fitzgerald disse: “sapevo che era viziata e non riserbava nulla di buono per me. Fui subito pentito di averla sposata”; e alla sua ultima amante: “saremmo stati molto più felici se io avessi sposato un'altra donna e lei un altro uomo. Non eravamo fatti per intenderci”.⁹³

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ *Ibidem*

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 54

⁹¹ *Ivi*, p. 55

⁹² *Ivi*, p. 58

⁹³ Pietro Citati, *La morte della farfalla*, Adelphi Edizioni, Milano, 2006, p. 25

La scelta di sposare Scott può senz'altro essere legata all'amore che i due, nonostante tutto, sicuramente hanno provato reciprocamente, ma forse lo scrittore in ascesa rappresentava anche una possibilità di rimanere la ragazza giovane, libera e felice che era anche dopo il matrimonio, proprio per il fatto che fosse una scelta non convenzionale. Tuttavia, proprio come nel caso di Daisy, questa fu un'illusione che ben presto s'infranse. Infatti quando nel 1924 si trasferirono in Francia, il periodo da luna di miele scemò e iniziarono i problemi: nonostante gli ingenti guadagni del lavoro di Scott i due riuscivano a sperperare molto più di quel che avevano, tutto pur di vivere una vita lussuosa e all'insegna del divertimento. Anche sul versante coniugale, iniziarono i primi flirt e tradimenti. Quello di Zelda con l'aviatore francese Edouard Joze segnò particolarmente Scott (che proprio allora stava scrivendo *The Great Gatsby*) e la loro relazione fu incrinata per sempre.

I motivi di questo tradimento, la cui entità non si conosce a pieno, possono essere molteplici, ma qui possiamo ipotizzare che sia stato un tentativo di Zelda di riprendere la propria libertà al di fuori del vincolo matrimoniale a cui, in quanto donna di primo Novecento, era stata costretta a soccombere. Certo, la scelta di sposarsi con Scott era stata sua, ma non ci si poteva aspettare che una donna la cui personalità era diventata l'emblema della flapper potesse ricoprire il ruolo della moglie perfetta. Forse però fu anche un tentativo di recuperare le attenzioni che Scott le dava nei primi anni di matrimonio e che adesso le negava in quanto completamente assorto nella stesura di *The Great Gatsby*. Inoltre l'idea di un ritorno ai suoi modi di fare da nubile (ovvero da giovane) possono rappresentare una sorta di crisi dovuta all'avanzare dell'età, un tentativo di ritenersi ancora la ragazzina disinibita di un tempo, nonostante fosse ormai madre della piccola Frances, spesso chiamata Scottie, già da tre anni. Ma come per Daisy, il fatto di essere madre non sembrava sposarsi bene con la sua personalità: «amava molto Scottie, forse soprattutto perché si sentiva esclusa: non sapeva essere madre.»⁹⁴

In seguito a questo accaduto Scott scrive:

More often than not at least one party within a marriage is unfaithful. The best way of dealing with this difficulty, he suggests, is for both parties to start seeing other people, thus torturing each other into mad jealousy, at which point they will “decide that the only sensible course was to remain always together”.⁹⁵

Queste parole, scritte pensando ai tradimenti del suo matrimonio, sembrano rispecchiare perfettamente l'arco della relazione tra Daisy e Tom Buchanan nel romanzo. Tuttavia, se il romanzo finisce lasciando in sospeso cosa accadrà poi ai coniugi Buchanan, i Fitzgerald non avranno un lieto fine. Il loro matrimonio crollerà su sé stesso, tanto che Zelda «concedes their marriage has been as Scott described it, a “monumental error, and that it had been a mistake for us ever to have met”.»⁹⁶

In realtà, soprattutto nella parte finale della loro vita, i due continueranno a provare un forte affetto reciproco, seppure vivendo separatamente, ma come scrisse Zelda in una lettera a Scott:

⁹⁴ *Ivi*, p. 97

⁹⁵ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 159

⁹⁶ R. Prigozy, *Introduction: Scott, Zelda and the culture of celebrity*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 21

«Nothing could have survived our life»⁹⁷. Secondo alcuni «the secret of the problem of F. Scott Fitzgerald is that the author and his wife actually believed that money could buy happiness.»⁹⁸ Infatti, nonostante il successo esorbitante dei primi romanzi di Scott e i relativi ingenti introiti, i due novelli sposi continuano a sperperare più di quel che si possono permettere.

Non riuscivano a fare economia perché avevano bisogno di sciupare, dissipare, distruggere. Quando non c'era più denaro, bastava chiedere anticipagli editori e ai giornali con un semplice schiocco di dita, ed eccoli piovere nelle loro mani con velocità vertiginosa, come se non corrispondessero a nulla di reale.⁹⁹

Pur avendo tutto ciò a cui potevano aspirare (fama, denaro, e amore), a nessuno dei due sembra bastare. Vogliono sempre di più, e questo li porta alla rovina. «Litigio dopo litigio, bicchier dopo bicchiere, spreco dopo spreco, Zelda e Fitzgerald persero la pace e la salute: abusarono del proprio amore, lo ferirono, lo lacerarono, lo fecero a brandelli, ancor prima di venire travolti dalla follia.»¹⁰⁰ Nei due coniugi vediamo ciò che forse sarebbe successo nella realtà se Heathcliff si fosse sposato con Cathy, Gatsby con Daisy e questo rappresenta la chiave di volta dei motivi per cui è utile prenderli in esame. Perché una volta colto il fiore blu, una volta raggiunto il molo al di là del fiume, che cosa ci resta se non cercare un altro fiore e un'altra luce in lontananza?

b. Zelda come uno dei personaggi di Scott

Fin da subito i Fitzgerald assumono presso l'immagine pubblica una sorta di aura mitica, tanto che «the two of them might have stepped, sophisticated and charming, from the pages of any of the Fitzgerald books.»¹⁰¹ Loro stessi «si sentivano come bambini penetrati “in una grande e luminosa rimessa inesplorata”. Non sapevano se erano reali, o personaggi di un romanzo.»¹⁰²

Infatti Zelda sarà spunto per più personaggi nelle opere di Fitzgerald, tra cui Rosalind di *This Side of Paradise*. Egli per l'appunto ammette che «the inspiration for this “new Rosalind” was Zelda.»¹⁰³

Si può notare la somiglianza tra queste due donne soprattutto nel rapporto con gli uomini: «only two types of men can resist Rosalind's allure: “dull men usually afraid of her cleverness and intellectual men are usually afraid of her beauty”. This was also true of Zelda.»¹⁰⁴

⁹⁷ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 328

⁹⁸ R. Prigozy, *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, p. 17

⁹⁹ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 27

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 39

¹⁰¹ R. Prigozy, *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, p. 5

¹⁰² P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 27

¹⁰³ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 65

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 67

In aggiunta Zelda aveva un'opinione delle donne tipica della flapper, la protagonista di tantissimi scritti di Scott.

Pensava che il compito delle donne non fosse di assicurare la quiete, come le avevano insegnato in famiglia, ma quello di offendere, disturbare, provocare disastri. Così Zelda suscitava sorpresa, ammirazione e terrore tra i suoi corteggiatori: in primo luogo per Fitzgerald, per il quale rappresentò sempre il più divertente e tremendo degli spettacoli. [...] Era la regina delle farfalle. Sembrava conoscere soltanto la superficie della vita bevendo gioiosamente “la spuma in cima alla bottiglia”.¹⁰⁵

La superficialità di Zelda nei confronti della vita e la descrizione di Rosalind, secondo cui «her pose is that of a carefree child: “I’m just a little girl”»¹⁰⁶, non può non richiamare l’atteggiamento di Daisy, che tenta in tutti i modi di mantenere la propria giovinezza e la collegata irresponsabilità. Il legame tra Zelda e *The Great Gatsby* è dato fin dal principio, «with a dedication “ONCE AGAIN TO ZELDA”»¹⁰⁷. Inoltre le somiglianze tra Daisy e Zelda sono molteplici: il primo incontro con Gatsby ricalca il ballo a Montgomery in cui i futuri coniugi Fitzgerald si conobbero; entrambe rifiutano il pretendente dalla condizione sociale inferiore, fermo restando che poi Zelda torna sui suoi passi e sposa Scott (ma solo dopo aver avuto prova delle sue capacità di guadagno in qualità di scrittore); tutte e due tradiscono, un po’ per l’insofferenza causata dalle disattenzioni del marito, un po’ per sentirsi giovani e libere. Risulta ancora più visibile il nesso indissolubile tra le due nel passaggio in cui Daisy parla di quanto sia grata di aver avuto una figlia femmina, e di come spera che diventi “a beautiful little fool”. Infatti

Scott made a note in his ledger of the first words that Zelda said as she came round from the anaesthetic with which she had been sedated after her long and difficult labour: [...] “isn’t she sweet - she has hiccups. I hope its beautiful and a fool - a beautiful little fool.”¹⁰⁸

Persino questo momento di grande intimità viene sfruttato da Scott nei suoi scritti. Tuttavia non era inusuale che Scott prendesse quanto detto o scritto dalla moglie per poi farlo passare come suo all’interno delle sue opere. Talvolta copiava interi passaggi delle lettere che gli scriveva, oppure prendeva importanti spunti dai diari che lei teneva. Zelda ne era sicuramente a conoscenza, ma non sappiamo che sentimento prevalesse, se la lusinga per essere stata d’ispirazione ad un grande scrittore o la rabbia per essere stata plagiata dal proprio marito.

In ogni caso possiamo dire che probabilmente non poteva fare molto al riguardo, nemmeno volendo. Non sarebbe né la prima né l’ultima donna il cui lavoro viene preso e sfruttato da un uomo che poi si prende tutti i meriti.

Fin dall’inizio della loro frequentazione, Scott sminuiva Zelda, nonostante all’epoca fosse socialmente superiore a lui. Infatti nel luogo del loro primo incontro, durante i primi appuntamenti scrive i loro due nomi su una trave di legno affinché rimanesse un segno del loro passaggio e del

¹⁰⁵ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 13

¹⁰⁶ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 67

¹⁰⁷ *Ivi*, p. 235

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 115

loro amore. Ma «his name was in bigger letters than hers because, he said, he would one day be very famous and she was Miss Zelda Nobody.»¹⁰⁹ Capiamo quindi come i Fitzgerald non fossero esenti dalle norme della società patriarcale, nonostante la loro fosse una coppia sicuramente più all'avanguardia e disinibita rispetto a molti altri. Benché i due «where challenging the public notions of sexual morality in the traditionally conservative, pseudo-rebellious fashion characteristic of the popular media»¹¹⁰, rimanevano comunque fortemente vincolati ai preconcetti della società che sfidavano, sia per l'alquanto discusso rapporto di Fitzgerald col razzismo, sia per il rapporto con la condizione femminile.

