

Il pessimismo terapeutico di H.G. Wells in 'The Time Machine'

di Alessandra Balsamini

But when a man has once broken through the paper walls of everyday circumstance, those unsubstantial walls that hold so many of us securely prisoned from the cradle to the grave, he has made a discovery. If the world does not please you, *you can change* it. Determine to alter it at any price, and you can change it altogether. You may change it into something sinister and angry, to something appalling, but it may be you will change it to something brighter, something more agreeable (. . .) There are no circumstances in the world that determined action cannot alter.

H. G. Wells, *The History of Mr Polly*.

Con i suoi *scientific romances*, esaltati dalla critica come centrali nella tradizione del genere fantascientifico e in particolare modo con *The Time Machine* (1895), da molti considerato il suo capolavoro, H.G. Wells scaglia contro «the paper walls of everyday circumstance» che proteggono i frastornati ed inquieti lettori vittoriani un *novum*¹ terrificante e destabilizzante.

Le forme di vita primitive e regredite incontrate dal Viag-

* Presentato dall'Istituto di Lingue.

¹ Stiamo utilizzando un termine che tanta fortuna critica ha avuto nella definizione del genere SF da quando Darko Suvin nel suo tentativo di definirne una coerente poetica lo ha per la prima volta concettualizzato come specifico fantascientifico (in D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction, On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press 1979; trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino 1985).

giatore nell'anno 802.701 e la progressiva estinzione del cosmo di cui è poi testimone sono le due suggestive immagini narrative di *The Time Machine*, dalla valenza simbolica potenzialmente illimitata, create da Wells per mettere a segno un duplice atto aggressivo nei confronti del compiaciuto lettore.

Anticipando le conclusioni dell'ennesimo tentativo di 'decifrazione' qui proposto di un *romance* complesso e ricco di significati come *The Time Machine*, apparirà evidente come già nella sua prima opera, considerata per il pessimismo di cui è pervasa una delle più rappresentative dell'esperienza di crisi ontologica *fin-de-siècle*, Wells riesca a superare quell'*impasse* – la convivenza con il quale costituirà invece la diversa ricchezza e modernità della tradizione letteraria novecentesca – nel momento stesso in cui il mondo futuro da incubo descritto nel *romance* dissolve le certezze del presente ma assume anche, col suo riflesso deformato della realtà storica, una chiara funzione di diagnosi e di avvertimento, di satira e di denuncia sociale². In *The Time Machine* la movenza duplice, ma non per questo contraddittoria, di un pessimismo che definiremo 'sintomatico e terapeutico' al tempo stesso³ è confermata dalla scelta, principalmente dettata da motivi di verosimiglianza, della doppia narrazione. Questo espediente narrativo permette a Wells, co-

² Si vedano le conclusioni a cui giunge Carlo Pagetti: «attraverso una situazione fantascientifica, una mitologia del futuro, H.G. Wells ha interpretato la crisi dell'epoca sua, i contrasti che stavano minando anche spiritualmente una società incapace di rinnovarsi dall'alto e dal basso. Nello stesso tempo, Wells mostra la vocazione apocalittica della fantascienza, che si afferma come letteratura soprattutto nei momenti di crisi, e come espressione di crisi». C. Pagetti, *Il senso del futuro, La fantascienza nella letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1970, p. 29. Dello stesso critico si vedano anche *I marziani alla corte della Regina Vittoria*, Pescara, Tracce 1987 e gli interessanti interventi nella rivista «La Città e le Stelle» di cui Pagetti è curatore, in particolare *Da Wells a Clarke: modelli ideologici e formule narrative (1895-1961)*, in «La Città e le Stelle» 1, inverno '81 – primavera '82, pp. 2-7.

³ Stiamo riferendoci alla terminologia freudiana nel significato attribuito da William Bellamy quando, nell'illustrare le linee essenziali del suo suggestivo studio, afferma che «fantasy (one of the two major modes of *fin-de-siècle* fiction), while remaining symptomatic of a 'sick' refusal to accept or make reality, can act in a way that is ultimately therapeutic». W. Bellamy, *The Novels of Wells, Bennett and Galsworthy: 1890-1910*, London, Routledge and Kegan Paul 1971, pp. 22-23.

me vedremo, di punire l'infondata compiacenza del tempo con la rivelazione di un probabile destino futuro quanto mai 'spiacevole' e contemporaneamente di superare il trauma paralizzante di questa presa di coscienza con una dignitosa e vitalistica volontà di agire «as though it were not so».

