



Francesco Chianese¹

“WHAT WAS MARS TO HIS FATHER WAS AMERICA TO HIM.” FIGLI OBBEDIENTI E FIGLI DISOBBEDIENTI IN *THE GREAT GATSBY* E *AMERICAN PASTORAL*

Com'è cambiato il ruolo dei padri agli occhi dei figli in due dei romanzi che hanno rappresentato l'evoluzione del “sogno americano” nel passaggio tra le generazioni, *The Great Gatsby* di F. Scott Fitzgerald e *American Pastoral* di Philip Roth? In questo articolo mi dedicherò a una analisi comparata dei due testi, focalizzata sulle modalità con cui i due narratori interni dei rispettivi romanzi – Nick Carraway, Nathan Zuckerman – descrivono il proprio padre nonché quello degli eroi di cui si fanno narratori – Jay Gatsby, Seymour “the Swede” Levov – e i rapporti che vengono instaurati tra padri e figli, per mettere in rilievo come sia cambiata la rappresentazione del rapporto tra essi descritta dai due autori.

The Great Gatsby (1925) e *American Pastoral* (1997) occupano una posizione importante nel canone americano, e condividono numerosi aspetti, come è stato notato.² Entrambi rappresentano un salto generazionale, mettono in scena una nuova generazione a confronto con quella precedente. *The Great Gatsby* descrive la generazione che ha attraversato la modernità, *American Pastoral* quella che è passata dalla modernità alla postmodernità. Con modalità diverse, e presentando identità diverse, entrambi si sono fatti portavoce degli Stati Uniti di fronte a una transizione epocale, proponendo un nuovo prototipo di eroe americano a rappresentare l'istanza del nuovo in contrapposizione alla tradizione consolidata.³ Jay Gatsby è il figlio irrequieto del Midwest che abbandona la casa per tentare la scalata sociale dei nuovi ricchi durante i Roaring Twenties, espressione di un sogno di ricchezza che si brucerà in un decennio di dissipazione, infrangendosi contro le mura di Wall Street nei giorni del Black September. È un eroe in fuga dai propri padri e dalla propria famiglia, un self-made man che si presenta come “sprang from his Platonic conception of himself” (104),⁴ incarnazione di una versione aggiornata del sogno americano conseguito dai pionieri, un American Hero moderno. Seymour “the Swede” Levov, protagonista di *American Pastoral*, è certamente diverso da Gatsby, se non altro perché un omologo di Gatsby ce l'ha avuto come padre. Seymour è infatti erede di un *golden boy* ebreo, Lou Levov, che sulla scia dell'immigrazione dall'Europa, ha creato dal nulla una fabbrica di grande successo nel New Jersey, poco lontano da Long Island dove, più o meno nello stesso periodo, Gatsby celebrava le sue feste. Swede non è un figlio senza padri, ed eccelle anche per i meriti della famiglia. È portatore di un sogno americano che è l'evoluzione della sua versione precedente, e si fa carico anche delle attese della sua famiglia e di una comunità immigrata.⁵ È il capolavoro ariano dei Levov, un ebreo che ha fatto fortuna e ha sposato una *shiksa*⁶, e non una *shiksa* qualsiasi, bensì Miss New Jersey: “At the vanguard of the vanguard were the Levovs, who had bestowed upon us our very own Swede, a boy as close to a goy as we were going to get” (10).⁷ The Swede non rinnega i padri, anzi è ossessionato dal

¹ Francesco Chianese sta terminando un dottorato di ricerca in Letteratura Comparata all'Università di Napoli L'Orientale con la supervisione del Prof. Donatella Izzo dell'Università di Napoli L'Orientale e del Dr. Ruth Glynn della University of Bristol. Il suo progetto di ricerca è dedicato alle trasformazioni nelle figure di padri e figli nella letteratura americana e italiana della tarda modernità e in particolare nell'opera di Philip Roth e Pier Paolo Pasolini. Si occupa di paternità, maschilità, teoria lacaniana, critica psicoanalitica e marxista, letteratura italiana e americana moderna e postmoderna, identità e stereotipi culturali italiani nelle letterature angloamericane.

² Mi riferisco in particolare a Izzo.

³ Oltre a Izzo, si vedano Parrish e Masiero.

⁴ Tutte le citazioni del testo si riferiscono a Fitzgerald.

⁵ È opportuno sottolineare che anche *The Great Gatsby* contiene implicazioni scaturite dall'appartenenza a una comunità immigrata, com'è evidente dal nome Gatz: il cambiamento del nome implica anche l'allontanamento dall'eredità culturale a cui è legato.

⁶ Il termine *shiksa* è solitamente usato nella cultura ebraico-americana degli Stati Uniti per indicare una donna non ebrea.

⁷ Tutte le citazioni del testo si riferiscono a Roth 1998.



proprio genitore e dalla sua personalità totalizzante, che accetta, non senza strattoni o conflitti, ma comunque piegando la propria felicità e i propri desideri ai voleri del genitore. Tuttavia, anche il sogno americano di Levov, ereditato dalla generazione dei Gatsby e nutrito con il miracolo economico dei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, si infrange nel passaggio ai movimenti degli anni Sessanta, traducendosi in una Newark totalmente stravolta: "Used to be the city where they manufactured everything. Now it's the car-theft capital of the world" (24).