All'inizio della loro ascesa sociale e del loro matrimonio

interviews with Zelda and her own pieces for the popular press from this period are designed to reinforce the public's perception of the two Fitzgeralds as overgrown children having a riotous good time, very much in love, and happily married. Her apparent unconventionality (masking the real disturbances she experienced) is part of her charm, and in no way threatens her marriage or her role as a wife and later mother. Indeed, Zelda is for her public the new flapper grown up.¹¹¹

Ma il tempo dimostrerà quanto si sbagliavano. «By the 1950s, not only would the public meet the failed alcoholic writer, but they would be reintroduced to his wife, now a pathetic madwoman whose life had literally gone up in flames.»¹¹²

c. La malattia di Zelda e il confronto con *Wuthering Heights*

Zelda Sayre non rivelava, in apparenza, nessuna crepa. Da bambina non si stancava mai: correva senza cappello e cappotto persino nel quartiere negro di Montgomery [...]. Quando diventò ragazza ballava tutte le notti, sempre innamorata di qualcuno.¹¹³

La bambina instancabile e selvaggia che era Zelda ricorda un po' la giovane Catherine che correva nella brughiera insieme al suo Heathcliff. Ma come per Cathy, crescendo rivelerà di avere più di una crepa, e la più grande sarà la follia. Infatti nonostante i tradimenti, i debiti e l'alcol, Scott alla fine perse Zelda per la malattia mentale.

On Shakespeare's birthday in 1930, she entered the Malmaison Clinic, just outside Paris, in a state of what the doctor described as acute anxiety and restlessness. [...] after three weeks. She discharged herself, against medical advice. She began hallucinating,, seeing horrific phantoms. There was a suicide attempt, the first of many.¹¹⁴

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 55

¹¹⁰ R. Prigozy, *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, p. 7

¹¹¹ *Ivi*, p. 8

¹¹² *Ivi*, p. 15

¹¹³ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 12

¹¹⁴ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 247

Non si può dire con certezza quando siano iniziati i primi sintomi, forse sono sempre stati con lei. Milford dipinge Zelda «as “the American girl living the American dream,” who “became mad with it”»¹¹⁵, ma probabilmente con la malattia c’era nata, forse derivata da una predisposizione genetica considerando la sua storia familiare.

Fitzgerald riconosceva che a volte la moglie possedeva «“una fiamma più intensa di quanto io abbia mai avuta”»: la forza che prorompeva dalla follia.»¹¹⁶

Sappiamo per certo che la sua ossessione sfociò soprattutto nel balletto con il quale

Così cominciò la tragedia di Zelda: dietro le mosse lievi o apparentemente lievi della danza, si annidava la terribile schizofrenia, la quale aveva atteso ventisette anni per esplodere, e ora venne completamente alla luce. Zelda si sentì una sacerdotessa della danza: voleva che la danza appartenesse soltanto a lei; e lei sola, non il marito, doveva pagare le lezioni di ballo.¹¹⁷

Nella terribile malattia mentale che le toccò in sorte, possiamo vedere una forma di indipendenza da parte di Zelda: lei che si paga le lezioni da sola. Proprio come Cathy trova nella sua malattia nervosa un modo per prendere le redini della sua vita per una volta, così fa Zelda.

In un’unica frase, scritta in una lettera diretta a Scott, Zelda condensa in sé i tratti che abbiamo visto sia di Daisy che di Cathy: «“All I want is to be very young always and very irresponsible and to feel that my life is my own - to be happy and die in my own way to please myself”».¹¹⁸ Tuttavia Zelda non sceglierà né la malattia, né la morte.

La vita reale ha colpito Zelda con una forza che Daisy non conoscerà mai, cristallizzata nelle pagine di un libro. La bellezza e la giovinezza sono passate.

“l’angelo con le ali un po’ bruciacchiate”, come uno dei suoi psichiatri chiamava affettuosamente Zelda, era tornato a Montgomery, nella vecchia casa della madre. Non guarì mai del tutto, e spesso ritornava nel carcere protettivo del Highland Hospital nella Carolina del Nord, dove era già stata curata per anni. Era cambiata. Non aveva più nulla del fuoco, dei colori e della luce che l’avevano segnata nella giovinezza.[...]. Sembrava vecchia.¹¹⁹

Tuttavia, proprio nella malattia e nel rapporto di Zelda e Scott in questo periodo, cogliamo non pochi echi delle vicende di *Wuthering Heights*.

Il legame tra i due Fitzgerald, ormai di fatto separati ma ancora uniti legalmente, restava comunque profondissimo. Scott «scriveva nel settembre 1935, “anche oggi mi sento più vicino a lei che a qualsiasi essere umano.. Non mi dispiacerebbe se, tra qualche anno, Zelda ed io potessimo rannicciarci insieme sotto una pietra in qualche vecchio cimitero di queste parti.”»¹²⁰

¹¹⁵ R. Prigozy, *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, p. 20

¹¹⁶ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 23

¹¹⁷ *Ivi*, pp. 52-53

¹¹⁸ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 76

¹¹⁹ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 111

¹²⁰ *Ivi*, pp. 92-93

Il richiamo al desiderio prima di Edgar, e poi di Heathcliff di poter stare insieme alla propria amata dopo la morte, riaffiora senz'altro leggendo queste righe. Lo stesso effetto ci provoca la consapevolezza che «se fosse morto - ormai la vita, per lui, non era lunga - sarebbe stato ossessionato dallo spettro di Zelda, l'ultima dei Sayre, che “camminava in stracci per le strade di Montgomery”»¹²¹, proprio come lo spettro di Cathy perseguita Heathcliff, tanto da condurlo alla tomba.

La fine disastrosa della relazione di Scott e Zelda fu causata dal fatto che «erano troppo vicini: vicini come furono raramente esseri umani; e l'eccesso della vicinanza tra gli dei e gli uomini, come tra gli uomini e le donne, brucia i cuori e le vite.»¹²²

Probabilmente, se Heathcliff e Catherine fossero riusciti a stare insieme, avrebbero fatto la stessa fine. Possiamo dirlo perché il famosissimo «whatever our souls are made of, his and mine are the same», risuona con prepotenza in un'affermazione di Pietro Citati ne *La morte della farfalla*:

«Erano la stessa persona, con due cuori e due teste; e questi cuori e queste teste si volgevano appassionatamente l'una verso l'altro, l'una contro l'altro, fino ad ardere in un unico rogo.»¹²³

È tra le fiamme che finisce la storia di Zelda. Il 10 marzo 1948 all'Highland Hospital, dove era ricoverata di sua volontà, divampa un incendio mentre lei è chiusa a chiave nella sua stanza.

Zelda, arsa per sempre dal suo fuoco. Come in una favola di Grimm o di Perrault o in una delle storie di Pierino Porcospino, il cadavere di Zelda venne riconosciuto grazie ad una pianella carbonizzata. Era una storia che sarebbe piaciuta moltissimo sia a lei sia al marito: nient'altro rimaneva di lei, o rimane di ciascuno di noi, tranne una pianella quasi incenerita.¹²⁴

Sette giorni dopo, i suoi resti vennero sepolti accanto a quelli del marito, proprio come Cathy e Heathcliff. «Sulla lapide qualcuno - non so chi, credo la figlia Scottie - fece incidere le ultime parole del Grande Gatsby: “Così continuiamo a battere l'acqua, barche contro corrente, risospinte senza posa nel passato”»¹²⁵

Sulla tomba negli anni sono stati posti chissà quanti fiori, che Zelda aveva sempre amato, poiché «quei simboli colorati le davano un piacere grandissimo e quasi la consolavano della sventura».¹²⁶

La sua vita era stata spesso accompagnata da ogni sorta di fiore, non solo quelli che le spediva Scott, ma anche quelli che lei spesso dipingeva, da artista poliedrica qual era. Infatti

Al tramonto Zelda dipingeva fiori: viole, rose, vistosi fiori del Sud, cerei fiori tropicali, cotogni del Giappone, dature velenosissime, chiamate anche “trombe degli angeli”. Questo nome doveva piacere

¹²¹ *Ivi*, p. 93

¹²² *Ivi*, p. 23

¹²³ *Ivi*, p. 24

¹²⁴ *Ivi*, p. 114

¹²⁵ *Ivi*, pp. 114-115

¹²⁶ *Ivi*, pp. 112-113

moltissimo a Zelda, “l'angelo dalle ali bruciacchiate”, che si sentiva visitata e protetta da angeli con ali non toccate né arse dalla follia.¹²⁷

Ancora una volta vediamo intrecciarsi i temi dell'amore, della follia, della morte e dei fiori. In ordine sparso questi quattro elementi ricorrono continuamente non solo in *Wuthering Heights*, ma anche nella vita reale di Zelda Sayre Fitzgerald, fatto che l'ha resa così speciale da farci tratteggiare la sua vita come quella di alcuni dei più grandi personaggi romanzeschi.

¹²⁷ *Ivi*, p. 113

CAPITOLO TERZO

I DESIDERI DISATTESI DI HEATHCLIFF, GATSBY E SCOTT

Mentre nel capitolo precedente sono state analizzate tre figure femminili, in questo vogliamo prendere e sviscerare i segreti delle controparti maschili. Dunque a Cathy, Daisy e Zelda si contrappongono rispettivamente Heathcliff, Jay Gatsby e Francis Scott Fitzgerald. Come per la prima triade vediamo due personaggi fittizi accanto ad una persona realmente esistita e non una qualunque: l'autore di *The Great Gatsby*, un genio dapprima acclamato, poi dimenticato e infine reso sacro. Ciò che unisce queste tre figure è l'amore che essi provano nei confronti delle tre diverse donne a cui sono associati, ma nel caso dei due personaggi romanzeschi questo sentimento è rivolto solo ed esclusivamente nei confronti di un'unica persona. Inoltre entrambi moriranno a causa del fatto di averlo portato all'estremo.

Fitzgerald invece avrà diverse storie e relazioni, alcune meno importanti, altre di più, come nel caso del suo primo amore, Ginevra King. Tale differenziazione la si deve al fatto che nella vita reale difficilmente ci si innamora di un'unica persona e Scott è un esempio eccellente di ciò. Tuttavia l'affetto profondo che condivide con la moglie Zelda fino alla fine dei suoi giorni, nonostante il male che i due negli anni insieme si sono inflitti, ci fa sperare che un amore come quello dei romanzi sia possibile anche nella realtà, seppur con sfumature diverse.

In tutti e tre i casi comunque manca il lieto fine vero e proprio: Gatsby viene abbandonato da Daisy e muore solo; Scott annega i dispiaceri generati anche dal fallimento del suo matrimonio nell'alcool, morendo anzitempo senza aver ottenuto il riconoscimento letterario dovutogli; Heathcliff seppur riesca a ricongiungersi con Cathy non può farlo in vita.

Un'ulteriore caratteristica comune è l'ambizione. Infatti i protagonisti maschili di *Wuthering Heights* e *The Great Gatsby* compiono entrambi un'ascesa sociale basata sull'acquisizione di denaro, che consente loro di raggiungere le vette più alte delle rispettive società, superando ostacoli da altri ritenuti insormontabili. Tuttavia entrambi sono destinati a cadere, per svariati motivi che vedremo poi, il che rende tutti e due come Lucifero cacciato dal paradiso. Anche loro, nonostante possiedano capacità sovrumane che gli permettono di arrivare più lontano di chiunque altro spinti solo dalla forza dell'amore e della vendetta, ad un certo punto sono costretti a scontrarsi con un muro invalicabile, con una distesa d'acqua insuperabile che li separa irrimediabilmente dalla loro luce verde.