1.1. *Il racconto del Viaggiatore: un viaggio verso la morte*

La morte ed il vano tentativo di superarla è uno dei temi principali di *The Time Machine*⁴ e dimostra come questo racconto partecipi alle temperie spirituali di fine secolo. Bernard Bergonzi, nel suo fondamentale *The Early H.G. Wells*, fu il primo a far risalire l'immagine di morte universale descritta da Wells in *The Time Machine* al mito decadente della *fin du globe*, rivelando come le parole con cui Nordau, nel suo *Degeneration* (1895), definisce questo mito un sentimento quasi patologico di un mondo in agonia evocano immediatamente temi ed immagini del *romance* wellsiano:

the prevalent feeling is that of imminent perdition and extinction [...] In our days there have arisen in more highly developed minds vague qualms of a Dusk of the nations in which all suns and stars are gradually waning and mankind with all its institutions and creations is perishing in the midst of a dying world⁵.

È tuttavia evidente che l'ideologia apocalittica della fine del mondo e della specie umana fu stimolata nel giovane Wells dal pensiero scientifico del tempo, in particolar modo dalla teoria evolucionistica filtrata attraverso la lettura negativa che fece di essa uno dei suoi principali interpreti e diffusori, Thomas Hen-

⁴ Le origini biografiche del tema sono state evidenziate da Patrick Parrinder: l'inizio della carriera artistica di Wells coincide con una grave malattia per la quale i medici gli avevano lasciato poche speranze di vita. È sotto l'impressione di questo 'death warrant' che viene scritto *The Chronic Argonauts* (1887), nucleo originario di *The Time Machine*, in cui appare per la prima volta l'idea del viaggio nel tempo. Cfr. P. Parrinder, *The Time Machine: H.G. Wells's Journey Through Death*, in «The Wellsian» 4 (1981), pp. 15-23.

⁵ B. Bergonzi, *The Early H.G. Wells: A Study of the Scientific Romances*, Manchester, Manchester University Press 1961, p. 5.

ry Huxley, professore di biologia alla Normal School of Science di Londra quando Wells la frequentava nel 1884.

The Time Machine è un originale rispecchiamento in termini immaginativi degli interrogativi inquietanti posti in luce dalle riflessioni huxleiane riguardo all'ipotesi evuzionistica.

Come ha dimostrato Darko Suvin⁶, la struttura di *The Time Machine*, caratterizzata da un *frame* e da tre episodi di decrescente lunghezza (quello degli Eloi e dei Morlocks, quello dei granchi e infine quello dell'eclisse) rappresentanti tre stadi del futuro evolutivo con cui viene messo a confronto il Viaggiatore, assume chiaramente come punto di riferimento la seriazione evolutiva darwiniana, pur semplificata per ovvie esigenze narrative. Tale seriazione, che considerava l'*Homo sapiens* suo massimo punto d'arrivo, viene esattamente capovolta in *The Time Machine* dove domina una visione di regressione biologica che porta all'estinzione del cosmo attraverso una serie progressiva di involuzioni: da esseri ancora complessi come gli Eloi, ad organismi più semplici come animali marini, muschi e licheni, fino alla non-esistenza.

Il viaggio compiuto dal protagonista procede perciò lungo un tempo evolutivo capovolto rispetto a certi valori biologici ed etici che si erano affermati in seguito alla teoria evuzionistica, e diventa un cammino verso la morte.

Wells ci offre dunque in *The Time Machine* una visione desolata del futuro che contraddice, irridendola, la fede cieca in un progresso lineare ed irreversibile alimentata nell'uomo vittoriano dalle speculazioni darwiniane.

È infatti con una nota di risonante ottimismo che Darwin concludeva il suo *Origin of Species*:

we may look with some confidence to a secure future of great length and, as natural selection works solely by and for the good of each being, all corporeal and mental endowments will tend to progress towards perfection⁷.

