

Verso la fine del tempo. *Catastrofe e trascendenza in John Updike*

di Fabio La Mantia

C'è qualcosa oltre la morte? Di certo, il quesito più ridondante, abusato e banale in assoluto, ma anche il più ontologicamente irrisolto. Questa massima o presunta tale potrebbe fare da compendio a *Verso la fine del tempo* (1997) di John Updike¹, assurgerne a suo manifesto esistenziale. Ovviamente il condizionale è d'obbligo in questa circostanza, poiché il romanzo si presenta come una sorta di diario personale, ma in realtà è molto di più. Infatti, la scrittura privata e cronachistica (e quindi storica) registra, come sottolineato da Maylan, incursioni con stilemi tipici della *science fiction* e del realismo magico, con i quali si combina sapientemente². Questa narrazione procede lungo una diret-

¹ John Updike (1932-2009) è considerato uno dei più grandi e prolifici scrittori americani del XX secolo, due volte vincitore del premio Pulitzer (*Rabbit is Rich*, 1981 e *Rabbit at Rest*, 1990). Il suo impressionante *corpus* letterario accoglie finzione e saggistica, prosa e poesia, persino storie per bambini. La sua scrittura appare come un ritratto della classe media americana protestante dipinta alla luce delle sue idiosincrasie (religione, sessualità, razzismo) e della sua *routine* provinciale (la tetralogia sul *Coniglio* Harry Angstrom ne rappresenta l'esempio principale). Il fascino visivo e il realismo di molti dei suoi romanzi li ha resi soggetti prediletti per adattamenti filmici e televisivi (*Le streghe di Eastwick* di George Miller, *8 Mile* di Scott Silver, una puntata dei *Simpson*). Nella parte conclusiva della sua vita Updike ha sperimentato al di fuori di questa *comfort zone*, con risultati e risposte contrastanti. Esempi di ciò sono romanzi quali *Gertrude e Claudius* (2000) ispirato all'*Amleto* shakespeariano, *Memories of the Ford Administration* (1992, una cognizione sulla politica di Gerald Ford e sulle sue licenze sessuali), *Seek My Face* (2002, un'intervista di quasi 300 pagine a una pittrice, Hope Chafetz, pseudonimo di Lee Krasner moglie di Jackson Pollock, che, a settantacinque anni, ripercorre le emozioni della propria vita). È all'interno di questa sperimentazione che trova la sua collocazione l'opera discussa in questo articolo.

² T. Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Bulder, Westview, 2000, p. 183.

trice omodiegetica incarnata da Ben Turnbull, «un uomo auto-involuto, privo di fascino»³, mentre avverte inesorabilmente il collasso del mondo che lo circonda. Ben è vecchio (un ex agente di borsa sessantacinquenne, come il suo creatore), ai limiti della misoginia, malato di cancro polmonare (un tragico riferimento autobiografico) e prossimo al trapasso⁴. La sua *routine*, che costituisce il piano della realtà della storia, si confonde di continuo con il piano della fantasia, generando un'inattesa armonia⁵. Le scorribande mentali del protagonista, infatti, vengono presentate e descritte così realisticamente da complicare la loro immediata identificazione e l'eventuale isolamento all'interno della cornice testuale. Il risultato è una narrazione «intercalata», dove «storia e narrazione si inframezzano, cosicché la seconda agisce (o addirittura entra a far parte della) prima» come nel romanzo epistolare⁶.

L'ambientazione è futuristica e post-bellica⁷: il 2020, alla fine della guerra globale e nucleare Sino-Americanica conclusasi con l'inaspettata disfatta degli Stati Uniti. Nonostante questa intelaiatura cronologica, nel romanzo «metamoderno» di Updike per citare Fabio Vittorini, la forma del tempo è irregolare. Nel testo si incontrano «vertigini, riconoscimenti, manipolazioni, torsioni, giostre, parate temporali e spigola-

³ D. Malone, *Updike 2020: Fantasy, Mythology, and Faith in Toward the End of Time*, in J. Yerkes (ed.), *John Updike and Religion: The Sense of the Sacred and the Motions of Grace*, Grand Rapids, Eerdmans, 1999, p. 81 [N.d.A.].