Anche Scott è ambizioso, forse più degli altri due. Egli infatti per quanto desideri vivere un amore intenso, guadagnare tanto da essere ricco e arrivare ai gradini più alti della scala sociale, ha nella testa e nel cuore un obiettivo ancora più grande.

Il fiore blu per eccellenza di Fitzgerald è quello che per poco non riuscì a cogliere in vita: quello di entrare a far parte dei grandi della letteratura americana. Purtroppo egli probabilmente morì convinto di essere destinato all'oblio, ma a tanta amarezza si contrappone un finale più dolce: seppur postume, le sue opere sono diventate a tutti gli effetti dei classici della letteratura addirittura

mondiale. In questo modo Francis Scott Fitzgerald, insieme a Gatsby e ad altri personaggi eccezionali come Heathcliff, non verrà mai dimenticato

1. Heathcliff - amore e vendetta

Nel chiederci quale sia il fiore blu di Heathcliff, il protagonista per eccellenza di *Wuthering Heights*, possiamo rispondere senza esitazione che esso sia l'amata Catherine che, come abbiamo già visto, si compirà solo nella morte.

Tuttavia in questo personaggio non regna solo il forte sentimento per la ragazza che l'accompagna fin dall'infanzia, ma amore ed odio si intrecciano a tal punto da non essere più separabili. Infatti una volta disatteso il desiderio profondo dell'unione in vita con Cathy, a causa delle scelte imposte dalla società patriarcale che in quanto donna ha dovuto assecondare, ad Heathcliff non resta che perseguire fino allo stremo di sé e degli altri un solo obiettivo: la vendetta.

Il piano malefico del protagonista ha il suo avvio quando Cathy è ancora in vita e nel momento in cui egli torna dopo tre anni di assenza non esita a metterlo in atto. Durante questo periodo è riuscito in qualche modo misterioso a cambiare sé stesso e ad elevarsi socialmente, permettendogli quindi di rovesciare lo status quo di *Wuthering Heights* e *Thrushcross Grange*.

Se questo superamento dei confini imposti dalla società non è inusuale nei romanzi e anzi, l'innalzamento di status risulta tipico degli eroi Romantici, questa violazione porta con sé anche dei possibili risvolti negativi, in quanto

they also threaten to become usurpers, criminals, or tyrants in their own rights by pursuing individualistic goals, and their demonic features must also be neutralized before the social tensions in these novels can convincingly give way to social cohesion.¹²⁸

Infatti il personaggio creato dalla penna di Emily Brontë risulta fin da subito qualcosa di estremamente diverso dal continuum culturale di quegli anni che mettevano al centro del racconto il classico eroe Romantico. Pur prendendone determinati tratti, il protagonista di *Wuthering Heights* presenta una diversità di fondo dai suoi precedenti (e da molti suoi successori) che portano la scrittrice alla consapevolezza di aver creato «an anomalous being, a sort of “Ghoul” or “Afreet”»¹²⁹

Questa sua peculiarità rende il romanzo stesso qualcosa di diverso dagli altri dell'epoca, tanto da avviare un dibattito tutt'ora acceso circa la sua appartenenza al Romanticismo o al realismo Vittoriano, questione che risulta fondamentale in alcuni aspetti che ora andremo ad appurare, legati soprattutto alla questione dell'ascesa sociale.

¹²⁸ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 101

¹²⁹ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 71

a. *Wuthering Heights* tra realismo e romanticismo

Il tentativo di fissare un genere per *Wuthering Heights* è un problema che rimane tutt'ora irrisolto. Se da alcuni Emily Brontë viene vista «as a Romantic reactionary who rejected the kind of fiction coming into vogue during the 1840's or by aligning her work with the utilitarian tradition that gave rise to literary realism»¹³⁰, è anche vero che «“the real world” is eclipsed by an earlier Romantic form of the imagination». ¹³¹ Ciò che però mette tutti d'accordo è che «any attempt to classify the novel, even if this entails making it a kind unto itself, rests upon Heathcliff and how one describes his character»¹³².

Tuttavia classificare la figura di Heathcliff è un compito tutt'altro che semplice, tanto che Nelly Armstrong in *Emily Brontë In and Out of Her Time* arriva ad affermare che «it is more accurate to consider him as an impossible third term, an empty category by which Brontë rejected the conventional alternatives.»¹³³

Infatti se per almeno metà romanzo l'ascesa sociale di Heathcliff rappresenta l'apoteosi dell'eroe Romantico,

at some point it becomes clear that Romantic conventions will no longer do as a way of negotiating the text and of understanding the world to which it refers. By making them manifest in an energetic new form, Heathcliff actually cancels out Romantic possibilities and reduces that system of belief to mere superstition. From this point on, not surprisingly, the novel proceeds according to norms and expectations that are much more characteristic of Victorian realism.¹³⁴

Dunque si spiega come non sia possibile fissare in un unico genere questo romanzo: sia perché non si può negare la presenza di tratti tipici del Romanticismo, sia perché ne vengono disattese diverse convenzioni che lo allontanano da questo e che lo avvicinano al realismo.

This failure of Romantic conventions to represent adequately the relationships comprising her narrative is Brontë's way of acknowledging the fact that fiction could no longer be written from a Romantic viewpoint and still be considered a novel. ¹³⁵

Emily prende l'ormai classica figura dell'eroe romantico che riesce ad elevarsi socialmente per poi dipingerla nei suoi risvolti peggiori che portano allo stravolgimento dello status quo e al dolore di ben due generazioni. La prima (a cui appartengono Heathcliff e Cathy) risulta fortemente legata al Romanticismo, ma è stata proprio questa a causare la rovina che colpisce le due famiglie

¹³⁰ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 89

¹³¹ *Ibidem*

¹³² N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 90

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ *Ivi*, p. 91

¹³⁵ *Ivi*, p. 98

coinvolte. Si capisce così come «the structure of social relationships erected from the ruins of the old calls forth a cast of characters much more in line with Victorian norms and expectations.»¹³⁶

Il realismo vittoriano viene quindi usato per ristabilire l'ordine, e non a caso le figure di Catherine II (come abbiamo già constatato) e Hareton vi rientrano. Infatti «by developing the character of Hareton Earnshaw, however, Brontë hit upon what may be considered a typically Victorian way out of the dilemma of a world thrown open to competition»¹³⁷ e vengono così ricostituite le eredità e le famiglie precedenti all'intervento di Heathcliff.

Questa precisazione circa il genere del romanzo in questione si lega inequivocabilmente alla figura del protagonista maschile: il romanzo è caratterizzato da una dualità di fondo così come lo è Heathcliff stesso, diviso tra amore e odio, personaggio buono e cattivo, che passa dall'essere un selvaggio senza famiglia e nome a proprietario delle due principali tenute della contea, senza smettere di essere l'uno o l'altro.

Ciò che lo rende unico è proprio questa coesistenza in sé di poli opposti e il fatto di riuscirci rappresenta il fiore blu del libro.

La bravura della Brontë sta proprio nel sapersi tenere in equilibrio sui fili di questa tensione estrema, portando fino a fine romanzo una figura che nella realtà non potrebbe esistere, rendendola tanto lontana da noi nei suoi tratti demoniaci quanto vicina nei suoi aspetti più umani. Se questo era l'obiettivo, il desiderio che ella aveva per la sua opera, possiamo affermare che Emily ha raggiunto il suo fiore blu. Tuttavia nel momento in cui lo coglie, è costretta a segnare la fine: a causa di tutto ciò che ha fatto, Heathcliff deve morire.

Infatti un essere simile non può avere un lieto fine, almeno non in vita. Ma riuscendo a darglielo nella morte, Emily riesce nuovamente a coniugare poli opposti, rispondendo sia all'esigenza di non darla vinta ad un essere così socialmente discutibile, sia alla tanto agognata unione dei due innamorati.

b. Il legame di Heathcliff col diavolo e il racconto delle sue origini

A proposito di poli opposti, abbiamo già constatato come i concetti di paradiso e inferno siano non solo presenti ma addirittura fondamentali nell'intero romanzo di *Wuthering Heights* e nella figura di Cathy, nella quale questi si intrecciano con il suo essere donna. Inoltre si è precedentemente sottolineato come la presenza di Heathcliff introduca nel "paradiso" del patriarcato il germe della ribellione sia in Cathy che in Isabella. Ma se per Heathcliff l'amata rappresenta il suo personale *paradise parfumé* (riprendendo quindi la figura di Baudelaire), egli non può esserne più lontano, dato che lungo tutto il romanzo viene associato alla figura del diavolo.

“that devil Heathcliff,” as both demon lover and ferocious natural force, is a phenomenon critics have always studied. Isabella’s “Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not is he a devil?”

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ *Ivi*, p. 99

summarizes the traditional Heathcliff problem most succinctly, but Nelly's "I was inclined to believe ... that conscience had turned his heart to an earthly hell" more obviously echoes *Paradise Lost*.¹³⁸

Altri riferimenti ad opere legate all'inferno e al paradiso oltre a quella miltoniana riguardano il poeta romantico Lord Byron, in particolare modo la figura di Manfred:

Heathcliff's passionate invocations of Catherine ("Come in! ... hear me" or "Be with me always—take any form—drive me mad") almost exactly echo Manfred's famous speech to Astarte ("Hear me, hear me ... speak to me! Though it be in wrath...").¹³⁹

Per di più, proprio come i due personaggi byroniani, anche Heathcliff e Cathy sono considerabili esseri androgini, come viene sottolineato da entrambi indicandosi come aventi la stessa anima. La coppia risulta così divisa tra due poli inconciliabili: da un lato sono la stessa persona, un'unica anima divisa in due corpi. Dall'altro Cathy è il paradiso e Heathcliff l'inferno. Solo la morte di entrambi può risolvere tale dilemma, eliminando la divisione data dai loro corpi che decomponendosi si uniscono fino a formare qualcosa di nuovo, qualcosa che sta a metà tra gli inferi e il cielo: si uniscono alla terra e sbocciano in fiori. Tuttavia il legame tra Heathcliff e il diavolo risale a ben prima la sua morte, poiché lo troviamo fin dall'inizio nella descrizione dei suoi connotati fisici visti come diabolici a causa della sua carnagione scura, pregiudizi alimentati anche dal fatto che non si hanno notizie circa la sua origine.