The Time Machine deve essere letta come denuncia di tale

⁶ D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, cit., pp. 265-288; apparso per la prima volta come *A Grammar of Form and Criticism of Fact: The Time Machine as a Structural Model for Science Fiction* in «Comparative Literature Studies» 10, 4 (1973).

⁷ C. Darwin, *The Origin of Species* (1859), London, Dent & Sons 1934, p. 462.

ipotesi ottimistica. Lo stesso Wells definirà più tardi il suo *romance* un «assault on human self-satisfaction» in cui egli ha utilizzato l'espedito del viaggio nel tempo «for a glimpse of the future that ran counter to the placid assumption of that time that Evolution was a pro-human force making things better and better for mankind»⁸. Questo atteggiamento disincantato nei confronti dell'ipotesi evoluzionistica trova un preciso riscontro nel pensiero scientifico di Wells:

the zoologist demonstrates – scrive lo scrittore nel 1891 – that advance has been fitful and uncertain; rapid progress has often been followed by rapid extinction or degeneration [...] There is, therefore, no guarantee in scientific knowledge of man's permanence or permanent ascendancy [...] The presumption is that before him lies a long future of profound modification, but whether that will be, according to present ideals, upward or downward, no one can forecast [...] It may be that, instead of this, Nature is, in unsuspected obscurity, equipping some now humble creature with wider possibilities of appetite, endurance or destruction, to rise in the fulness of time and sweep homo away into the darkness from which his universe arose. The Coming Beast must certainly be reckoned in any anticipatory calculations regarding the Coming Man.

È la stessa visione apocalittica che Wells propone in *The Time Machine* dove la «Coming Beast», figura di chiara provenienza biblica, ha la sua massima trasfigurazione fantastica nell'immagine finale dell'ultimo organismo sopravvissuto: la «round thing» (cap. 11, p. 78), simbolo alienante del diverso, forse creatura dalle remote origini umane. Se fosse valida quest'ultima ipotesi l'Uomo a venire finirebbe, probabilmente contro le intenzioni dello stesso Wells, col sovrapporsi alla Bestia a venire, comunque votato alla morte perché privato della sua essenza umana.

Quanto centrale fosse questo tema per Wells è dimostrato, oltre che dai suoi famosi racconti quasi tutti ispirati ad immagini di predazione, anche dai numerosi articoli di riflessione e

⁸ H.G. Wells, Prefazione a *The Scientific Romances of H.G. Wells*, London, Gollancz 1933, p. ix.

⁹ H.G. Wells, *Zoological Retrogression*, in «Gentleman's Magazine», settembre 1881, rist. nell'antologia *Early Writings in Science and Science-Fiction*, R. Philmus e D.H. Hughes (eds.), Berkeley, University of California Press 1975, p. 158.

divulgazione scientifica, pubblicati dallo scrittore nel periodo in cui componeva «The Time Machine»; in essi la visione dell'estinzione dell'uomo ricorre in modo quasi ossessivo, come è evidente anche solo dai titoli: *The Duration of Life, Death, Concerning Skeletons, Zoological Retrogression, On Extinction*. In questi articoli il tema letterario dell'instabilità umana e delle sue conseguenze traumatiche assume la veste oggettiva di verità scientifica.

It is part of the excessive egotism of the human animal that the bare idea of its extinction seems incredible to it. «A world without us!» it says, as a heady young Cephalopsis might have said it in the Silurian Sea¹⁰.

Così inizia *The Extinction of Man*, un articolo in cui Wells si scaglia contro il mondo vittoriano, mostrandogli quanto assurdo sia il suo compiacimento antropocentrico.

No, man's complacent assumption of the future is too confident. We think, because things have been easy for mankind as a whole for a generation or so, we are going on to perfect comfort and security in the future. We think that we shall always go to work at ten and leave off at four and have dinner at seven forever and ever [...] Even now, for all we can tell, the coming terror may be crouching for its spring and the fall of humanity be at hand¹¹.

Viene così confermata la chiave di lettura di *The Time Machine* come ammonimento, *memento mori* rivolto alla specie a cui si ricorda la sua piccolezza e il suo isolamento rispetto ai lenti processi biologici destinati, un giorno, a rendere vano qualsiasi motivo d'ottimismo.