⁴ Anche nel racconto breve di Stephen King *The Fair Extension* (La giusta estensione, 2010), il protagonista Dave Streeter è, come Ben Turnbull, un malato terminale. Non lavora in borsa come il narratore di Updike, ma in banca: una sorta di beffarda e banale coincidenza, questa, visto che il denaro tangibile o virtuale non è in grado di rimediare a ogni imprevisto della vita. Per cui, di fronte alle loro tragedie e alle loro ineluttabilità, i due uomini sono costretti a ricorrere a soluzioni improbabili: la speculazione sulla trascendenza e su Dio per Ben e il patto col diavolo di tradizione faustiana per Dave: in questo caso incarnato da George Elvid (anagramma di *devil*), venditore ambulante di estensioni di vario tipo, anche temporali. Le riflessioni di Ben, però, i suoi spiragli fideistici non prevedono contrappassi, come invece nel caso di Dave. Un patto, infatti, specie se con il demonio, comporta sempre un *do ut des*. Per ottenere l'estensione, Streeter dovrà barattare la sua salvezza con una vittima sacrificale, in questo caso l'odiato Tom Goodhugh.

⁵ Malone, *Updike 2020*, cit., pp. 83-4.

⁶ F. Vittorini, *Raccontare oggi. Metamodernismo tra narratologia, ermeneutica e intermedialità*, Bologna, Pàtron Editore, 2017, pp. 142-3.

⁷ Questa premessa temporale si rivela familiare alla cifra stilistica di Updike, che l'aveva già sperimentata nel suo romanzo d'esordio, *The Poorhouse Fair* (Festa all'ospizio, 1959), una sorta di parabola proiettata a vent'anni di distanza dal presente, avente come fulcro narrativo la disintegrazione sociale a cui uno stanco e vecchio protagonista assiste inerme.

ture più o meno direttamente proustiane»⁸. Updike trasporta il lettore anche in altri tempi e spazi, quei «many worlds» come li battezza Judie Newman, che comprendono fra gli altri: l’Impero Romano, l’Egitto, l’Irlanda monastica⁹. Tutto ciò serve per evocare un tempo perduto di integrità e salute fisica e ambientale.

Il futuro di Updike ha una fisionomia d’ispirazione distopica¹⁰. Le trasformazioni occorse registrano una nota drammaticamente peggiorativa: il fallimento del governo federale, la crisi monetaria¹¹, i depopo-

⁸ Vittorini, *Raccontare oggi*, cit., pp. 106-7.

⁹ J. Newman, *Updike’s Many Worlds: Local and Global in Toward the End of Time*, in Id., *Utopia and Terror in Contemporary American Fiction*, New York, Routledge, 2013, p. 106.

¹⁰ Secondo De Bellis la scrittura di Updike esplora più possibilità, tiene conto di più punti di vista, eleva più strutture. Essa si muove liberamente dal mito alla storia, dal presente al futuro. (J. De Bellis, *The John Updike Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2000, p. 6). Dimensione temporale, quest’ultima che costituisce la rigida collocazione di ogni testo distopico come sottolineato da Muzzioli in *Scritture della catastrofe*. La distopia, oggi, è «una località molto visitata, anche se, naturalmente, con l’immaginazione. Sempre più spesso vi sconfinano la *fiction*». Il riconoscimento e lo studio di un genere distopico, è collocabile alla metà degli anni Settanta del secolo scorso in concomitanza con il delinearsi del nuovo assetto mondiale, quando «i sensi di colpa dei vincitori e la follia reale del consumo infinito collaborarono a dare incentivo a questo lato nero della fantasia» (F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 11-3). Questo “genere”, però, ha cominciato a definirsi nella sua forma moderna qualche decennio prima grazie a quattro opere, una sorta di ideale tetralogia composta da *My* di Evgenij Zamjatin (1921), *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley, *Nineteen Eighty-Four* (1949) di George Orwell e *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury. Questi titoli esibiscono i temi essenziali del filone distopico: uno stato totalitario, un controllo burocratico e tecnologico assoluto, una vita sessuale normata e ingegnerizzata ecc. In questo modo la letteratura distopica diviene da un lato allarme, funesto presagio della tragica deriva del mondo; dall’altro essa si fa diagnosi dei miti intellettuali e delle speculazioni filosofiche che sostengono ipotesi di disumanizzazione a causa di svariate problematiche quali: droga, povertà, realtà virtuali, cataclismi, ignoranza, immigrazioni, brutalità, disastri ecologici e altro ancora. A partire dal sopracitato quartetto, l’elenco di scrittori che hanno declinato la distopia nei loro testi si è oltremodo arricchito, diventando, dal punto di vista della geografia della letteratura, omnicomprensivo. Questo elenco comprende, solo per citarne alcuni, i britannici John Brunner e Iain Banks, i nordamericani Margaret Atwood e Bernard Malamud, gli africani Lauren Beukes, Ahmadou Kourouma, gli indiani Prayaag Akbar e Indra Sinha. Cfr. G. Claeys, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2017; Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit.