When he is thrust upon the Earnshaws "as a gift of God, though its dark almost as if it came from the devil", when Nelly tells Heathcliff "he's fit for a prince in disguise", or when Catherine Earnshaw declares him to be "more myself than I am", the possibility is created for Heathcliff to become one of the Earnshaws in the manner of his heroic prototypes.¹⁴⁰

Dunque il fatto che Heathcliff non abbia una famiglia né un nome potrebbe essere il pretesto dietro a cui si celerebbe un'origine nobile o comunque degna di poter sposare Cathy e di prendere possesso delle proprietà di famiglia. «But Heathcliff's character includes features besides those of a Romantic hero.»¹⁴¹

L'autrice infatti decide di non dare questa soluzione ormai logora ma anzi, simply by giving his character a particular point of origin in the slums of a major industrial city rather than leaving the matter open to more romantic possibilities, Brontë made her protagonist capable of acquiring whatever negative meaning adhered to such a potentially hostile social element.¹⁴²

Dopodiché Emily decide di aggiungere al mistero sull'origine uno ulteriore, ovvero cosa ha fatto Heathcliff per migliorare così tanto la propria situazione sociale in soli 3 anni.

¹³⁸ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 38

¹³⁹ *Ivi*, p. 42

¹⁴⁰ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 93

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² *Ivi*, p. 94

c. L'ascesa sociale e il desiderio disatteso

We are told that during a three-year's absence Heathcliff miraculously changed and then reappeared, still savage at heart, bearing all the outward and visible signs of a gentleman. Yet this change itself must take place outside the province of literature.¹⁴³

Il fatto che non ci venga svelato chiaramente cosa abbia fatto per migliorare la sua condizione non significa che all'interno del romanzo non siano presenti supposizioni, come quella secondo la quale «his upright carriage suggested the idea of his having been in the army»¹⁴⁴, ma rimane qualcosa senza certezze. Ciò che invece possiamo affermare senza dubbi è che pur notando il suo cambiamento, per lo più esteriore, il giudizio altrui nei suoi confronti non subisce lo stesso riconoscimento. Ad esempio Nelly, nonostante colga il mutamento di Heathcliff, «her constant, reflexive use of the phrase “my master” for Edgar tells us otherwise, as do some of her other expressions. At this point in the novel, anyway, Heathcliff is always merely “Heathcliff”»¹⁴⁵. Anzi, se c'è un qualche cambiamento interiore che viene sottolineato, di certo non è in senso positivo, ma anzi negativo:

“Tell her what Heathcliff is—an unreclaimed creature, without cultivation; an arid wilderness of furze and whinstone. [...] He's not a rough diamond—a pearl-containing oyster of a rustic—he's a fierce, pitiless, wolfish man.... I know he couldn't love a Linton; and yet he'd be quite capable of marrying your fortune and expectations. Avarice is growing with him a besetting sin.”¹⁴⁶

Dunque Heathcliff non è più il ragazzo selvaggio e senza un soldo di prima, ma non è neanche un gentiluomo come vorrebbe far credere il suo portamento. «This is why he remains an enigma to readers, then, not because he is both noble savage and entrepreneur, but because he is ultimately neither.»¹⁴⁷

Se convenzionalmente le sfide affrontate dall'eroe vengono non solo menzionate, ma addirittura esaltate in quanto prova delle capacità e della bontà del personaggio, il fatto che qui vengano volutamente omesse fa sì che rimanga il dubbio circa la natura di questa ascesa e soprattutto sui possibili risvolti che essa può avere.

Se a questo si aggiunge il fatto che le metamorfosi di Heathcliff non sono una sola ma ben due, considerando come seconda la sua trasformazione in una sorta di spettro folkloristico, capiamo ancora una volta quanto egli riprenda tratti tipici dell'eroe Romantico per rovesciarli e disattenderli del tutto.

The first metamorphosis of Heathcliff from a “gipsy brat” into someone who is “in dress and manners a gentleman” tells us that the Romantic tradition fails to answer adequately the questions posed by an industrialized world. But the second metamorphosis of Heathcliff from the social interloper, a *nouveau riche*, into the bogeyman of popular lore and superstition reveals that this is

¹⁴³ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 103

¹⁴⁴ E. Brontë, *Wuthering Heights*, pp. 102-103

¹⁴⁵ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 60

¹⁴⁶ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, p. 97

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 91

precisely what the novel must hide if it is to remain a novel: the subversive desire at the origins of middle-class power, hence the history of the discourse in which the novel itself participates.¹⁴⁸

La doppia metamorfosi riprende il dualismo che denota questo personaggio, dato come abbiamo poco fa notato dallo scontro tra realismo Vittoriano, caratterizzato dalla pudicizia, e dal Romanticismo entro cui pervadono le passioni. Per cui questa personalità sdoppiata di Heathcliff è data dal conflitto «within middle-class thinking which condemned sensuality in the lower classes while placing enormous stock in the natural feelings and instincts of the common individual.»¹⁴⁹

Tuttavia pur non avendo certezze riguardo gli avvenimenti della vita di Heathcliff nei tre anni in cui è tanto cambiato, sappiamo che una volta tornato non esita a stravolgere lo status quo precedente, degenerando così nei possibili aspetti negativi di un'ascesa sociale repentina prima di allora spesso trascurati:

throughout the second half of *Wuthering Heights*. His general aim in this part of the novel is to wreak the revenge of nature upon culture by subverting legitimacy. [...] he literally takes the place of one legitimate heir after another, supplanting both Hindley and Hareton at the Heights, and—eventually—Edgar at the Grange. [...] Heathcliff steals or perverts birthrights¹⁵⁰

Ciò che gli permette di compiere tali azioni è il denaro, l'acquisizione di capitale che gli consente di passare dai margini della società ad avere il potere di alterarla notevolmente. Per esempio riesce a diventare padrone di *Wuthering Heights* facendo leva sui debiti del legittimo proprietario, Hindley. Nel farlo riesce a capovolgere la situazione iniziale, dove doveva sottostare al volere dell'erede della famiglia Earnshaw. Una volta che prende il posto dei suoi oppressori però non esita a diventarne uno egli stesso.

As Heathcliff's triumph over the institutions which had been oppressing him turns into something on the order of a reign of terror, it seems clear that the individual's desire has been overvalued to the detriment of the community. Desire loses its salutary power, value is reinvested in traditions that bind family and class, and Heathcliff's demonic features, as the factor disrupting these traditions, take on an ominously literal meaning.¹⁵¹

Nel momento in cui sostituisce alla tirannia subita da giovane la propria forma perversa, diventa a tutti gli effetti un diavolo punitore che porta dolore a chiunque gli avesse precedentemente fatto del male, Cathy compresa. Quest'ultima non può far altro che scindere la persona che aveva avuto come compagna d'infanzia, di cui condivideva persino l'anima, dall'uomo crudele e vendicativo che le si presenta davanti, tanto da dire «“That is not Heathcliff,” she insists, “I shall love mine yet; and take him with me— he's in my soul”»¹⁵².

Quando il suo desiderio di vendetta lo allontana dall'amata, vediamo come l'ambizione prenda il posto dell'amore, ma questo avviene proprio perché il desiderio (anche sessuale) per Cathy nel

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 105

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 92

¹⁵⁰ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 74

¹⁵¹ N. Armstrong, *Emily Brontë In and Out of Her Time*, pp. 100-101

¹⁵² *Ivi*, p. 97

momento in cui viene disatteso si ritorce contro l'amata e sé stesso a causa della frustrazione data dal fatto di non poterlo realizzare.

Forse la grande differenza tra Heathcliff e Gatsby sta nel fatto che se quest'ultimo non smette mai di credere nel sogno, non rinunciando mai all'idea di poter stare con Daisy, il primo, forse dotato di maggiore razionalità, sa che in questa vita non può che guardare Cathy da lontano, potendo tutt'al più aspirare ad essere amanti segreti. È proprio la consapevolezza che non potrà essere sua alla luce del giorno che gli fa deviare i suoi sforzi verso uno scopo più oscuro e perverso.

Whenever it is that one finally makes the equation between Heathcliff's sexual desires and his worldly ambition, between his ambition and gross bestiality, it is then that the romance of individualism is punctured, the essentially competitive nature of Brontë's protagonist demystified, and the politics underlying sexual desire in the novel exposed.¹⁵³

d. L'amore che supera la morte

L'amore per la sua compagna d'infanzia fa sì che fin da subito si scelgano come compagni per la vita. Un po' come Gatsby si sente sposato con Daisy a seguito del primo bacio, così i due bambini si sentono inevitabilmente legati essendo cresciuti insieme come se fossero una sola persona. Emily non esplicita questo concetto nel testo, ma fa qualcosa di più: ad entrambi fa riconoscere il fatto di avere la stessa anima.

Cathy infatti afferma: «whatever our souls are made of, his and mine are the same»¹⁵⁴, mentre Heathcliff lo riconosce in modo ancora più tragico ammettendolo nel momento in cui Catherine muore: «Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life! I cannot live without my soul!»¹⁵⁵.

Ma la tragedia prevede che i due continuino a venire separati durante la loro breve vita: dapprima quando Cathy rimane a Thrushcross Grange a seguito del morso del cane dei Linton, poi con la scelta di questa di unirsi in matrimonio ad Edgar, ed infine con la sua morte prematura.

A seguito di quest'ultima, il dolore per Heathcliff è tale da sfociare in una momentanea follia, che lo porta ad invocare lo spirito dell'amata affinché lo perseguiti, anche fino a farlo impazzire, tutto pur di averla accanto a sé: «be with me always—take any form—drive me mad»¹⁵⁶, un'invocazione che, considerando i legami del protagonista con la figura del diavolo, sembra quasi invocarne l'intervento profano. A questo potremmo aggiungere che se tradizionalmente in un patto col diavolo si vende la propria anima, alcuni indizi che Heathcliff l'abbia fatto possono essere riscontrati all'interno del testo, soprattutto se si considera il finale, dove viene narrato come gli spiriti dei due innamorati sembrano vagare ancora per le brughiere che li hanno visti crescere e morire.

¹⁵³ *Ivi*, p. 97

¹⁵⁴ E. Brontë, *Wuthering Heights*, p. 87

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 181

¹⁵⁶ *Ibidem*

Alla fine avverrà quanto richiesto da Heathcliff stesso: lo spirito di Cathy sembra davvero voler far impazzire colui che l'ha invocato, apparendo ad altri (perfino ad uno sconosciuto come Lockwood) ma mai a lui, se non negli ultimi giorni di vita del protagonista, mentre Catherine II e Hareton continuano a ricordargli che lei è esistita, e che lui l'ha persa. Quest'ultimo in particolare gli ricorda sé stesso e aggiunge «Hareton's aspect was the ghost of my immortal love, of my wild endeavors to hold my right, my degradation, my pride, my happiness, and my anguish»¹⁵⁷

Quando poi questi due rappresentanti della nuova generazione iniziano a legare tra loro, Heathcliff capisce di aver perso anche l'obiettivo che aveva sostituito l'amore, la vendetta. A seguito di ciò non gli resta che lasciarsi andare.

Nelly, there is a strange change approaching - I'm in its shadow at present - I take so little interest in my daily life, that I hardly remember to eat, and drink [...] I have to remind myself to breathe - almost to remind my heart to beat!¹⁵⁸

Da questo momento in poi la salute mentale di Heathcliff inizia a degenerare, fino a farlo digiunare e a compiere camminate notturne. A seguito di una di queste, sembra avere un'epifania: «last night, I was on the threshold of hell. To-day, I am within sight of my heaven - I have my eyes on it - hardly three feet to sever me!»¹⁵⁹. È importante sottolineare come sia il suo paradiso personale, diverso da quello altrui, come precisa lui stesso poco dopo «I tell you, I have nearly attained *my* heaven; and that of others is altogether unvalued, and uncovered by me!»¹⁶⁰.