Se leggiamo *The Great Gatsby* come l'avventura di un figlio che si è bruciato perché si è spinto troppo lontano dalla tradizione, dai padri, dalla famiglia, possiamo constatare come in *American Pastoral*, al contrario, il sogno dello Swede si infranga perché lui invece il padre l'ha seguito minuziosamente, anche nei momenti in cui pare essersi emancipato da questa figura: ha sposato una *shiksa*, è andato via dal quartiere dei genitori, ha trasferito la fabbrica paterna a Portorico. Per di più, sarà sua figlia a procurargli la più grande disgrazia: figlio obbediente e padre giudizioso, Swede fallisce mettendo al mondo una giovane ribelle che passerà alla storia come terrorista, gettando una macchia indelebile – una "human stain" – sulla fama che la famiglia ha costruito generazione dopo generazione. Al di là dell'aspetto prometeico che accomuna le due figure di Gatsby e Swede, è possibile che entrambe le versioni del sogno americano falliscano, l'una perché rifiuta l'eredità paterna, e l'altra perché invece la accoglie incondizionatamente, costruendosi come innovazione in continuità? Per rispondere a questo interrogativo, e capire cosa è cambiato nei settant'anni trascorsi tra la pubblicazione di questi due romanzi, analizzerò i cambiamenti nella posizione del padre e il modo in cui i due scrittori li hanno rappresentati.

Tutti e quattro i personaggi principali su cui si costruiscono i due romanzi – i due narratori, Nick Carraway e Nathan Zuckerman, e i due eroi che vediamo dal loro punto di vista, Jay Gatsby e Seymour "the Swede" Levov – mettono in scena le difficoltà di due generazioni di figli di fronte alla necessità di trovare un equilibrio tra la tensione al nuovo e la continuità trasmessa dai loro genitori. Centrale, da questo punto di vista, è l'espedito narrativo del narratore interno e partecipe degli eventi. Nick Carraway e Nathan Zuckerman intervengono nella narrazione in quanto testimoni della vicenda che descrivono ma anche attori coinvolti in essa, e impongono alla lettura del personaggio il loro sistema di valori, le loro valutazioni, il loro punto di vista, necessariamente limitato. Nel mondo del racconto Nick e Nathan sono persone esistenti, reali, hanno scambi concreti con il protagonista e gli altri personaggi, e portano avanti un'operazione di mitopoiesi esplicita, decantando le gesta di una persona scelta in un gruppo di altri eroi dell'impresa economica americana a loro contemporanei. Scelgono il loro eroe tra una moltitudine, e ci convincono che questo eroe ha qualcosa di straordinario: quello scintillio speciale e romantico che ne fa una figura del sacrificio unica, un cavaliere senza macchia. Eppure, al contempo, ci mostrano la macchia. La loro presenza è fondamentale, perché entrambi oppongono ai loro eroi il proprio mondo familiare che è perfettamente simmetrico e opposto, rafforzando le reciproche posizioni di appartenenza. Se contrapponiamo tutti e quattro i personaggi, invece, abbiamo un'opposizione propriamente chiastica: Carraway è ossequioso del suo genitore come Levov, mentre Zuckerman lo respinge come Gatsby. Anche a parti scambiate, il risultato è il medesimo: i narratori raccontano la *rise and fall* dell'eroe americano.

Presentandosi al lettore, Nick dimostra rispetto per il proprio genitore fin dalle prime battute di *The Great Gatsby*, nel celebre incipit: "In my younger and more vulnerable years my father gave me some advice that I've been turning over in my mind ever since" (1). Carraway inizia il suo racconto con la dichiarazione di un momento di debolezza fondamentale nella vita di un uomo, e del sicuro appiglio rappresentato dall'insegnamento paterno, che resta nella memoria, a disposizione in caso di dubbio. Le pagine successive sono una descrizione della genealogia di Carraway. Assistiamo alla riunione di famiglia convocata quando il ragazzo – che tanto ragazzo non è, essendo prossimo ai trent'anni – decide di provare l'avventura nell'Est assicurandosi il consenso di tutta la parentela estesa, zii inclusi, e non solo quello del padre. Al contrario, Gatsby farà ben altro. Incontriamo suo padre solo quando Jay è appena morto, in chiusura del libro. Di suo padre e della sua famiglia, il giovane James Gatz ha rifiutato anche il nome, a diciassette anni, nel momento in cui, aveva intuito, sarebbe cominciata la sua nuova vita. Col nome nuovo, più adatto agli eroi dei western dell'adolescenza, su cui aveva costruito il suo mito, il *self-made man* auto-generato Gatsby entra al servizio di Dan Cody, individuandovi un modello paterno con cui sostituire il precedente:



It was James Gatz who had been loafing along the beach that afternoon in a torn green jersey and a pair of canvas pants, but it was already Jay Gatsby who borrowed a row-boat, pulled out to the TUOLOMEE and informed Cody that a wind might catch him and break him up in half an hour. (104)

Gatsby aveva probabilmente il nome pronto, ci dice Nick, da quando aveva ritenuto i suoi genitori – suo padre – inadeguati. Com'è diverso il racconto della famiglia di Gatsby che Nick ci fornisce, rispetto a quello dettagliatissimo della propria:

His parents were shiftless and unsuccessful farm people—his imagination had never really accepted them as his parents at all. The truth was that Jay Gatsby, of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. (...) So he invented just the sort of Jay Gatsby that a seventeen-year-old boy would be likely to invent, and to this conception he was faithful to the end. (104)

Nella storia raccontata da Nathan Zuckerman l'esule è Nathan stesso: è lui a rinnegare i propri genitori per inseguire il sogno di scrittore. La lunga storia del conflitto edipico tra Nathan e suo padre è precedente a questo romanzo, e si sviluppa dettagliatamente, episodio dopo episodio, nei cinque libri pubblicati prima di *American Pastoral*, nonché nei tre successivi. La storia di Nathan Zuckerman è la storia di una sostituzione continua di modelli di paternità di riferimento: l'evoluzione dei processi che incontriamo in Gatsby si traduce qui nella patologia di un figlio incapace di crescere, maturare, emanciparsi dal padre, e che tappa dopo tappa si limiterà a sostituire le figure paterne superate con alcune nuove.⁸ Se Swede agli occhi di Zuckerman è un eroe adolescenziale, più che una figura paterna, a esso segue, cronologicamente, Ira Ringold, figura centrale del successivo volume della *American Trilogy*, *I Married a Communist*, a cui invece Zuckerman attribuisce tratti propri di un genitore, e quindi numerose altre figure, come lo scrittore E. I. Lonoff in *The Ghost Writer* (Roth 1985). Al cospetto della condensazione e semplificazione di Fitzgerald, Philip Roth gioca la carta della sovrapposizione di piani e di letture di un mondo che si costruisce, per complessità e spessore, secondo la struttura del rizoma. Una sorta di meccanismo pop-up, rispetto alla brevità di *The Great Gatsby*: per cogliere tutto ciò che il narratore porta con sé, nel momento in cui ci racconta la storia del suo eroe d'infanzia, bisogna risalire a una cronologia distribuita in un'intera serie di libri.⁹

Non di meno, nel momento in cui si appresta a raccontarci Seymour "the Swede" Levov, Zuckerman ci sottopone minuziosamente la sua storia a partire dal primo Levov giunto in America, che aveva depositato il germe della sua dinastia.¹⁰ I primi tre capitoli del romanzo, che costruiscono la sezione "Paradise Remembered," sono dedicati alla ricostruzione della genealogia comparata dei protagonisti, prima che la fortunata famiglia Levov affronti "The Fall," che è il titolo della seconda sezione. In questo modo, Roth offre da subito un confronto che in *The Great Gatsby* il lettore aveva dovuto ricostruire attraverso i capitoli del libro: quello tra il padre del narratore e il padre dell'eroe protagonista del racconto. Nathan ci descrive le differenze di classe sociale tra lui e lo Swede, che crescono nello stesso quartiere, ma in due zone molto diverse per ceti:

⁸ Posnock individua nella "immaturity" una caratteristica peculiare del personaggio.

⁹ Per una comprensione di tutte le implicazioni del rapporto tra Nathan e la sua famiglia, è inevitabile una lettura complessiva dei nove volumi che compongono i *Zuckerman Books*: *The Ghost Writer*, *Zuckerman Unbound*, *The Anatomy Lesson*, *The Prague Orgy* (inclusi nel volume *Zuckerman Bound*), *Counterlives*, *American Pastoral*, *I Married a Communist*, *The Human Stain*, *Exit Ghost* (in italiano: Lo scrittore fantasma, Zuckerman scatenato, La lezione di anatomia, L'orgia di Praga, La controvita, Pastorale americana, Ho sposato un comunista, La macchia umana, Il fantasma esce di scena).

¹⁰ Zuckerman aveva fatto lo stesso, descrivendo la propria famiglia, al primo incontro con Lonoff in *The Ghost Writer*.