¹¹ La banconota verde del Dollaro è stata rimpiazzata da una cartamoneta prov-

lamenti crescenti, la sparizione dei trasporti, la limitatezza delle risorse, le violenze e le brutalità di ogni tipo, la formazione di nuove forme di vita ibride (le «metallobioforme») prodotte dalle radiazioni. Anche di fronte a un'evidenza simile, Ben non smarrisce, tuttavia, la propria apparente serenità e spensieratezza. Quest'ultimo non rilegge, infatti, la propria esistenza in un senso regressivo e nostalgico di recupero autentico della giovinezza perduta. Al contrario, egli conduce una vita agiata, osservando la decomposizione del mondo e dell'umanità da una postazione esclusiva e privilegiata. Nonostante intorno a lui caos, distruzioni e miserie proliferino senza sosta¹², il denaro abilmente accumulato gli garantisce lussi e licenze anacronistiche, come per esempio assumere un paio d'improvvisate guardie del corpo per difendersi dalla minaccia dell'anarchia o dei criminali in erba di razza mista fuoriusciti dai ghetti urbani. Il suo tempo, insomma, progredisce con l'inalterata regolarità delle stagioni. Nella sua autoindulgenza, egli trascorre le proprie giornate giocando a golf, accudendo i propri nipoti o intessendo grottesche relazioni con giovani donne, solo per ricordare alcuni dei passatempi da lui più sfruttati. Ben patisce solamente un modesto malessere per la condizione postmilleniaristica del suo paese, per il degrado successivo alla guerra, si preoccupa soltanto di se stesso¹³, spingendo il lettore a condividere lo scetticismo di certa critica che accusa Updike di aver ritratto solo il disagio e il decadimento di un uomo insopportabile, il prodotto di un gigantesco e «senescente Sé narcisista», citando Foster Wallace¹⁴. A uno sguardo più attento,

visoria chiamata *welder* (saldatore), in onore di un governatore repubblicano che ha guidato il Massachusetts verso la fine del XX secolo.

¹² Ben trascorre la propria vecchiaia nel *comfort* dei suoi undici acri costieri locati in un esclusivo e razzista sobborgo Wasp a nord di Boston. Wasp è l'acronimo dell'espressione *White Anglo-Saxon Protestant* (bianco di origine anglosassone e di religione protestante), con il quale venivano e vengono, ancora oggi, indicati negli Stati Uniti i discendenti dei primi immigrati anglosassoni nel New England. Essi sono considerati i rappresentanti della cultura egemone e del potere reale nel paese.

¹³ J. Parks, *The Need of Some Imperishable Bliss: John Updike's Toward the End of Time*, in "Renascence", 57, 2, 2005, p. 152.

¹⁴ D. Foster Wallace, *Certainly the End of Something or Other, One Would Sort of Have to Think (Re John Updike's Toward the End of Time)*, in J. C. Hallman (ed.), *About the Story II. Great Writers Explore Great Literature*, Portland, Tin House Books, 2013, p. 215 [N.d.A.]. A partire dal suo primo vagito, il romanzo di Updike ha spiazzato buona parte della critica ufficiale, andando incontro a vigorosi bistrattamenti. L'opera, infatti, sarebbe un esempio di scrittura secolare, superficiale e pessimistica, incongruente nella sua presunta convivenza tra generi differenti. Il *plot* infatti presenta un'eccessiva densità di incursioni indigeste in universi alternativi e