Essendo Cathy il suo *paradise parfumé* capiamo come quindi lui la senta sempre più vicina, fino a poterla vedere. Infatti Nelly racconta a Lockwood del folle sguardo del suo padrone negli ultimi giorni: «“Don't, for God's sake, stare as if you saw an unearthly vision.” ”Don't, for God's sake, shout so loud” he replied . “Turn round, and tell me, are we by ourselves?”»¹⁶¹.

Dunque quanto richiesto da Heathcliff stesso si è avverato: lo spettro di Cathy (reale o figurativo, poco importa) l'ha condotto alla follia ed infine alla morte, che risulta davvero strana non solo per il fatto che egli fosse ancora giovane e in buona salute, ma soprattutto perché a primo impatto a Nelly sembra sorrida:

Mr Heathcliff was there - laid on his back. His eyes met mine so keen, and fierce, I started; and then, he seemed to smile. I could not think him dead - but his face and throat were washed with rain; the bed-clothes dripped, and he was perfectly still. [...] he was dead and stark!¹⁶²

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 345

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 344, 346

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 351

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 356

¹⁶¹ *Ivi*, p. 353

¹⁶² *Ivi*, p. 357

La morte di quello che ormai era il cattivo della storia e i giorni che la precedono hanno la funzione di farci riavvicinare a livello empatico a questo personaggio. Il fatto che alla fine rinunci al suo desiderio di vendetta per reindirizzare le proprie forze verso il desiderio iniziale, ovvero quello di unirsi a Cathy, ci permette di immedesimarci nuovamente con lui. Pur spaventati dalla follia che ha preso possesso della sua mente, non possiamo non ammirarne l'amore immenso che sfocia in una fine che risulta autoimposta ma allo stesso tempo ineluttabile.

Tutto pur di ricongiungersi con la sua anima e passare insieme il resto dell'eternità nella loro brughiera.

2. Gatsby - il sogno e l'illusione di averlo raggiunto

Gatsby first appears on his lawn in the moonlight, watching "the silver pepper of the stars". Below those bright stars, he stretches out his arms towards the darker water. Across the Sound, Nick sees "a single green light, minute and far away, that might have been the end of a dock". Gatsby has taken the house so that he can see it.¹⁶³

La prima apparizione di Gatsby dà fin dal principio a questo personaggio un alone di mistero. Non solo cerca di colmare la distanza che lo separa dalla luce verde allungando le braccia, pur essendo consapevole dell'inutilità di tale azione, ma egli stesso sembra essere la personificazione di qualcosa di lontano e inafferrabile. Infatti nell'istante in cui Nick sta per attirarne l'attenzione, si accorge che in un momento di distrazione l'uomo è sparito ma pur non avendo ancora incontrato Gatsby, lo riconosce subito come tale. Eppure, una volta invitato alla festa tenuta puntualmente nella casa del suo vicino, nonostante gli si sieda accanto e inizi a conversarci insieme, Nick rimane stupito nel sapere che chi ha di fronte e l'uomo del molo sono la stessa persona.

Secondo questa prospettiva Gatsby è come un quadro impressionista: da vicino facciamo fatica a distinguerne i tratti, ma da lontano cogliamo a pieno la sua magnificenza. La grandezza di Gatsby e del romanzo in sé che non a caso si intitola *The Great Gatsby* stanno proprio nel fatto che egli è spinto e sprona noi stessi a perseguire l'irraggiungibile, a tentare di realizzare quei sogni che abbiamo.

La sua dote è quella di credere nella luce verde, come Nick nota sia all'inizio del romanzo, quando gli riconosce di possedere «an extraordinary gift for hope, a romantic readiness such as I have never found in any other person and which it is not likely I shall ever find again»¹⁶⁴, sia alla fine, dove nelle ultime righe scritte da Fitzgerald viene sottolineato come «Gatsby believed in the green light»¹⁶⁵. Dunque Gatsby rappresenta la speranza che i sogni si possano realizzare.

¹⁶³ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 277

¹⁶⁴ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, p. 2

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 152

a. L'ascesa sociale e il sogno americano

La figura di Gatsby incarna il sognatore che lavoro sodo affinché possa raggiungere ciò che tanto desidera. La sua ambizione iniziale è quella di elevarsi a tal punto da essere degno di Daisy, ma siamo sicuri che compia questa ascesa sociale solo ed esclusivamente per lei?

Prima di rispondere a tale quesito, conviene analizzare i tratti di questa ascesa e verificarne i significati nascosti.

One of the classics of literary criticism, Lionel Trilling's *The Liberal Imagination*, makes a convincing case for it being the last in a great series of novels beginning in the early nineteenth century about the rise from poverty to wealth. [...]. He is able to do so because under the new industrialism, money has taken the place of class. So, what used to be a fairytale, the peasant turning into a prince, becomes a historical possibility. However, these novels are cautionary because success breeds its enemies.¹⁶⁶

Il modo in cui Gatsby compie la sua ascesa avviene dunque tramite l'acquisizione di denaro. Ma «the question of Gatsby's backstory troubled both Fitzgerald and his editor»¹⁶⁷, a quel punto allora «Perkins proposed that the truth or fabrication of Gatsby's biography - his claims about Oxford and his war service, for example - should "come out bit by bit in the course of actual narrative"»¹⁶⁸ e Fitzgerald aggiunge anche dettagli che lasciano ad intendere che Gatsby si arricchisca tramite affari legati al contrabbando.

Inoltre «his main innovation was to move the account of Gatsby's meeting with the wealthy adventurer Dan Cody forward in the narrative»¹⁶⁹, ma è importante sottolineare come questo incontro avvenga prima di quello con Daisy. La scelta di Gatsby di abbandonare la sua famiglia e di cercare qualcosa che gli dia una vita diversa precedono entrambi la conoscenza della donna amata.

Se prima di tale fatidico momento ciò che è al centro dell'ambizione di Gatsby riguarda sì l'acquisizione di denaro, ma soprattutto il miglioramento della sua persona affinché possa diventare un gentiluomo, quando capisce di essere troppo povero per Daisy inizia a fare l'impensabile per guadagnare soldi, non disdegnando azioni illegali.

Il fatto che riesca a compiere tale ascesa sembra essere la conferma della possibile realizzazione del sogno americano, secondo il quale chiunque può diventare ciò che vuole e raggiungere ciò che desidera lavorando sodo. In effetti Gatsby lavora duramente per anni pur di arrivare alla vetta tanto ambita, il problema però è che allo stesso tempo dimostra come ciò non sia possibile in modo esclusivamente onesto.

Infatti l'aver partecipato alla guerra ed essere stato brillante non basta, così come il periodo al seguito di Dan Cody lo ripaga solo con l'esperienza in sé, senza che ottenga del denaro in cambio.

A questo punto è giusto chiedersi cosa simboleggi il sogno americano per Fitzgerald:

¹⁶⁶ R. Berman, *The Great Gatsby and the Twenties*, p. 80

¹⁶⁷ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 197

¹⁶⁸ *Ivi*, pp. 198-199

¹⁶⁹ *Ibidem*

For Fitzgerald himself (and this has something to do with the title he finally chose for his novel) the dream was quite literally about the quality of greatness. It meant displaying in private life those daring unselfish qualities that had made America possible. To be "great" in this novel means to continue an American tradition.¹⁷⁰

E chi è più grande del Grande Gatsby? La tradizione che porta avanti è quella di sognare e far sognare. Leggendo la sua storia non possiamo non ammirarne l'ambizione di avere più di quel che si ha e l'instancabile tentativo di ottenerlo. Gatsby non solo raggiunge obiettivi da altri considerati irraggiungibili, ma una volta dimostrato il contrario vuole ancora di più. Nel momento in cui tiene Daisy tra le sue braccia, vuole che questa cancelli gli ultimi anni e l'amore che ha inevitabilmente provato per il marito. Ma è qui che la nostra ammirazione si incrina, poiché a differenza sua noi (e Nick) siamo consapevoli del fatto che non si possono cancellare i sentimenti provati e nemmeno ripetere il passato. Seppur reso consapevole di ciò dalle dichiarazioni di Daisy, che ammette di aver amato il marito, Jay decide di non crederle davvero, perché ciò andrebbe a contrastare con ciò che vuole lui.

Egli dunque non è perfetto e come ulteriore prova di ciò è utile evidenziare come nonostante l'idealismo sia un connotato fondamentale della sua persona, «his idea of the good life seems merely to be the acquisition of money, things, property»¹⁷¹, ma «Gatsby is materialistic because Americans do not have many other alternatives. Material life offers one of the few recognized ways in which the American can express his idealism.»¹⁷²

Sembra quasi che il sogno americano consista dunque nell'acquisizione di beni materiali e se c'è qualcuno che può dire di avercela fatta allora in questo caso è proprio Gatsby. Ma oltre al fatto che il modo in cui ottiene ciò che ha non è quello auspicabile, si aggiunge un ulteriore ostacolo: «Gatsby does not want only to be a success, he wants to be a gentleman.»¹⁷³ Il fatto che Gatsby sia arrivato così lontano ci fa pensare che un self-made man come lui sia orgoglioso dei risultati raggiunti, soprattutto in America.

But Gatsby hides his past - although it has been interesting enough to have provided the material for a dozen novels. He begins life on a worked-out farm, learns how to read and think with not much help, goes on his wanderjahre, becomes irresistible to women, rescues a yacht from disaster, tops it all off by becoming (Basil Duke Lee dreams of this) a gentleman criminal.¹⁷⁴

Il motivo di tale segretezza non è solo il fatto che ciò contribuisca a dargli un alone di mistero, tanto che le ipotesi sul suo conto sono una più stravagante e straordinaria dell'altra, ma anche che «Gatsby does not want to be praised for what he is, but for what he is not»¹⁷⁵. Tuttavia se ciò che

¹⁷⁰ R. Berman, *The Great Gatsby and the Twenties*, p. 85

¹⁷¹ *Ivi*, p. 86

¹⁷² *Ibidem*

¹⁷³ *Ivi*, p. 87

¹⁷⁴ *Ibidem*

¹⁷⁵ *Ibidem*

non è fosse il fatto di essere un gentiluomo, notiamo come alla fin fine lui sia più gentiluomo di chi essendo a lui socialmente superiore dovrebbe esserlo. L'onestà, la fedeltà e le altre qualità di Jay contrastano con la figura adultera e spesso inopportuna di Tom, tanto che Gatsby viene considerato «not only the leading man of the Jazz Age but the last great figure of the gentleman hero.»¹⁷⁶ Cos'è che Gatsby vuole davvero nascondere? Secondo alcuni studiosi, la cosa di cui Gatsby si vergogna davvero è la sua origine ebrea.