The way it fell out, my father was a chiropodist whose office was for years our living room and who made enough money for our family to get by on but no more, while Mr. Levov got rich manufacturing ladies' gloves. (11)

Segue, in poche pagine, la completa cronologia della fortuna della famiglia Levov a partire dal loro insediamento a Newark dopo il 1890, con l'arrivo del nonno di Swede, "the lone Jew alongside the roughest of Newark's Slav, Irish, and Italian immigrants in the Nuttman Street tannery of the patent-leather tycoon T. P. Howell" (11) e la conseguente fortuna di suo padre Lou, che in tale "tannery" cominciò a lavorare per aiutare la famiglia, a quattordici anni, per poi avviare insieme ai fratelli la Newark Maid Leatherware, e quindi dare alla luce il figlio-capolavoro Seymour. I successi sportivi di Swede in realtà sono parte integrante del successo del genitore: l'accordo con la più prestigiosa catena di grandi magazzini di Newark, che lancerà la fabbrica dei Levov nel grande mercato, avviene tramite uno scambio tra Lou Levov e un dirigente della catena che era venuto a congratularsi per i successi di Swede e l'aveva introdotto al presidente. Fin dal momento in cui ci è presentata, la famiglia Levov è una famiglia che si tiene tutta insieme, compatta e coesa: Seymour non è venuto fuori da solo come Gatsby – né tantomeno lo ha fatto suo padre – ma è un ramo innestato su un albero molto solido, che fiorisce e rinvigorisce tutto l'albero.

Dalle parole di Zuckerman sappiamo che il rapporto tra Swede e suo padre non è stato pacifico, ma costruito su strappi e ritorni a casa, rientrando nella dinamica edipica tra un padre forte e un figlio tenace. Uno strappo verso l'America *mainstream*, un colpo di ritorno verso l'ortodossia ebraica: Levov è l'eroe ebreo-americano che celebra il sogno americano di un perfetto papà americano, impeccabile da tutti i punti di vista, che nessuno potrebbe mai definire ebreo in apparenza, ma che si mantiene perfettamente integrato nella tradizione mediante la fedeltà alla sua famiglia, che accoglie e riproduce, mostrandosi pronto a introdurre nella discendenza un altro piccolo campione ebreo-americano. Anche il matrimonio con una *shiksa* nasce dal desiderio di Levov, dalla sua propensione verso la cultura americana, ma in accordo col padre: annullato il primo fidanzamento su volere del genitore, Levov alla fine riesce ad avere l'approvazione del padre per il secondo.

Tutto ciò che circonda Swede, insomma, scintilla agli occhi del giovane Nathan. Tutto è perfetto, perfino i suoi genitori, seppure appaiano così poco diversi dai propri: "The Levovs themselves, Lou and Sylvia, were parents neither more nor less recognizably American than my own Jersey-born Jewish mother and father, no more or less refined, well spoken, or cultivated" (10).

Abbiamo detto che, rispetto a *The Great Gatsby*, *American Pastoral* si costruisce su una moltiplicazione di piani e su un gioco di sdoppiamenti continuo. Lo stesso meccanismo di identificazione che porta Gatsby a rifugiarsi in Dan Cody, per poi emanciparsene quando l'uomo muore e ricominciare la propria avventura ormai adulto, viene riprodotto più volte nei nove *Zuckerman Books*. *The Great Gatsby* si risolve perciò nell'accostamento della vicenda di un figlio sospeso tra due padri a quella di un altro figlio – Nick – col suo. La vicenda che contrappone Levov e Zuckerman, invece, comporta una continua moltiplicazione di figure paterne e punti di vista, che sottolinea la difficoltà di descrivere lo statuto della paternità in una società più complessa, com'è quella in cui il mondo subentra a partire dal secondo dopoguerra.¹¹ In Fitzgerald né Gatsby, né Carraway hanno figli – solo lo stereotipo del maschio americano del romanzo, Tom Buchanan, ci è mostrato padre. La posizione peculiare di Nathan Zuckerman invece, nel complesso rizoma di padri disegnato da Roth, è quella di distinguersi in quanto unico personaggio del libro, unico esponente della sua generazione, a non aver prodotto prole.

La decisione di Nathan, scrittore affermato, di scrivere un romanzo sulla "fall from grace" del suo mito adolescenziale, "the Swede," viene presa nel momento in cui è Levov, prossimo alla morte, a rivolgersi a Zuckerman: è l'anno 1995, i due hanno superato i sessant'anni. Nel momento della debolezza – e come scopriremo più avanti, al termine del fallimento di una vita che si è originato dal proprio fallimento di padre – Seymour chiede a Nathan di aiutarlo, appellandosi alla sua qualità di scrittore, a scrivere del proprio padre. Com'è ovvio, "It wasn't the father's life, it was his own that he wanted revealed" (21): Swede intende

¹¹ Shostak individua questa moltiplicazione di punti di vista e figure come una delle caratteristiche più tipiche dell'opera di Roth.



interrogare suo padre per capire i propri errori, per individuare dove ha sbagliato. La scena immediatamente precedente – il primo incontro di Nathan e Levov da adulti, nel 1985, quarant'anni dopo la fine del liceo – si era svolta dieci anni prima a New York. Seymour si era presentato a Nathan come riproduzione perfetta del padre americano:

A skinny, fair-haired boy of about seven or eight was walking alongside the Swede, a kid under a Mets cap pounding away at a first baseman's mitt that dangled, as had the Swede's, from his left hand. The two, clearly a father and his son, were laughing about something together when I approached and introduced myself. (16)