però, il romanzo affronta questa tematica in una prospettiva multipla e pluridimensionale, rifiutando ogni forma di ineluttabilità e finalismo. Il cinismo e la cecità di Ben, infatti, lasceranno gradualmente spazio a rimodulazioni esistenziali, a riflessioni sul senso del tempo, sulla rovinosità umana, ma soprattutto sulla possibilità di una salvezza dopo la fine, trasmettendo al romanzo, secondo Quentin Miller, le stimmate di una forma preventiva di storia apocalittica¹⁵. Vi è però una duplice anomalia rispetto al filone catastrofico tradizionale. *In primis*, il narratore non è «l'impersonale voce profetica dell'apocalisse ebraica» (Daniele) o quella sacra del Libro della Rivelazione (Giovanni), ma la voce ironica e viziata di Ben che incarna, nel suo ultimo segmento terreno, gli estremismi di un maschio secolare americano¹⁶. In seconda battuta, il romanzo si allontana da quelle narrative in cui la rivelazione è mediata da un essere ultraterreno a un ricevente umano, dischiudendo un cosmo trascendente. Parafrasando Rahner, la morte rivela se stessa come occorrenza naturale, come scelta umana o come speranza per la trascendenza. Il grimaldello, questo, capace di scardinare le infinite serrature di una scrittura così irregolare¹⁷.

Considerando, infatti, lo scenario di un potenziale espansionismo imperiale oltre l'universo stesso, Updike entra in contatto con la cosmologia, in particolare con gli studi pionieristici di Hugh Everett e David Deutsch confluiti nella teoria degli universi paralleli o del multiverso¹⁸. La tesi secondo cui, a ogni istante, quando la «funzione d'onda» collassa, il nostro universo continua a esistere «in altri possibili stati, in universi paralleli» appunto¹⁹. Si tratta, fedeli alle parole del narratore, «di una teoria [...] intellettualmente ripugnante, certo, ma non per questo necessariamente falsa. La verità può essere intellettual-

raccapriccianti descrizioni anatomiche della vecchiaia (cfr. Adelman, LeClair, Bowers, McTavish). Si tratta di una sequenza di riflessioni incredibilmente articolate ed erudite, atte a speculare sulle due grandi monomanie di Updike: il sesso e la morte.

¹⁵ Q. Miller, *Knowledge of an Immense Catastrophe*, in Id., *John Updike and the Cold War*, Columbia, University of Missouri Press, 2001, pp. 15-37. Cfr. J. Leigh, *Apocalyptic Patterns in Twentieth-Century Fiction*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2008.

¹⁶ Ivi, p. 22 [N.d.A.]. Cfr. V. P. Zimbaro, *Encyclopedia of Apocalyptic Literature*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 1996, pp. 71-2, 281-8.

¹⁷ Cfr. K. Rahner, *On the Theology of Death*, New York, Herder, 1969.

¹⁸ Cfr. Newman, *Updike's Many Worlds: Local and Global in Toward the End of Time*, cit., pp. 103-16.

¹⁹ J. Updike, *Toward the End of Time*, New York, Knopf, 1997 (ed. it. di L. Noulian, *Verso la fine del tempo*, Parma, Guanda, 2000, p. 21).

mente ripugnante»²⁰. Stando a ciò, si potrebbe ipotizzare un Sé composto o scomposto in numerose identità, come d'altronde suggerito da una delle due epigrafi del romanzo: «Noi ci rendiamo conto di essere di continuo divisi in duplicati dell'io perché la nostra coscienza procede pianamente, seguendo un solo sentiero delle concatenazioni che si biforciano senza posa»²¹. Questa tensione rivela se stessa attraverso una visione ricorrente, quella del «toro»²², una sorta di potere etero che promette speranza trascendente:

L'esile superficie tracciata dalla rotazione della nave spaziale, che i matematici chiamano toro, fluttua oltre le nuvole ma più in basso della luna e dimostra che da qualche parte dell'universo la mente ha trionfato sulla materia, anziché coesistere antagonisticamente come accade sul nostro pianeta²³.

Talvolta esso assume le sembianze di una nave spaziale proveniente da un'altra galassia, talvolta quelle di uno spirito o di una forza sovrannaturale che aleggia sulla Terra. E così, le manifestazioni eccezionali e le propagazioni mistiche di questa esperienza si dipanano lungo tre direttive metamorfiche. Nel primo sembiante (cap. 3, *L'affare*), il toro appare lontano, irraggiungibile, solamente scrutabile. Si tratterebbe, allora, di un distanziamento mistico oltre che fisico che andrebbe a corroborare la sua più che presunta inconsistenza. Quando riflette su questo oggetto misterioso e visionario, Ben immagina che:

²⁰ *Ibid.*

²¹ M. Gardner, *WAP, SAP, PAP, and FAP*, in Updike, *Verso la fine del tempo*, cit., p. 6. La frase del matematico statunitense costituiva parte di una risposta polemica verso le ipotesi cosmologiche avanzate, alla fine degli anni Ottanta, da John Barrow e Frank Tipler, poi convogliate nel loro *Principio antropico*. Ovvero, l'idea secondo cui il nostro pianeta venne creato per accogliere l'essere umano, supportando implicitamente il disegno divino. *Wap* era un acronimo coniato da Gardner per indicare una dei quattro principi antropici descritti dai due scienziati americani, ai quali ne aggiunge un quinto a dir poco irriverente, *Crap (Completely Ridiculous Anthropic Principle)*. Updike si schierò apertamente con Gardner, sostenendo che solamente un Dio crudele e tiranno avrebbe potuto ideare un sistema evoluzionistico tale. Cfr. M. Gardner, *WAP, SAP, PAP, and FAP*, in Id., *The Night is Large: Collected Essays 1938-1995*, London, Penguin, 1995, pp. 40-9; Newman, *Updike's Many Worlds: Local and Global in Toward the End of Time*, cit., p. 108; J. Updike, *More Matters: Essays and Criticism*, London, Hamish Hamilton, 1999, pp. 578-85.

²² Il toro o toroide è un termine geometrico e botanico che indica una superficie a forma di ciambella. L'etimologia della parola deriva dal latino *torus* che allude contemporaneamente a un non precisato tipo di rigonfiamento e a un tipo di cuscino a forma di ciambella.

²³ Updike, *Verso la fine del tempo*, cit., p. 149.

Le menti, o la mente gigante che si manifesta con questa intrusione perfettamente circolare nei nostri cieli, non comunicano [...] semplicemente non può esistere un linguaggio che metta in comunicazione il sopra e il sotto [...] solo gli psicotici e bugiardi in cerca di pubblicità vengono rapiti e portati sulla nave spaziale [...] forse arrivare fin qui dalla vastità dell'altrove ha bruciato tutta la sua energia; o forse semplicemente non ha niente da dire, avendo oltrepassato la frizione spazio-tempo che genera la parola, e in cui noi viviamo²⁴.

Pur credendo nella sua reale esistenza, egli non vi riconosce un'apparente forza deistica atta ad assistere alle battaglie cosmiche dell'uomo.

La seconda apparizione (cap. 4, *Le morti*) del visitatore cosmico produce però un effetto diverso. Il toro si era fatto più grande muovendosi verso la terra fino a circondarla, quasi a inghiottirla o forse a proteggerla. Ciò sembrava promettere a Ben una sorta di rassicurazione resa, paradossalmente, nella forma di una speranza capace di trascendere la morte nello stadio ultimo del suo Sé:

Non sarei morto, tutto sarebbe andato bene. Ognuna delle fuggevoli impressioni che avevo ricevuto nel corso della vita era conservata chissà dove e poteva ripetersi. Tutte le ombre sarebbero state dissipate, quando la luce fosse stata ovunque e non confinata nei luoghi. [...] Tutti i frammenti del mio essere spirituale si sarebbero uniti. [...] Il tempo era una clausola che sarebbe stata annullata; la sua tragedia era frutto di una falsa percezione, un limite della capacità concettuale... La gioia della creazione [...] non è un'illusione, ma un fondamento eterno e un'economia celeste, davanti alla cui opera siamo ciechi, (che) redimerà ciascuno dei nostri momenti vitali e porterà a compimento ogni accenno di beatitudine: questa gioiosissima certezza di riconciliazione universale si è propagata come un grande campo magnetico a tutto il nostro impoverito pianeta²⁵.

Nella sua ultima manifestazione il toro assume, stavolta, le sembianze incorporee di un fenomeno che compare e scompare attraverso la storia:

Mi sembra di vedere, oltre le nuvole di pioggia spinte lontano dal vento e sempre più rade, il cerchio paradisiaco: il toro. Forse è tornato, nonostante l'indifferenza collettiva che ha accompagnato la sua scomparsa, o forse si tratta solo di un'illusione, provocata dalla luce del sole che si rifrange in un'alta nube di cristalli – una specie di arcobaleno²⁶

In questo caso il toro assomiglia a un fervore religioso che sorge e poi tramonta, come quando «dagli uomini si leva un grido di libertà

²⁴ Ivi, p. 150.

²⁵ Ivi, pp. 224-5.