As a matter of fact Natural Selection grips us more grimly than it ever did [...] In our hearts we all wish that the case was not so, we all hate Death and his handywork, but the business of science is not to keep up the courage of men but to tell the truth [...] The name of the sculptor who carves out the new forms of life are, and so far as human science goes at present they must ever be, Pain and Sorrow¹².

¹⁰ H.G. Wells, *The Extinction of Man*, in «Pall Mall Gazette», 25 settembre 1894.

¹¹ *Ibid.*

¹² H.G. Wells, *Bio-Optimism* (1895), rist. in *Early Writings*, cit., pp. 208-209. Lo stesso pessimismo è espresso nel noto racconto *The Island of Doctor Moreau* (1896) in cui la crudeltà ed arbitrarietà del processo evolutivo è parodiata attraverso la figura dello scienziato demoniaco che cerca con la vivisezione di trasformare gli animali in esseri umani. La vita degli uomini appare,

The Time Machine è l'espressione artistica più efficace di questa visione desolata che si eleva a toni lirici nell'immagine del Viaggiatore immerso nella contemplazione del cielo stellato. Posto a confronto con il mistero della sua esistenza e di quella dell'universo, il protagonista esprime la sua consapevolezza della vanità di tutte le imprese umane:

looking at these stars suddenly dwarfed my own troubles and all the gravities of terrestrial life. I thought of their unfathomable distance, and the slow inevitable drift of their movements out of the unknown past into the unknown future. I thought of the great processional cycle that the pole of the earth describes. Only forty times had that silent revolution occurred during all the years I had traversed. And during these few revolutions all the activity, all the traditions, the complex organizations, the nations, languages, literatures, aspirations, even the mere memory of Man as I knew him, had been swept out of existence (cap. 7, pp. 57-58)¹³.

1.2. *L'epilogo: l'esortazione wellsiana*

Le due esperienze successive del Viaggiatore nel futuro, una in un tempo storicamente determinato in cui l'uomo, col suo agire sociale, appare esser la causa della sua estinzione e l'altra nel momento finale, imprecisato e remoto, del tempo biologico dove la specie-uomo è vittima fra tante della degradazione entropica, ci sembrano originare una duplice movenza nella struttura del *romance* che corrode, privandolo di coerenza, la linearità dell'*exemplum* wellsiano.

La visione del crepuscolo cosmico che attende il Viaggiatore alla sua ultima sosta, quando davanti alla bellezza tragica e terrificante di un paesaggio glaciale egli assiste allo spegnersi di ogni fonte di vita, finisce inevitabilmente col togliere ogni valore all'azione umana:

life is a mere eddy, an episode, in the great stream of universal being, just as man with all his cosmic mind is a mere episode in the story of life,

agli occhi del narratore Prendick, controllata da «blind fate, a vast pitiless mechanism».

¹³ Tutte le citazioni del racconto sono tratte da: H.G. Wells, *The Time Machine* (1895), in *Selected Short Stories*, Harmondsworth, Penguin Books 1958 (17^a ed. 1982).

conclude Wells nel primo abbozzo del suo racconto ¹⁴.

Se dunque l'uomo è un breve episodio nella storia naturale, se la sua estinzione è inevitabile, non è allora vano ed insensato cercare di cambiare il suo destino denunciando i suoi errori?

Lo stesso problema tormenterà più tardi Banstaple, il protagonista di *Men Like Gods* (1923):

it has been a belief in our world that at last there must be an end to life because our sun and planets are cooling and there seems no hope of escape from the little world upon which we have arisen. We were born with it and we must die with it. That robbed many of us of hope and energy: for why should we work for progress in a world that must freeze and die?

È questo il dibattito problematico avviato nell'epilogo di *The Time Machine* e reso possibile dall'espedito del narratore di secondo grado – testimone che riporta fatti a cui egli stesso ha assistito o che ha sentito raccontare dal protagonista – il quale non è affatto d'accordo con il pessimismo del Viaggiatore, suo amico. Se quest'ultimo

thought but cheerlessly of the Advancement of Mankind, and saw in the growing pile of civilization only a foolish heaping that must inevitably fall back upon and destroy its makers in the end (p. 83),

il responsabile dell'epilogo rifiuta ostinatamente la disperazione:

if that is so it remains for us to live *as though it were not so* ¹⁵. But to me the future is still blank and blank – is a vast ignorance, lit at a few casual places by the memory of his story (p. 83).