Infatti nel momento in cui ci vengono svelati i segreti sulla vita del protagonista, «we learn that Jay Gatsby's real name was James Gatz [...]. Changing your name was more or less synonymous with concealing your Jewishness. Gatsby has the taint of racial impurity from the outset»¹⁷⁷. In più «Gatz was a Jewish surname in the form of an acronym derived from the Hebrew gabbai tzedakah»¹⁷⁸. In più l'insistenza sul colore bianco, che spesso appartiene a Daisy, sembra sottolineare il fatto che lei appartenga alla razza “pura”, candida, e che l'avvicinamento a questa da parte di Gatsby sia ostacolato anche dal fatto che porta la “macchia” di essere ebreo.

Was his ethnic impurity the reason why she of the “beautiful white girlhood”, the white dresses and the “little white roadster”, wouldn't marry him in the first place, choosing instead the bigoted WASP Tom Buchanan?¹⁷⁹

Ci sono insomma più indizi che ci fanno credere che Fitzgerald, più o meno inconsciamente, abbia immaginato Gatz/Gatsby come un ebreo che voleva passare per un “puro” bianco.

Nel 1925 il tema del razzismo, soprattutto nei confronti degli ebrei, è sicuramente scottante. A distanza di pochi anni il mondo vedrà non solo la pubblicazione delle leggi razziali in più stati, Italia in primis, ma assisterà anche all'orrore dell'olocausto. Il riferimento a quest'ultimo è profeticamente presente anche alla fine del romanzo quando, una volta trovati i corpi di Gatsby e Wilson, Nick sentenza «and the holocaust was complete»¹⁸⁰. Ora, nonostante tale termine non fosse associato come oggi agli ebrei, rimane il fatto che ciò avvalori l'ipotesi che Gatsby appartenesse a tale etnia.

Come la Brontë fa provenire Heathcliff dalle slums di una città industriale, con l'intento di escluderne un'origine più nobile e degna di salire lungo la scala sociale, allo stesso modo l'appartenenza a questo gruppo etnico aggiunge a Gatsby una macchia che non gli consente di mantenere la posizione raggiunta e di stare al fianco dell'amata. L'origine umile ormai non è più necessariamente motivo di vergogna, poiché i self-made men sono anzi l'orgoglio dell'America dato che ne incarnano il sogno. Ma a pochi anni dalla Shoah l'essere ebrei è visto come un difetto che rende le persone indegne, per questo perfino un uomo incredibile come Gatsby non può far altro se non cadere. Nonostante tutti gli sforzi fatti è quello il suo destino.

¹⁷⁶ Ivi, p. 88

¹⁷⁷ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 200

¹⁷⁸ Ivi, p. 201

¹⁷⁹ Ivi, p. 203

¹⁸⁰ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, p. 136

b. Daisy e la luce verde

Cosa simboleggia la luce verde per Gatsby? La risposta, apparentemente semplice, è Daisy. Tuttavia la questione è più articolata di come può sembrare a primo impatto.

Si è già sottolineata l'importanza di questa luce e il legame che essa ha con Gatsby, visto che ne segna la prima apparizione e ne conclude la storia.

Nel momento in cui stringe Daisy tra le sue braccia e le racconta dell'esistenza di tale faro di speranza, ecco che quest'ultimo perde la sua aura magica: «possibly it had occurred to him that the colossal significance of that light had now vanished forever»¹⁸¹.

Un possibile significato di questa frase è che nel momento in cui si ricongiunge con l'amata colma quella distanza che li ha tenuti a lungo separati, per cui non gli serve più ammirare quella luce lontana quando può immergersi nello sguardo di una Daisy che può toccare, abbracciare e baciare.

Ciononostante ci sono anche altre interpretazioni possibili se non più probabili. La giovane ragazza conosciuta ormai cinque anni prima è cambiata, come lui stesso d'altronde. Jordan Baker infatti non collega l'ufficiale visto al fianco di Daisy anni prima con il rinomato Gatsby di West Egg, se non quando è lui stesso a parlarle

The officer looked at Daisy while she was speaking, in a way that every young girl wants to be looked at sometime, and because it seemed romantic to me I have remembered the incident ever since. His name was Jay Gatsby, and I didn't lay eyes on him again for over four years - even after I'd met him on Long Island I didn't realize it was the same man.¹⁸²

È dunque possibile che la persona tanto agognata da Gatsby non sia la stessa che aveva pervaso la sua mente per così tanto tempo, il tutto non solo perché nel mentre entrambi sono cresciuti e hanno avuto le loro esperienze, ma anche perché avere una persona in testa così a lungo non può che portare alla sua idealizzazione, al punto che «she will fade from him in reality as the memory of her grows and takes possession of his imagination»¹⁸³

Inoltre Gatsby non si accontenta di averla e basta perché vuole di più, vuole sapere che anche lei ha pensato solo ed esclusivamente a lui negli anni trascorsi separati. Per lui «it is not enough to have her, he must also have the belief that she has always loved him and never loved Tom. Gatsby want her to go to Tom and tell him this.»¹⁸⁴ Ma come può una persona sposarsi, avere un figlio e stare con qualcuno per anni senza provare un briciolo di sentimento? Per quanto lei possa amare Jay, non può dire di non aver mai amato Tom. Eppure prima del matrimonio con quest'ultimo, ci viene detto che ha avuto un ripensamento:

¹⁸¹ *Ivi*, p. 77

¹⁸² *Ivi*, p. 62

¹⁸³ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 216

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 211-212

“Here deares””. She groped around in a waste-basket she had with her on the bed and pulled out the string of pearls. “Take ‘em downstairs and give ‘em back to whoever they belong to. Tell ‘em daisy change’ her mine.”¹⁸⁵

Ma appena poco righe dopo scopriamo che «next day at five o’clock she married Tom Buchanan without so much of a shiver.»¹⁸⁶ Dunque si può dedurre che Daisy amasse Gatsby, ma non tanto quanto lui e soprattutto non abbastanza da impedirle di sposare un altro uomo. Anche quando Jordan parla per la prima volta di Gatsby a Nick, con Daisy presente, per quanto quest’ultima sembri collegare subito al nome la figura del passato a lei cara, nel momento in cui il discorso cambia non insiste sul tornarci, come se l’affetto nei suoi confronti non valesse lo sforzo di riaprire l’argomento.

All’amore incondizionato e quasi sovrumano di Gatsby, quello flebile e incerto di Daisy non può che portare dolore. Infatti nel momento in cui deve scegliere tra lui e Tom, ella non prende posizione e sembra voler lasciare le cose così. Ma quando investe l’amante del marito, nonostante Gatsby provi ancora una volta la vastità del suo amore per lei essendo disposto a prendersene la colpa (più o meno consciamente), lei e Tom non esitano a lasciare che gli altri credano sia stato lui.

Non solo Tom è la causa indiretta della morte di Gatsby, facendo credere a Wilson (il marito della sua amante) che la colpa sia dell’uomo che gli stava rubando la moglie, ma ne infanga la memoria. Tom e Daisy si mostrano in tutta la loro *carelessness* non partecipando nemmeno al funerale, così come tutte le altre persone che tanto avevano approfittato dell’ospitalità e delle feste di Gatsby. Ovviamente tale mancanza da parte di Daisy non può che essere condannata da Nick e da noi lettori. Eppure possiamo supporre che Gatsby muoia con ancora l’immagine dell’amata nel cuore. Non è la Daisy reale, ma quella che si è venuta a formare nella sua mente.

Jay Gatsby, looking put over the Sound from his forty-acre Long Island estate, near the goal of winning Daisy Fay, not knowing that he can never kiss her again. She cannot fade. Though Gatsby has not his bliss, for ever will he love and she be fair - within, that is, the narrative of Nick Carraway.¹⁸⁷

Questo interpretazione del finale è l’ennesima prova della capacità di Gatsby di credere negli altri, nell’amore, nei sogni.

Daisy’s corruption - her irresponsibility and betrayal of Gatsby - may kill Gatsby, but in the judgment of Nick her corruption only proves the superiority of Gatsby and his dream.¹⁸⁸

¹⁸⁵ F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, p. 63

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 316

¹⁸⁸ R. Sanderson, *Women in Fitzgerald’s fiction*, p. 156

3. Scott - ascesa e caduta di un uomo tra fama e amore

Any study of Fitzgerald's career must trace its familiar trajectory: early success, then public oblivion, and finally posthumous resurrection; had he lived few years longer, he might have proved the exception to his own belief that there are no second acts in American lives. Fitzgerald's life and work were intertwined from the very beginning; his career spanned one of the most turbulent eras of the century, and from the very start he was part creator, part victim of the new culture of celebrity which accompanied the rise of modern technology. His fame and his marriage coincided, and so today, as in the 1920s, the names of F. Scott and Zelda Fitzgerald are linked in public perception; indeed, for the last three-quarters of a century they have been indissolubly tied to American popular culture.¹⁸⁹

Il fatto che la fama fosse al centro dei pensieri di Fitzgerald lo possiamo dedurre dall'enorme impegno che lui e Zelda hanno dedicato ad ottenere la notorietà di cui tutt'ora si avvalgono.

Ma la grande ambizione di Scott risale a prima di conoscere la moglie ed è quella di ritagliarsi un posto tra i grandi della letteratura. Infatti già durante uno dei primi appuntamenti con Zelda, quando decide di incidere i loro nomi nel luogo del loro primo incontro, scrive il proprio in dimensioni maggiori rispetto a quello della ragazza in quanto convinto che un giorno sarebbe stato famoso. Tale interesse nel voler ottenere la fama deriva dal fatto che questa gli avrebbe conferito un'aura di eternità, in quanto per lui «success is linked with “eternal youth”».»¹⁹⁰ Un desiderio simile deriva dalla grande paura che un po' tutti condividiamo con Fitzgerald, ovvero quella di essere dimenticati e che la nostra vita non abbia avuto alcun significato.