²⁶ Ivi, p. 285.

e di espressione autonoma contro il celeste anello nuziale, che adesso sembra l'anello di una catena o la botola di una segreta»²⁷. Ne viene fuori una specie di versione ciclica della salvezza che abbraccia milioni di anni e che viene annunciata dall'arrivo e dal tramonto di un cerchio cosmico paradisiaco. Realtà trascendenti, universi paralleli, mondi alternativi, indipendentemente da come si decida di appellarli, sono tutte richieste d'aiuto, traballanti speranze di sopravvivenza e cambiamento. Come se Updike credesse in un colpo di scena, nella possibilità di un'utopia, di un inaspettato risvolto palingenetico successivo a una rovina planetaria²⁸.

Sebbene le scienze propongano numerose teorie per spiegare i cicli cosmici, Ben, coscientemente, palesa risolutezza nella convinzione di forze che vanno oltre l'espansione e la contrazione dell'universo. Questa sua attitudine, tuttavia, si configura più come una forma di spiritualità che come un credo, un laicismo innervato da venature mistiche forsanche, poiché non rivelerebbe solide fondamenta in una fede specifica. In verità però, scrutando con più attenzione il diario di Ben, il lettore può intravedervi sparute e carsiche tracce di religiosità sfruttando riflessioni e indizi disordinati su Dio, sulla creazione, sulla salvezza o sui segni della speranza. Questi frammenti permeano la storia, fondendosi con il suo nucleo tematico anche se possono disorientare il lettore, anche quello più spensierato, ormai assuefatto all'ambivalenza e al cinismo del narratore. Sarebbe certamente legittimo interpretare questi segni come fittizi, partoriti da un incessante dinamismo dell'immaginazione quale tratto distintivo del narratore. Eppure è possibile fugare, almeno in parte, tali incertezze, scorgendo velate allusioni ai libri biblici quali la Genesi²⁹. Questi echi non si riverberano per mezzo di citazioni, ma attraverso sfumature ironiche, come per esempio quando Ben trascorre una Pasqua presso una chiesa protestante insieme alla propria amante. Il tedium e la sonnolenza provati dall'uomo durante il sermone pronunciato dalla predicatrice, lasciano improvvisamente spazio a curiosità e interesse in concomitanza con le storie della Resurrezione e di Maria

²⁷ Ivi, p. 286. La possibilità di una connessione tra cosmologia e religione, ovvero che il Big Bang non sia altro che una «versione scientifica della *Genesi*», era già presente in un'altra opera di Updike, *Roger's Version* (*La versione di Roger*, 1986). Nel romanzo, che verte sulla teoria evoluzionistica e sulla fisica delle particelle, uno studente di scienze computeristiche prova, per l'appunto, a dimostrare l'esistenza di Dio matematicamente (E. Lerner, *The Big Ben Never Happened*, New York, Vintage, 1992, p. 384).

²⁸ Moylan, *Scraps of the Untainted Sky*, cit., p. 189.

²⁹ Miller, *Knowledge of an Immense Catastrophe*, cit.

Maddalena, tanto da spingerlo a riflettere su come: «Le realtà macroscopiche, gli atti di Dio, mi tirano un po' fuori da tutto ciò, fuori dal mio povero, ossuto e claustrofobico io»³⁰. Nel prosieguo di questo lungo passaggio focalizzato sul potere della rinascita e sulla sua capacità di instillare la fede, Ben smarrisce nuovamente l'attenzione, distratto dal fascino dell'amante e della ministra di Dio. Per Updike, infatti, sessualità e fede vengono sacrilegamente sovrapposte, dando vita a un'improbabile psicomachia dagli esiti incerti che, ironicamente, trova risoluzione solo nelle battute finali dell'opera³¹.

Secondo Schiff, la presenza e la percezione di Dio, all'interno del romanzo, è «dualistica e paradossale»³². Quest'ultima affermazione potrebbe risultare valida sia per il protagonista Ben che per il suo autore, Updike. Dualismo e paradossalità, allora, sono questioni rese evidenti dalla persistenza sia del tempo sia di Dio:

Ma può finire il tempo? Lo spazio può essere cancellato insieme alla materia che lo misura. [...] Il fatto che qualcosa sia esistito [...] potrà mai essere cancellato? Il tempo, una volta assunta l'impronta dell'essere deve durare così come un foglio di carta che, benché bianco, ha nelle sue fibre una filigrana. I sacerdoti che [...] continuano a praticare la loro grottesca attività su questo pianeta condannato all'estinzione persino nella nostra epoca di illuminismo scientifico hanno un detto che nel loro linguaggio arcaico suona così: «Le nostre menti assalgono Dio da ogni lato, eppure egli vive nell'interiorità. Dio viene ucciso e riucciso, eppure non muore»³³.