In questo incontro casuale, per Zuckerman, Levov ancora incarnava un ideale di perfezione: trasmissione generazionale perfetta, discendenza impeccabile. E invece, la macchia – “the pilzzle” (27) – era già presente: il grande segreto che aveva provocato la tragedia dei Levov, di cui Zuckerman è ancora completamente all'oscuro. La delusione di Nathan avviene con quell'incontro successivo nel 1995. Col mito ormai decaduto, Nathan si reca alla quarantacinquesima riunione degli ex-allievi del liceo di Weequahic. E' un momento importantissimo per Nathan e i suoi colleghi di corso: “we are nearing the age that our grandparents were when we first went off to be freshmen at the annex on February 1, 1946” (44). Due generazioni si sono succedute, e si trovano al posto dei propri nonni. Molti coetanei di Nathan sono morti, alcuni per cancro alla prostata, il male che ha reso lo stesso Nathan impotente e che ucciderà, da lì a poco, l'invincibile Swede. Un male che infine li mette sullo stesso piano, colpendo i due elementi principali che identifichiamo con la virilità di Nathan: il suo apparato riproduttivo e Swede. Ciò che è più significativo di questo momento è la distanza tra Nathan e i suoi colleghi: Zuckerman è l'unico degli intervenuti, ci sottolinea Roth, che non ha avuto figli nei suoi sessantadue anni di vita. La cosa provoca lo shock di un membro del suo vecchio gruppo dei “Daredevils,” Shelly Minskoff: “Is it true what you said at the mike, you don't have kids or anything like that?” (59) Si succedono all'appello, significativamente, i nomi di ogni iscritto dell'anno 1946 seguito dalla propria discendenza: figli, nipoti, l'indicazione delle loro età. Al suo turno, Nathan improvvisa:

"I'm Nathan Zuckerman. I was vice president of our class in 4B and a member of the prom committee. I have neither child nor grandchild but I did, ten years ago, have a quintuple bypass operation of which I am proud. Thank you." (62)

Alla moltiplicazione delle figure paterne si affianca quella dei punti di vista. Alla stessa cerimonia, Nathan riceve la visita di un altro collega, Ira Posner, che gli comunica che grazie all'insegnamento di suo padre è diventato psichiatra invece che lustrascarpe:

As best I could tell, when Ira was in my house being inspired by my father I could as well not have been born. I had run out of the power to remember even faintly my father's asking Ira what he thought while Ira was eating a piece of our fruit. It was one of those things that get torn out of you and thrust into oblivion just because they didn't matter enough. And yet what I had missed completely took root in Ira and changed his life. (55)

Come Nathan, Ira disprezzava il proprio padre, e l'ha sostituito: “Mine couldn't wait to die. Failure went to his head in a really big way” (52). Parallelamente Jerry Levov, amico d'infanzia di Nathan e fratello di Swede, dipinge un quadro di suo padre molto diverso dai racconti dall'ossequioso Seymour: “‘My father,’ Jerry said, ‘was one impossible bastard. Overbearing. Omnipresent’” (66). La relazione di Jerry con suo padre è molto diversa da quella di Seymour: “‘I told him early on to fuck off, but Seymour wasn't built like me,’” ci dice. L'immagine di Swede come eroe del sacrificio è confermata dall'intero sistema familiare con cui si trova a interagire: “Unsatisfiable father, unsatisfiable wives, and the little murderer herself, the monster daughter” (66). Questa intricata foresta di padri è ben rappresentata dal commento di Rita Cohen, *partner in crime* della figlia di Swede, Merry, in fuga dopo l'attacco terroristico, quando rimprovera a Swede: “It's all relative,



Swede. Death is all relative" (139). Non ci sono certezze, nella postmodernità, e sicuramente queste non sono rappresentate dai padri.