Nel suo commento agli interrogativi angosciosi sollevati dal racconto del Viaggiatore, sparito di nuovo, forse «into one of the nearer ages»

in which men are still men, but with the riddles of our time answered and its wearisome problems solved (p. 83),

¹⁴ Apparso in sette articoli sul «National Observer», marzo-giugno 1894; rist. in *Early Writings*, cit., pp. 57-90. Per le varie stesure di *The Time Machine* vedi B. Bergonzi, *The Publication of The Time Machine, 1895-96*, in «Review of English Studies» 5; 11 (1960), pp. 42-51.

¹⁵ In questo ed in altri casi il corsivo è di chi scrive.

il narratore, con irriducibile istinto vitalistico, mostra di credere nell'esistenza di un'epoca futura dove l'agire umano ha ancora significato e può incisivamente modificare la realtà.

La sua fiducia nell'uomo e nell'azione pragmatica viene ribadita quando egli richiama l'attenzione del lettore sui due fiori bianchi che Weena, la ragazza Eloi, ha donato al Viaggiatore; per il narratore essi testimoniano

that even when mind and strength had gone, gratitude and mutual tenderness still lived on in the heart of man (p. 83).

Una conclusione piuttosto incoerente, a parere di alcuni critici¹⁶, che finisce per assumere quelle stesse posizioni dell'ottimismo positivistico così duramente messe alla prova dai racconti-profezie del Viaggiatore.

Pur non negando l'esistenza di un'apparente contraddizione tra il futuro negativo descritto nel racconto e la speranza ottimistica espressa nell'epilogo non possiamo condividere una lettura critica che si limiti a constatare l'incongruenza.

Anche se all'inizio dell'epilogo – questa è la nostra impressione – Wells, attraverso il narratore di secondo grado, sembra quasi voler distrarre i lettori dall'incubo futuro con cui li ha appena minacciati proponendo loro la cruenta immagine di un remoto ed avventuroso passato dell'umanità, ipotetico luogo di evasione dello stesso Viaggiatore:

it may be that he swept back into the past, and fell among the blood-drinking, hairy savages of the Age of Unpolished Stone; into the abysses of the Cretaceous Sea; or among the grotesque saurians, the huge reptilian brutes of the Jurassic times (p. 83),

a nostro parere le parole finali del *romance* non sono semplicemente il risultato di un involontario *slip of the pen* da parte di uno scrittore distratto né lo scherzo di un vittoriano burlone che dopo essersi divertito a terrorizzare i suoi lettori li rassicura con caparbia sfrontatezza sul destino glorioso che li attende. La struttura dialettica di *The Time Machine*¹⁷ ci sembra voluta-

¹⁶ Kenneth Young, ad esempio, definisce l'epilogo «inconsequential». Cfr. K. Young, *H.G. Wells*, London, Longmans 1974, p. 16.

¹⁷ Alessandro Monti ha individuato per primo la funzione dell'epilogo come polo positivo di «una dialettica cifrata degli opposti» nella sua eccellente

mente finalizzata a dare corporeo vigore – in senso tutto welliano – ad un'esortazione a reagire di fronte al pessimismo che pur ha originato il mondo da incubo del *romance* senza allo stesso tempo vanificare le premesse negative che lo sottendono.

L'esortazione di Wells potrebbe essere riformulata in questi termini: la fine del mondo è inevitabile ma appartiene ad un futuro molto lontano; nel frattempo si può ancora lottare per un destino luminoso. L'uomo deve assumersi la responsabilità morale del suo immediato futuro e in questo modo rendere la vita degna di essere vissuta.