Questa idea di dualismo sembra, ancora più specificatamente, caratterizzare il concetto di tempo in sé. Il narratore, infatti, inizia a raccontare la sua storia alla fine di novembre, in coincidenza con la prima nevicata dell'anno, avvertendo «un indistinto terrore del tempo in sé [...] questo nuovo pesante giorno radiosso»³⁴ e la conclude con la frase (che è anche l'ultima del romanzo): «Fa così caldo che per sbaglio si sono schiuse le uova di un'infinità di pallide farfalline [...] intrappolate dentro un esiguo cuneo spazio-temporale sotto l'annichilente imminenza dell'inverno»³⁵.

³⁰ Updike, *Verso la fine del tempo*, cit., p. 112.

³¹ J. McTavish, *Myth and Gospel in the Fiction of John Updike*, Eugene, Cascade, 2016, pp. 125-44.

³² J. Schiff, *John Updike Revisited*, New York, Twayne, 1998, p. 51 [N.d.A.].

³³ Updike, *Verso la fine del tempo*, cit., p. 314.

³⁴ Ivi, p. 9. A proposito del concetto di tempo in Updike, si veda F. Vittorini, *Narrativa USA 1984-2014*, Bologna, Patròn Editore, 2016, p. 114.

³⁵ Ivi, p. 319.

La conflittualità interna a Ben è chiara sin dall'*incipit* del romanzo, quando si riferisce al giorno che è contemporaneamente pesante e radioso. Una percezione ossimorica ripresa anche nell'epilogo, quando il giorno è caldo ma prossimo al freddo. Queste idiosincrasie temporali e percettive, alberganti nella sua più recondita intimità, vengono proiettate nello spazio esterno circostante. Esse si configurano come oscillazioni interne al protagonista tra il suo passato personale e quello storico del mondo e attraverso le tensioni del presente, tra se stesso e le sue donne o la sua famiglia e quelle future con la malattia, la morte e ciò che la trascende. Ben osa sfidare il paradosso proveniente sia dall'esperienza umana che dalla fisica quantistica, secondo cui «la freccia del tempo si muove solo in una direzione», ma la singolarità iniziale dell'origine dell'universo non sarà coincidente con la singolarità terminale (che risulterà meno uniforme) «in cui tutti i miliardi di galassie potrebbero finire per collassare disordinatamente»³⁶. Nel momento in cui la freccia del tempo dirige il protagonista verso la drammaticità del suo processo di morte (la lotta contro il cancro), egli esaspera le proprie speculazioni filosofiche:

Ho letto da qualche parte che per Pitagora il tempo era l'anima e l'elemento generativo dell'universo. Ed è vero, possiamo inveire quanto vogliamo contro le sue offese, ma è impossibile immaginare la nostra esistenza senza di esso: non succederebbe mai niente. [...] Secondo Cartesio, il tempo sarebbe costituito da una serie di istanti sempre caduchi che Dio rinnova incessantemente con atti di volontaria creazione della durata di poche frazioni di secondo³⁷.

Anche ne *Il museo dell'innocenza* di Orhan Pamuk assistiamo a una riflessione filosofica sul tempo. Kemal, narratore e interprete principale di questo straordinario esempio di epica moderna, riferendosi alla Fisica aristotelica, disserta abilmente sulla differenza tra «Ora» e «Tempo». La prima forma (quella della freccia del tempo per Ben) è costituita dai singoli istanti, «elementi indivisibili e inscindibili» che ci catapultano nella dimensione dell'atemporalità. Il tempo lineare invece è «la linea che unisce questi istanti indivisibili», il metronomo che regola la vita sociale fatta di orologi, calendari e qualsivoglia altro congegno di misurazione. Questi strumenti servono a «regolare le nostre relazioni interpersonali» ma non a «ricordarci il tempo dimenticato»³⁸. Spetta ai singoli istanti, allora, «regalarci una felicità» o uno scampolo

³⁶ Ivi, p. 205.

³⁷ Ivi, p. 246.

³⁸ O. Pamuk, *Il museo dell'innocenza*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 314-5.

di felicità che, seppur breve, «non si esaurisce per centinaia di anni»³⁹. L'interpretazione del tempo dello scrittore turco (anzi la sua negazione del Tempo che è anche negazione della Storia)⁴⁰ appare meno mistica rispetto a quella di Updike, ma ugualmente trascendente e dualistica nel suo pensare ciclicamente la vita come una collezione di singoli momenti felici anziché come una linea continua.