Quando per la seconda volta Swede e Zuckerman si incontrano, nel 1995, perché Swede ha convocato lo scrittore per scrivere la biografia di suo padre, le parti si sono rovesciate. È Zuckerman a costituire un'autorità agli occhi dello Swede: è uno scrittore. Il momento di reciproco riconoscimento è sigillato da uno scambio di battute: "'You're Zuckerman?' he replied, vigorously shaking my hand. 'The author?' 'I'm Zuckerman the author'" (16) I due tratti identitari che immediatamente l'uno associa all'altro sono: Levov, il padre, e Zuckerman, lo scrittore. Nel momento di difficoltà, Swede per ripristinare l'ordine simbolico si rifugia dietro due autorità superiori – quella del padre, e quella dello scrittore – benché in realtà il problema di Levov non sia, come ipotizza Zuckerman, trovarsi a confronto con la propria morte, bensì aver fallito come padre. Levov vuole recuperare il padre perché capisce che c'è qualcosa che si è perso nella trasmissione della funzione paterna. Questo momento ci spinge a osservare una differenza fondamentale, tra le varie, tra Carraway e Zuckerman: il loro statuto come narratori. Nathan è investito di due autorità che invece Nick non ha: è uno scrittore – e in quanto tale, la sua parola è importante – e non uno scrittore qualsiasi, bensì il più importante e autorevole scrittore ebreo-americano. Inoltre, è un alter ego – o "alter brain" (McGrath) – di Philip Roth, quindi ai nostri occhi di lettore, è anche investito della figura autoriale del celebre scrittore americano che gli dà vita. Ciò da una parte ci porta a dare fiducia a Zuckerman, come fa Swede; se non fosse che dall'altra, a differenza di Swede noi abbiamo conosciuto Zuckerman nei cinque romanzi precedenti, e sappiamo bene che non è una persona di cui fidarsi, non più dell'umile Nick Carraway. Tanto più che Nathan ci ricorda più volte, anche esplicitamente, che è proprio del mestiere dello scrittore sbagliare sempre, pur mostrandosi sempre alla ricerca della possibilità di migliorare: "I was wrong. Never more mistaken about anyone in my life" (39). Entrambi i tentativi di riferirsi a un'autorità superiore falliscono: quello che è venuto a mancare, che è crollato, intende rivelarci Roth, è proprio la possibilità di riferirsi all'autorità superiore – sia questa il padre, lo scrittore, qualsiasi incarnazione di un principio d'ordine. Roth riconduce il fallimento del sogno americano di Levov a questa sua incapacità di vedere la realtà, e perciò, come Gatsby, anche Swede si rivela personaggio che non vive nella sua realtà, scollato da essa. Non a caso, Jerry Levov così descrive all'attentato Nathan l'irruzione di Merry nel mondo perfetto di Swede:

Quaint Americana. Seymour was into quaint Americana. But the kid wasn't. He took the kid out of real time and she put him right back in. My brother thought he could take his family out of human confusion and into Old Rimrock, and she put them right back in. (...) Good-bye, Americana; hello, real time. (68-69)

Questo passaggio sottolinea una differenza fondamentale tra Gatsby e Levov: lo statuto mitico di Levov è compromesso dalla sua appartenenza a un contesto storico che Roth ha minuziosamente delineato, e che incrocia gli anni Sessanta della storia americana in modo sostanziale. Come ci viene rappresentata questa appartenenza? Attraverso il suo legame con suo padre e con sua figlia, che non è stato reciso come in Gatsby. La bomba che condanna Swede, che segna l'irruzione della storia nel suo mito della famiglia perfetta, "Little Merry's darling bomb" (68), è portata da sua figlia. Levov non è un personaggio senza radici come Gatsby, e non può essere un eroe come Gatsby: ha padre e figli. Non può morire come un eroe tragico, in una scena da cinema hard-boiled, né in croce: muore di cancro alla prostata, una malattia banalissima che ha decimato buona parte della sua generazione. La figlia-bomba ricorda a Zuckerman che colui di cui si appresta a descrivere la storia è un essere umano. Ed è portandogli notizie di sua figlia, che Rita Cohen assolve al suo compito di ricondurre Swede alla sua realtà di Levov: "The aim? Sure. To introduce you to reality" (143).

Se tutto è relativo – e non è un caso che questa battuta sia pronunciata da un'estremista dei movimenti durante gli anni Sessanta – ciò può avere delle spiegazioni. Roth prova a fornircela nella parte centrale del romanzo, intitolata non a caso "The Fall." È qui che possiamo individuare la distanza che passa tra i padri di Fitzgerald e quelli di Roth. Una sentenza nelle prime pagine del romanzo ci aveva introdotto immediatamente il cambio di statuto nel rapporto padre-figlio: "And we were their sons. It was our job to love



them” (11). Amare i padri, nel passaggio di consegne tra Carraway e Zuckerman, è diventato un lavoro – un dovere – non più un gesto spontaneo associato al giovane che si appresta a entrare nel mondo dei padri, non il consiglio che viene generosamente accolto: l'imposizione di un modello paterno, il padre come Legge a cui non si può sfuggire. Il padre è la Legge, con la L maiuscola. Nel caso specifico di Roth, a questa legge si sovrappongono le implicazioni della religione e cultura ebraica nel suo confronto con quella *mainstream* americana: un sistema che da una parte destabilizza l'identità ebraica, promuovendo i valori della famiglia occidentale, dall'altro invece per contrasto la riafferma. Ma è una legge che viene evidentemente abrogata dagli sviluppi del romanzo e della vicenda di Swede, nonché dalla storia: “The old system that made order doesn't work anymore” (422). La più grande distanza che separa Fitzgerald e Roth è quella che passa attraverso gli anni Sessanta, il decennio irrequieto in cui sono successi i fenomeni socio-politico-culturali fondamentali che hanno prodotto quello che Jacques Lacan ha chiamato “evaporazione del padre.”¹²

That was '68, back when the wild behavior was still new. People suddenly forced to make sense of madness. All that public display. The dropping of inhibitions. Authority powerless. The kids going crazy. Intimidating everybody. The adults don't know what to make of it, they don't know what to do. Is this an act? Is the 'revolution' real? Is it a game? Is it cops and robbers? What's going on here? Kids turning the country upside down and so the adults start going crazy too. But Seymour wasn't one of them. (69)