Nella creazione del mito dei Fitzgerald contribuiranno le sembianze avvenenti di entrambi i coniugi, che saranno spesso sfruttate come punti di partenza per i personaggi delle sue opere e non a caso «magazine illustrations of Fitzgerald's fictional heroes all look like taller versions of Fitzgerald»¹⁹¹, in quanto nella finzione si divertiva anche a modificare quelli che vedeva come difetti della sua persona, che negli anni della gioventù e dell'iniziale successo veniva descritta così:

His eyes were blue and clear; his jaw was squared at the end which perceptibly protruded; his nose was straight and his mouth, though sensitive looking, was regular in outline. His hair which was corn-colored, was wavy. His were the features that the average American mind never fails to associate with beauty. But there was a quality in the eye with which the average mind is unfamiliar.¹⁹²

In questo modo dopo la prima pubblicazione importante la fama non tardò molto ad arrivare ma, forse perché non erano preparati, forse perché non sapevano controllarsi, il tenore di vita che decidono di avere non combacia con ciò che possono permettersi, nonostante gli ingenti guadagni di lui. Pur di continuare la vita lussuosa e all'insegna del divertimento promessa alla moglie, Scott scrive e pubblica anche cose di cui non è pienamente convinto. Quando invece si concentra sulla

¹⁸⁹ R. Prigozy, *The Cambridge Companion*, p. 1

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 4

¹⁹¹ *Ivi*, p. 9

¹⁹² *Ivi*, p. 6

stesura di ciò che gli interessa davvero, cioè *The Great Gatsby*, trascura la moglie a tal punto che questa intraprende una relazione adultera (di cui non si conosce l'effettiva entità) con un aviatore francese. La necessità di scrivere ciò che sente essere un'opera importante contrastata però dal bisogno di guadagnare tramite storie più irrilevanti, insieme al tradimento di Zelda, probabilmente contribuirono a rendere il vizio del bere una dipendenza tale da sottomettere l'autore all'alcolismo.

a. Alcolismo, caduta e resurrezione di uno scrittore

Nel giro di pochi anni Fitzgerald passa da giovane ragazzo avvenente all'essere un uomo deturpato dall'alcolismo, di cui si notano «his trembling hands, his twitching face with its pitiful expression of a cruelly beaten child»¹⁹³ più che l'intelligenza e la bellezza dello sguardo. L'immagine pubblica di Scott come giovane promessa della letteratura viene dunque sostituita da quella data dalla famosa intervista di Michel Mok pubblicata nel 1936 nel *New York Post* «who established the picture of the writer that would remain with the public for years to come: a foolish, drunken failure whose degradation was matched only by that of his mad, suicidal wife.»¹⁹⁴ Se la malattia mentale della moglie non era qualcosa di evitabile, visto che probabilmente aveva una radice genetica, la dipendenza di Scott era dovuta ai demoni che egli aveva dentro di sé.

Fitzgerald beveva per vincere il complesso di inferiorità e di insicurezza che lo aveva sempre torturato e che nessun successo o trionfo, neppure il più splendido, avrebbero mai placato.¹⁹⁵

Il sogno di stare tra i grandi e il confronto con la realtà fatta di debiti, tradimenti ed una moglie suicida incapace di occuparsi della figlia a cui dunque doveva badare da solo, l'avevano distrutto. A pochi anni dalla morte, l'alcolismo l'aveva consumato a tal punto che «Antony Powell, meeting Fitzgerald in 1937, noted “It was almost as if he were already dead; at best risen from the dead, and of somewhat doubtful survival value”.»¹⁹⁶ La causa della sua prematura dipartita, avvenuta il 21 dicembre 1940, «was given as “Coronary occlusion due to Arteriosclerotic Heart Disease”. The alcohol had done its toxic work upon the heart muscles.»¹⁹⁷

Nel decennio successivo la sua figura riacquista notorietà, scongiurando dunque la sua grande paura di venire dimenticato, ma il ricordo che ne viene tramandato non é quello che si era auspicato. La tragica storia d'amore dei due coniugi Fitzgerald e la carriera sfumata di lui, uniti alla precedente notorietà, fecero sì che la coppia costituisse l'emblema del fallimento.

Fitzgerald finally achieved in death a new, if smaller public life, as our American failure - and the legend of Fitzgerald, the failure - would haunt the second stage of Fitzgerald's life in popular culture.

¹⁹³ *Ibidem*

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 14

¹⁹⁵ P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 40

¹⁹⁶ R. Prigozy, *The Cambridge Companion*, p. 14

¹⁹⁷ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 327

By the 1950s, not only would the public meet the failed alcoholic writer, but they would be reintroduced to his wife, now a pathetic madwoman whose life had literally gone up in flames.¹⁹⁸

Dunque a Fitzgerald vengono sì riconosciute le potenzialità, ma si ritiene che queste non siano state sfruttate a pieno a causa degli ostacoli che la vita gli ha dato e che non è riuscito a superare. Egli rappresenta «the destruction of a writer hunted by the past, possessed by the demons of the present, weary, disillusioned, overwhelmed on every side by the practical realities that he has never faced»¹⁹⁹. Tuttavia, citando Schulberg «"Nothing succeeds like failure"»²⁰⁰. Infatti negli anni Cinquanta Scott e Zelda tornano sulla scena pubblica in qualità di «hero and heroine of an American legend»²⁰¹. Nonostante la morte sia giunta prematuramente, negandogli il meritato riconoscimento in vita del suo lavoro, le sue opere nel tempo divennero dei classici.

he wasn't finished. He wasn't a failure though he was poor...he believed in his talent; he believed in *The Last Tycoon*. So let us give him credit for his own resurrection and let's finally pour the gin down the drain²⁰²

In ultima analisi Scott ha dunque realizzato il suo sogno, ha raggiunto il suo fiore blu seppur dopo la morte, come Heathcliff. Ma se ancora oggi parliamo di lui, del suo matrimonio e soprattutto delle sue opere, un motivo c'è: è finalmente entrato a far parte a pieno titolo dei grandi scrittori della letteratura non solo americana, ma mondiale.

b. Fitzgerald e l'amore: Ginevra e Zelda

Un'altra ambizione di Scott era quella di poter trovare una compagna per la vita con cui condividere l'amore sconfinato di cui parlava nei suoi stessi scritti. Il suo primo vero amore fu Ginevra King. Si innamorò di lei quando, a 18 anni, al posto di prendere subito il treno che l'avrebbe portato all'università di Princeton che all'epoca frequentava, decise di stare un giorno in più per presenziare al ballo dato in onore di questa ragazza.

They had been together for, by Ginevra's calculation, only fifteen hours, but he convinced himself that he had met the great love of his life.²⁰³

Sulla base di questa convinzione i due continuarono a scriversi finché nel gennaio del 1917 «he recorded in his ledger "Final break with Ginevra". She destroyed his letters six months later and a

¹⁹⁸ R. Prigozy, *The Cambridge Companion*, p. 15

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 18

²⁰⁰ *Ivi*, p. 16

²⁰¹ *Ibidem*

²⁰² Frances Ring, "The Resurrection of F. Scott Fitzgerald" talk published in *The F. Scott Fitzgerald Society Newsletter*, 5 (October 1995)

²⁰³ *Ivi*, p. 22

year after that she wrote to tell him she was engaged to someone else.»²⁰⁴ Una relazione così breve e per di più a distanza potrebbe essere vista come insignificante, ma non è questo il caso. Ginevra per Scott rappresenterà per sempre la rosa mai colta, il fiore eternamente perfetto proprio perché mai del tutto sbocciato.

La fantasia dei due di avere «one “perfect hour” together»²⁰⁵ non si realizzò mai, ma proprio questo fece da spunto per riflessioni fondamentali nella stesura di molti scritti di Scott, *The Great Gatsby* compreso. La più importante è quella secondo cui «the pleasurable painful yearning endures because there has been no consummation; that, perhaps, is the essence of romance.»²⁰⁶

Nel momento in cui si ottiene ciò che tanto si è desiderato, ecco che questo perde la sua aurea mistica e cessa di essere qualcosa di straordinario per poi essere dato per scontato. Sembra quasi riprendere l'idea platonica per cui le idee sono più belle delle cose in sé. Una frase che racchiude bene il pensiero fitzgeraldiano su questo punto è la seguente: «it was always the becoming he dreamed of, never the being.»²⁰⁷ Infatti nel momento in cui Gatsby stringe Daisy tra le sue braccia, ecco che la luce verde perde il suo significato profondo e quasi ultraterreno, tornando ad essere un oggetto come tanti altri. La stessa cosa accade nei confronti di Daisy da parte di noi lettori e Nick, in quanto a fine libro non possiamo non notarne l'egoismo e l'indifferenza, infrangendo così l'immagine della donna amata da Gatsby che almeno inizialmente era stata condivisa. Possiamo dunque azzardare a dire che Scott forse fa una gentilezza al suo protagonista nell'ucciderlo; egli infatti muore ancora convinto di avere una possibilità di essere felice con la donna amata. Il tempo avrebbe altrimenti deluso le sue aspettative, facendo infrangere il sogno in mille pezzi nello scontro con la realtà.

Inoltre il passare del tempo, il ricordo del passato e il confronto di questo con il presente sono temi fondamentali negli scritti di Scott e indissolubilmente legati al concetto di eternità, che come abbiamo visto parlando della fama è molto caro all'autore americano.

The memory of distant times also pleases. In “The Sensible Thing”, another story that paved the way for *The Great Gatsby*, [...] his imagination coloring everything because he was in love. The girl agrees to sit on his lap and kiss him one more time, but as he kisses her he recognizes that “though he search through eternity he could never recapture those lost April hours”²⁰⁸

L'amarezza per un tempo perduto poi è ancora più grande quando al ricordo di qualcosa in un passato abbastanza lontano si contrappone la realtà del presente, in cui il passare degli anni non è sempre clemente. Ad esempio in un suo scritto Scott parla di un personaggio che non rivede più l'amata, «but years later, he learns from a friend that her beauty has faded. “The dream was gone”»²⁰⁹ e con esso il sentimento d'amore. Fitzgerald sembra dunque promuovere «a carpe diem

²⁰⁴ *Ivi*, p. 23

²⁰⁵ *Ibidem*

²⁰⁶ *Ivi*, p. 51

²⁰⁷ *Ivi*, p. 65

²⁰⁸ *Ivi*, p. 164

²⁰⁹ *Ivi*, p. 27

attitude toward young love»²¹⁰ e infatti in più casi presenta le delusioni date dal matrimonio, che è invece l'istituzione per eccellenza che lega due persone per la vita.

Barely six months after the wedding, Anthony and Gloria Patch discover the “breathless idyl” of first love is an “extortion of youth” that quickly flees “on to other lovers”²¹¹

Tuttavia il matrimonio di Scott con Zelda sembra essere in parte un'eccezione. Seppur la loro storia sia stata alla stregua di una tragedia, fatta di tradimenti, alcolismo e follia, l'affetto che i due coniugi Fitzgerald provarono l'uno per l'altra traspare in tutta la sua tenerezza nelle lettere che continuarono a scambiarsi fino alla fine:

La fotografia è tutto quello che ho: la tengo con me dalla mattina quando mi sveglio con un mezzo sogno convulso su di te, fino all'ultimo momento quando la notte penso a te e alla morte.²¹²

Ma non è solo Scott ad avere la sensibilità di un poeta, Zelda talvolta sembra quasi superarlo: «ti amo moltissimo e tu mi hai telefonato - ho camminato su quei fili del telefono per due ore, dopo aver preso in mano il tuo amore come un parasole per tenermi in equilibrio».²¹³

Di fronte a tanto affetto, come è possibile che il loro matrimonio sia stato un tale disastro? Forse il problema, almeno nel loro caso, è stato proprio il fatto di essersi sposati. Nel momento stesso in cui si sono promessi fedeltà e amore hanno dato queste stesse cose per scontate, rendendole meno idealizzate e portando entrambi all'adulterio.

Finché è Scott ad avere brevi flirt l'infedeltà sembra non essere ancora un grande problema, ma quando è Zelda a tradirlo ecco che qualcosa nella relazione tra i due si spezza irrimediabilmente. Forse lei sopportava più facilmente le attenzioni di lui per altre donne, mentre lui (con una certa ottica maschilista) magari non sopportava che lei fosse di qualcun altro se non sua. Oppure l'entità del tradimento di Zelda comportava un legame affettivo con l'aviatore francese e non di sola attrazione fisica come era stato prima di allora.