Per Ben il tempo, in apparenza, sembrerebbe essere infinitamente divisibile anche se, allo stato attuale, è nient'altro che cumulativo e inevitabile. Empirista e cinico qual è, egli dismette, pur agognandola, la fede religiosa nell'immortalità. Questo suo desiderio può essere inteso nell'accezione lacaniana di anelito all'infinito senza compimento⁴¹, poiché non può essere appagato nemmeno attraverso il tempo trascorso con la propria famiglia.

Questa ulteriore disillusione che, per Morley, richiama quella corsa a uno dei personaggi della narrativa di DeLillo⁴², viene puntualmente annotata nel suo diario:

Scrivo tutto ciò, suppongo, per cercare un significato alle cose. Col venire meno della fiducia nelle connessioni con la sfera soprannaturale, la catena degli antenati [...] questa entità trascendente che è la famiglia sembrerebbe offririci consolazione. Ma la dissoluzione dell'ego, che la famiglia impone, è esattamente quello contro cui poi lottiamo [...] l'immortalità del DNA ci offre un sollievo che al dunque risulta lugubre quanto la trasmigrazione delle anime. Se non possiamo portare con noi i nostri ricordi, che senso ha vivere ancora?⁴³.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ M. Fusillo, *Il museo di Pamuk*, in Id., *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 61-8.

⁴¹ J. Lacan, *Le désir et son interprétation*, Paris, Le Champ freudien, 2013 (ed. it., *Il desiderio e la sua interpretazione 1958-59*, Torino, Einaudi, 2013).

⁴² C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction: John Updike, Philip Roth and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2009, pp. 57-83. In *Rumore bianco*, Jack Gladney è docente universitario di un bucolico *campus* del Midwest e pioniere degli studi hitleriani (pur non conoscendo il tedesco). La prima parte del romanzo (*Onde e radiazioni*) è una sorta di cronaca dell'assurdo della sua vita domestica, innervata di costanti e forse apotropaici riferimenti alla morte, la vera ossessione di Jack e della moglie Babette. Anche in questo caso la vita viene sfidata da una minaccia concreta, a tratti invincibile: non una malattia come per Ben, ma una nube tossica (un *topos* della letteratura distopica e post-apocalittica e più in generale della *science fiction*, se pensiamo a Shiel, Wells ecc.). Si tratta di una miscela chimica che sprigiona non soltanto esalazioni mortali, ma anche riflessioni esistenziali. Cfr. D. DeLillo, *White Noise*, New York, Viking Adult, 1985 (trad. it. di M. Biondi, *Rumore bianco*, Torino, Einaudi, 1999).

⁴³ Updike, *Verso la fine del tempo*, cit., p. 75.

Sebbene il narratore non sia in grado di sciogliere le incertezze riguardanti la sopravvivenza dopo la morte, il romanzo sostiene la possibilità di un'immortalità individuale. Ben, infatti, interpreta la fantasmatica resurrezione di uno stormo di uccelli migratori come «il mormorio di un immenso e invisibile angelo custode» all'esterno della sua dimora⁴⁴. È con questa immagine che si conclude la doppia narrazione: quella di Updike e quella di Ben. Una migrazione esistenziale si potrebbe azzardare, che proclama il suo passaggio tramite la resurrezione della natura annunciante la nascita di una nuova vita, Adam, l'undicesimo nipote di Ben. Ancora una volta, le risonanze bibliche corroborano la fede del narratore nei bisogni umani che egli ha raccontato nel suo diario e in ciò che ha da offrirci questo pianeta che il neonato chiamerà «luce, latte, voci, pericolo, amore»⁴⁵.

Scaldato da questo inusuale tepore climatico (il riferimento è al giorno ossimorico), Ben si accorge di come alcune parole si siano inaspettatamente schiuse e lottino per sopravvivere. Queste sono le vittime frustrate del lato oscuro della natura, l'evidenza di come i segni della morte e della resurrezione, ironicamente e poeticamente, si mescolino insieme nelle ultime pagine del romanzo, nel diario di Ben Turnbull e nella teologia dualistica e paradossale di John Updike.

⁴⁴ Ivi, p. 318.

⁴⁵ Ivi, p. 314.