Legge è uno dei termini chiave di Lacan, che lo psicoanalista aveva associato alla figura paterna, riconoscendovi l'ordine simbolico, il principio d'ordine a partire dal quale si struttura il mondo agli occhi del bambino. Tuttavia, nel momento in cui Lacan introduce il concetto di “evaporazione del padre,” che implica un indebolimento delle figure paterne nel passaggio dalla modernità alla postmodernità, tutte le caratteristiche tradizionalmente associate al padre sono messe in crisi, e la loro trasmissione al figlio ne è ostacolata. Traducendo le istanze di Lacan in letteratura, Zuckerman – e attraverso lui, Roth – riconosce che lo statuto dei padri è da riscrivere dalle fondamenta. Levov, invece, continua semplicemente ad applicare il modello paterno che ha appreso dal suo genitore, seppure privo dell'aspetto impositivo e tirannico, proponendosi padre attento e amorevole. Il suo problema sta nell'incapacità di riconoscere che è la funzione paterna a essere andata in crisi: “There are no more parents. Parents are over” (497), leggiamo in *Zuckerman Unbound*, uno dei capitoli precedenti della saga di Zuckerman. *American Pastoral* dimostra di approfondire un messaggio che Roth ha trasmesso già all'origine dei *Zuckerman Books*: “And by then he had no influence anyway. Dawn had no influence. His parents had no influence” (Roth 1985, 206).

Ci sono vari momenti in cui Roth sottolinea questa incapacità di Swede attraverso una terminologia che ricorda molto quella di Lacan. Uno dei casi più significativi è quello in cui, nel terzo capitolo, Levov e sua moglie Dawn stanno parlando della figlia e della strategia da tenere nei suoi confronti: “We must draw the line. If we don't draw the line, then surely she's not going to obey. If we do draw the line, there's at least a fifty percent chance that she will” (103). “Drawing the line,” come propone Levov, coincide con ciò che Lacan chiama “esperienza del limite.” Secondo Lacan, infatti, è compito del padre trasmettere al bambino la soglia del lecito e dell'illecito mediante una ferma espressione del rifiuto: “No!” Levov è incapace di proibire alcunché alle persone che compongono il suo mondo familiare, e in quanto tale è perfetta incarnazione dell’“evaporazione del padre.” Al contempo, conferma anche l'incapacità di comprendere che il suo ruolo è perduto, e si richiama, inutilmente, alla propria funzione paterna di rappresentante dell'ordine simbolico per imporre il limite. Così, nel terzo capitolo si susseguono ben 67 conversazioni in cui Swede cerca di proibire a sua figlia di partecipare alle riunioni dei suoi amici estremisti a New York. Quando sua figlia accetta il rifiuto, è solo per disattendere in modo più clamoroso i voleri del genitore, facendo esplodere una bomba dietro casa. In questa facoltà di proibire, Lacan riassume il ruolo della funzione paterna, ed è la perdita di questo

¹² Per tutti i riferimenti fatti in questa sede all'opera di Lacan si rimanda genericamente a Lacan 2003 e 2004, e alla lettura di Lacan proposta da Massimo Recalcati (2010, 2011 e 2013).



ruolo che, nei termini di Lacan, ha prodotto il “figlio ipermoderno” di cui parla Massimo Recalcati.¹³ È possibile individuare una convergenza, in questo senso, tra le figure di Nathan Zuckerman e Merry Levov, che si affiancano su una linea in qualche modo già tracciata da Gatsby, che pur senza aggredire il genitore anticipa il processo di mancato riconoscimento del padre che è alla base della destabilizzazione dell’ordine simbolico, un primo passo verso il mondo di padri deboli della postmodernità.

Nelle stesse pagine, Roth utilizza un’espressione che di nuovo riconduce Levov all’incapacità di percepire il cambiamento: “bond.” “There’s a bond between us all and it’s tremendous” (103), dice Swede, a proposito del legame tra lui e Merry, che considera inscindibile. La parola “bond,” legame, nell’accezione del legame familiare torna spesso nei *Zuckerman Books*, caricandosi di molteplici valenze. Nell’epoca dell’“evaporazione del padre” di Lacan, che possiamo far coincidere con la “modernità liquida” di Bauman, appare molto più evidente quanto il legame tra padre e figlio – e padre e figlia – sia un fatto culturale, e non biologico. In quanto fatto culturale, tale legame può instaurarsi al di là della catena di trasmissione familiare, nel momento in cui il figlio riconosce come padre non il suo genitore biologico, bensì una persona esterna con cui stabilisce un legame simbolico che definiamo paternità: un legame che si evolve e cambia continuamente. Esattamente come accade a Gatsby e Zuckerman, che riconoscono i rispettivi padri in altre figure incontrate in contesti esterni a quello familiare, respingendo i propri genitori biologici.