Ciò che è certo è che «Fitzgerald wishes to erase the affair, as Gatsby wishes to erase Daisy's years with Tom.»²¹⁴ Proprio come nel caso del suo personaggio questo però risulta essere impossibile.

Tuttavia dopo che si sono irrimediabilmente separati, pur rimanendo sposati sulla carta, col tempo i due ricostruiscono il loro rapporto rendendolo ancora più forte e profondo. Questo perché come Scott stesso scrisse in *The Beautiful and Damned*

²¹⁰ K. Curnutt, *Age consciousness and the rise of American youth culture*, p. 38

²¹¹ *Ibidem*

²¹² P. Citati, *La morte della farfalla*, p. 65

²¹³ *Ivi*, p. 67

²¹⁴ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 214

”le cose perdute diventano sempre più dolci”. Via via che smarriamo, manchiamo, rinunciando, siamo sconfitti, troviamo intorno a noi, come un regalo o un tesoro che appartiene soltanto a noi, una dolcezza sempre più profonda che invade le nostre anime.²¹⁵

²¹⁵ P. Citati, *La morte della farfalla*, pp. 8-9

CONCLUSIONI

Nelle pagine precedenti si è visto come il legame tra *Wuthering Heights* e *The Great Gatsby* sia molto più profondo di quanto possa sembrare a primo impatto.

Il confronto più immediato forse è proprio l'ultimo che abbiamo visto, ovvero quello che riguarda i protagonisti maschili dei due romanzi. Heathcliff e Gatsby simboleggiano l'eroe Romantico che, innamorato di una donna al di fuori della sua portata, fa di tutto pur di essere degno di stare al suo fianco. Tuttavia si è dimostrato come in entrambi questo tema trito e ritrito sia stato declinato in modo originale.

Il primo, vedendo il proprio desiderio di unirsi a Cathy disatteso, volge il proprio cuore non più all'amore ma all'odio e alla vendetta, passando da eroe a tiranno, ritornando allo stato primitivo solo quando il nuovo amore tra Hareton e Catherine II smuove i sentimenti che aveva seppellito nel profondo, facendoli riaffiorare con la forza di un uragano travolgente che lo porta alla follia ed infine alla morte.

Gatsby, invece, risulta peculiare perché sembra ottenere ciò che ha a lungo desiderato, ma il suo volere più di quanto gli sia già stato concesso lo condurrà ad un finale altrettanto tragico.

Tuttavia entrambi i personaggi sembrano vivere oltre la morte: Heathcliff viene visto vagare per la brughiera insieme all'amata, mentre lo spettro di Gatsby aleggia anche dopo la fine del romanzo in modo diverso. Egli infatti non solo rimane per sempre impresso nella memoria di Nick e di tutti noi lettori, ma di lui permane ciò che di più puro ha rappresentato nell'arco della vicenda: la speranza.

Similmente al suo personaggio, Scott Fitzgerald verrà apprezzato davvero solo dopo la sua prematura morte. Infatti, nonostante si sia potuto godere un primo accenno di fama, dovette subire anche la caduta dolorosa nel quasi oblio e la grandezza dei suoi lavori, *The Great Gatsby* in primis, verrà riconosciuta solo decenni dopo, realizzando così il suo sogno di entrare a far parte tra i grandi scrittori, di cui fa senz'altro parte anche Emily Brontë. Nella fama letteraria vera e propria i due conquistano il loro posto tra gli immortali, tra coloro che non verranno dimenticati e con loro anche i loro personaggi.

The immortals "will completely understand each other - while we in this world merely comprehend each other in different degrees".²¹⁶

Tutte e tre le figure maschili analizzate falliscono in vita, mentre nella morte raggiungono la piena realizzazione di sé, con Heathcliff dannato ma per sempre insieme a Cathy, Gatsby che diventa l'emblema del sognatore, tanto da incarnare il sogno stesso ed infine con Scott, di cui dopo quasi un secolo dalla pubblicazione del *The Great Gatsby* parliamo ancora con devozione.

²¹⁶ J. Bate, *Bright star, green light*, p. 1

Si è inoltre voluto mostrare come anche le tre figure femminili analizzate fossero profondamente legate tra loro, soprattutto nel tentativo disperato di fuggire dalle norme e dalle convenzioni a loro imposte dalla società patriarcale. Tuttavia, per quanto la ribellione sia un aspetto che accomuna queste donne, tutte quante devono eventualmente fare i conti con la realtà e soccombere alle regole che più volte hanno infranto: Cathy sposa Edgar, Daisy sposa Tom. Il tradimento poi segna le due coppie e non importa se questo sia carnale o meno. In entrambi i casi la donna ama qualcuno che non è suo marito, con il quale però sa di essere costretta a stare insieme.

In maniera analoga, Zelda tradisce Scott. Non sappiamo se si fosse davvero innamorata dell'amante o se se ne fosse semplicemente invaghita, ma rimane il fatto che nel vincolo del matrimonio tutte e tre si sentono in gabbia. Quando Zelda e Scott di fatto vivono da separati, ecco che il sentimento riemerge nelle lettere che i due si scrivono. Allo stesso modo, nel momento in cui Daisy e Tom non potrebbero essere più lontani, consapevoli di essere due adulteri e per di più responsabili (più o meno direttamente) delle morti dei reciproci amanti, ecco che i due si ritrovano come marito e moglie e decidono di proseguire le loro vite assieme.

Le somiglianze tra i due capolavori (e nella vita di Scott e Zelda) non si esauriscono in quelle che si possono riscontrare nei personaggi principali, ma si è qui dovuta fare una selezione. Ci sono ad esempio evidenti affinità anche tra Lockwood, Nelly Dean e Nick Carraway, nel loro modo di narrare la vicenda, nel loro essere coinvolti ma comunque estraniati da ciò che accade. Negli scritti di Fitzgerald facciamo in questo caso riferimento a ciò che

Malcolm Cowley referred to as “double vision”: his ability to immerse the reader in experience at an emotional and sensory level, while at the same time allowing him to stand back at a distance and criticize the experience intellectually.²¹⁷

Tale definizione non può che farci tornare in mente quanto abbiamo affermato riguardo Heathcliff, per cui proviamo empatia ma anche repulsione, affinità ed estraneità. Questo è dovuto ad una qualità riscontrata da Leo Bersani nel romanzo della Brontë, che lui definisce come “ontological slipperiness”, per cui «*Wuthering Heights* seems at times to be about forces or beings rather than people»²¹⁸, proprio come *Gatsby* sembra rappresentare la forza del sogno, della speranza.

“Slipperiness” però fa riferimento a qualcosa che scivola via e in effetti, anche se *Gatsby* forse muore non sapendolo, il sogno di stare con la sua Daisy risulta evanescente. Non solo perché lei sceglie di stare con Tom, ma anche perché ella ha ammesso di aver amato qualcuno al di fuori di lui. D'altronde lei era la sua luce verde, il suo fiore blu. L'errore di *Gatsby* sta nel fatto che egli decida di coglierlo, causandone l'appassire. Questo perché come abbiamo più volte visto ciò che desideriamo rimane tale finché non lo si raggiunge. L'abilità di Scott ed Emily sta nel voler comunque cercare di raggiungere ciò che più ci sta a cuore, nonostante sia una battaglia persa in partenza.

²¹⁷ B. Mangum, *The Cambridge Companion*, p. 62

²¹⁸ S. Gilbert, S. Gubar, *Looking Oppositely*, p. 36

Chi scrive poesie e racconti cerca luci che si spostano, gli sfavillii, i riflessi: mentre ascolta con attenzione sempre maggiore un suono sullo sfondo, la grande o minima musica tragica delle cose perdute. Se la coltiviamo intensamente, la letteratura ci da questo privilegio.²¹⁹

Saper cogliere e far cogliere agli altri questi riflessi, anche solo per un attimo, è ciò che distingue uno scrittore mediocre da uno eccezionale. Leggendo questi testi a distanza di decenni, il loro significato profondo ci colpisce ancora oggi con la stessa intensità con cui vennero scritti. Questo perché cogliendo questi attimi in continuo cambiamento hanno messo su carta non solo storie, ma arte. E «the art is what has lasted and will continue to last.»²²⁰

²¹⁹ P. Citati, *La morte della farfalla*, pp. 8-9

²²⁰ R. Prigozy, *The Cambridge Companion*, p. 24

BIBLIOGRAFIA

- Armstrong N., *Emily Brontë In and Out of Her Time*, W. W. Norton and Company, New York, 2010
- Bate J., *Bright star, green light. The beautiful works and damned lives of John Keats and F. Scott Fitzgerald*, William Collins, London, 2021
- Baudelaire C., *I fiori del male*, Rizzoli, Milano, 1980 (traduzione italiana)
- Berman R., *The Great Gatsby and the Twenties*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Brontë E., *Wuthering Heights*, Penguin English Library, London, 2012
- Citati P., *La morte della farfalla*, Adelphi Edizioni, Milano, 2006
- Curnutt K., *Age consciousness and the rise of American youth culture*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Fitzgerald F. S., *The Great Gatsby*, Penguin English Library, London, 2018
- Gilbert S., Gubar S., *Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell in The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, in Harold Bloom (a cura di), *Emily Bronte's Wuthering Heights*, New York, Chelsea House Publishing, 1987
- Mangum B., *The short stories of F. Scott Fitzgerald*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Prigozy R., *Introduction: Scott, Zelda and the culture of celebrity*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001
- Queneau R., *I fiori blu*, traduzione di Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1967
- Queneau R., *I fiori blu*, in *Romanzi*, Einaudi-Gallimard, Torino, 1992
- Sanderson R., *Women in Fitzgerald's fiction*, in *The Cambridge Companion to F. Scott Fitzgerald*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001

RINGRAZIAMENTI

Mi sento in dovere di dedicare questo spazio del mio elaborato alle persone che mi hanno accompagnato durante la stesura.

In primis il professore Paolo Bugliani, relatore disponibile, gentile, attento e soprattutto entusiasta, che per primo ha creduto nelle potenzialità dell'idea alla base di questa tesi che ha seguito passo dopo passo.

Ringrazio poi i miei genitori per avermi supportata durante l'intero percorso di studi, per la fiducia incondizionata che hanno avuto nelle mie scelte e nelle mie capacità.

Un grande grazie va alle mie sorelle, Lucia e Linda, per la loro costante presenza nella mia vita che ha accompagnato anche questi ultimi anni universitari segnati dalla pandemia e che ha reso i giorni passati in camera a studiare più allegri e piacevoli; a Stefano che, pur essendo estraneo al mondo dei miei studi, ha fatto il possibile per aiutarmi e mi è stato vicino nei momenti di difficoltà; a tutti i miei amici, chi per essermi semplicemente stato accanto, chi per avermi fatto compagnia durante lo studio, Elisabetta in particolare per aver fatto entrambe le cose.

A tutti devo e voglio dire grazie, perché avete reso la stesura di questa tesi una gioia che proprio con voi desidero condividere.