Nel passaggio da Roth a Fitzgerald la rappresentazione della paternità e della sua percezione dal punto di vista dei figli è radicalmente cambiata, e altrettanto può dirsi della percezione della famiglia e dei legami familiari. *The Great Gatsby* ha contrapposto due personaggi che, partendo dal medesimo contesto sociale e geografico, ma da una diversa relazione con le proprie origini, hanno accolto la sfida della modernità e hanno entrambi fallito. Mi sembra di poter affermare che nella visione di Fitzgerald il cambiamento è portatore di sventure, e pur tenendo conto dello stile ambivalente dell’autore, è difficile pervenire a soluzioni diverse: d’altra parte, la stessa esperienza di vita di Fitzgerald è, per lui, testimonianza di ciò, e ha probabilmente influito sulla sua visione pessimistica del cambiamento. Il mondo rappresentato in *American Pastoral* è più complesso, e necessariamente, saranno più complesse e ambivalenti le conclusioni che trae il suo autore, che in aggiunta deve tenere conto del crollo di qualsiasi principio d’ordine – e abbiamo visto che Roth, appunto, ne tiene conto. Swede e Zuckerman hanno origini diverse – seppure entrambe collocate nello stesso quartiere – e punti d’arrivo diversi: ma dalla contrapposizione tra i due personaggi, in qualche modo Zuckerman, scrittore di successo, ci appare uscirne vincente, seppure si tratti di una vittoria molto amara, perché il prezzo pagato è il crollo dei miti e delle illusioni. Quello che rende Zuckerman vincente rispetto a Levov è la capacità di mettere a fuoco il cambiamento, un cambiamento che coinvolge in prima istanza l’istituzione della paternità: il suo rifiuto della paternità è la consapevolezza di un mondo senza padri, un mondo che, se nel periodo di Fitzgerald, cominciava a incrinarsi, adesso è infranto in una miriade di pezzi – la miriade di padri che incontriamo in *American Pastoral* e nei *Zuckerman Books*. Mettendo a confronto i due romanzi, mi pare evidente che Roth, rispetto a Fitzgerald, manifesti una piena consapevolezza dell’esaurimento della famiglia tradizionale e patriarcale, e ciò è confermato dal fatto che la tragedia di Levov si origina dal confronto di un padre troppo ossequioso del modello tradizionale patriarcale e una figlia che invece è prodotta della frangia più estrema di quei movimenti che hanno cercato di seppellire per sempre tale modello. Che il romanzo di Roth contenga un rimpianto per il passato, o se non altro un lamento funebre per un’epoca ritenuta più fortunata, è un’osservazione plausibile, ma che ai fini del mio discorso non sembra centrale. La pastorale americana del libro di Roth è piuttosto manifestazione della necessità di vedere e percepire il cambiamento, cosa che a Swede non riesce, e che invece pare riuscire benissimo a Nathan Zuckerman. Mi sembra tuttavia appropriato affermare che anche Fitzgerald, in misura diversa e consona al periodo storico in cui aveva vissuto, aveva comunque messo a fuoco un profondo cambiamento nelle modalità di relazionarsi al proprio genitore.

¹³ Se consideriamo l’intero sviluppo della sua vicenda nel corso dei nove *Zuckerman Books*, Nathan Zuckerman è un esempio molto rappresentativo di questa figura di “figlio ipermoderno” su cui Recalcati si sofferma in tutti e tre i testi indicati.



Works Cited

- Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Oxford: Polity, 2000.
- Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby*. New York: Penguin, 1950.
- Izzo, Donatella. “‘And What Is Wrong in Their Life?’: I Paradisi Artificiali di *American Pastoral*.” *Come gather 'round friends... Ácoma per Bruno Cartosio e Alessandro Portelli*. A cura di Donatella Izzo, Giorgio Mariani e Stefano Rosso. Milano: Shake, 2013. 63-75.
- Lacan, Jacques. “Nota sul padre e l'universalismo.” *La psicoanalisi* 33 (2003): 9.
- . *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*. Torino: Einaudi, 2004.
- McGrath, Charles. “Zuckerman’s Alter Brain.” *New York Times Book Review* (7 Maggio 2000): 7-8.
- Masiero, Pia. “‘All Over Again’: The Persistence of the American Dream in Philip Roth’s *American Pastoral*.” *Il sogno delle Americhe. Promesse e tradimenti*. A cura di Francesca Bisutti De Riz, Patrizio Rigobon e Bernard Vincent. Padova: Studio Editoriale Gordini, 2007. 121-132.
- Parrish, Timothy. “The End of Identity: Philip Roth’s *American Pastoral*.” *Shofar* 19 (2000): 84-99.
- Posnock, Ross. *Philip Roth’s Rude Truth: The Art of Immaturity*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Recalcati, Massimo. *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*. Milano: Raffaello Cortina, 2010.
- . *Cosa resta del padre? La paternità in epoca ipermoderna*. Milano: Raffaello Cortina, 2011.
- . *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*. Milano: Feltrinelli, 2013.
- Roth, Philip. *Zuckerman Bound: A Trilogy and Epilogue 1979-1985*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1985.
- . *American Pastoral*. New York: Vintage, 1998.
- Shostak, Debra. *Philip Roth: Countertexts, Counterlives*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.