Da questa stessa fede nell'unicità dell'esistenza umana deriva il concetto di 'evoluzione artificiale', elaborato da Wells agli inizi della sua carriera, di cui lo scrittore si serve per incanalare nel dibattito culturale di fine Ottocento il suo personale, attivistico rifiuto alla disperazione paralizzante¹⁸. In due importanti articoli quasi contemporanei a *The Time Machine*, *Human Evolution, An Artificial Process* (1896) e *Morals and Civilisation* (1897), Wells, condividendo la problematica sollevata da Huxley¹⁹, definisce lo sviluppo sociale un «processo artificiale» difficile e precario che deve procedere, per avere garanzie di suc-

introduzione allo studio dell'opera di Wells: A. Monti, *Invito alla lettura di H.G. Wells*, Milano, Mursia 1982.

¹⁸ Invitante è la tentazione di far uso di una suggestiva affermazione di Bellamy secondo la quale «the symbiotic relation between two modes, the 'scientific-therapeutic' and the 'aesthetic-symptomatic', helped to make sense of life in the fin de siècle» (W. Bellamy, *op. cit.*, p. 37) per evidenziare come anche in un'opera squisitamente *fin de siècle* come *The Time Machine* l'attivismo terapeutico di una mente scientifica come quella di Wells abbia la meglio sull'autolesionismo decadente che pur ha contribuito a dare corpo alla visione da incubo del *romance*.

¹⁹ In polemica con il darwinismo sociale spenceriano e i suoi spesso confusi e contraddittori tentativi di giustificare una politica socio-economica di *laissez-faire*, Thomas Huxley mise in evidenza l'amoralità dell'evoluzione cosmica che, mossa dalla legge della lotta per la sopravvivenza, comportava inevitabilmente sofferenze e morte per gli esseri viventi. L'unica speranza per un progresso sociale ed etico è che l'uomo assuma un atteggiamento combattivo opponendo ad essa i propri valori morali: «let us understand, once and for all, that the ethical progress of society depends not on imitating the cosmic process, still less on running away from it, but in combating it». T.H. Huxley, *Evolution and Ethics* (1893), in *Evolution and Ethics and Other Essays*, London, Macmillan 1894, p. 83.

cesso, completamente separato da quello naturale; egli era infatti convinto che

in civilized man we have 1) an inherited factor, the natural man, who is the product of natural selection, the culminating ape, and a type of animal more obstinately unchangeable than any other living creature; and 2) an acquired factor, the artificial man, the highly plastic creature of tradition, suggestion, and reasoned thought²⁰.

In *The Time Machine* l'eccessivo controllo sull'ambiente ha paradossalmente riportato alla luce «l'uomo naturale» che ha preso il definitivo sopravvento su quello civile o «artificiale».

Il mondo dell'802.701 si presenta infatti come la conclusione logica dello sforzo dell'uomo di raggiungere una condizione di «comfort and ease». Questo ideale è stato finalmente realizzato, commenta trionfante l'illuso Viaggiatore di fronte alla vivace bellezza dell'arcadia futura,

the whole earth had become a garden [...] The air was free from gnats, the earth from weeds or fungi; everywhere were fruits and sweets and delightful flowers; brilliant butterflies flew hither and thither [...] Diseases had been stamped out (cap. 4, pp. 31-2).

Il giardino è un'immagine ricorrente sia in Darwin sia in Huxley come metafora didattica del processo evolutivo; all'interno di questa metafora l'uomo è o parte del giardino perché forma di vita da esso generata o colui che, da giardiniere, cerca di modificarlo²¹.

Ma nella creazione del giardino del racconto wellsiano l'uomo-giardiniere, antenato degli Eloi e dei Morlocks, ha emulato la selezione naturale seguendo i suoi stessi amorali criteri, quelli dell'utilità e del piacere, che hanno portato rispettivamente all'automatismo funzionale dei Morlocks e a quello estetico ed edonistico degli Eloi. L'intelligenza e la volontà che hanno creato il giardino sono, nel giardino, cadute in disuso e dimenticate.

²⁰ H.G. Wells, *Human Evolution, An Artificial Process*, in «The Fortnightly Review», 1 ottobre 1896, rist. in *Early Writings*, cit., p. 217.

²¹ La metafora del giardino in Wells è stata sapientemente analizzata da D.Y. Hughes, *The Garden in Wells's Early Science Fiction*, in *H.G. Wells and Modern Science Fiction*, D. Suvin and R.M. Philmus (eds.), London, Bucknell University Press 1977, pp. 48-49.

In *Morals and Civilisations* Wells evoca una visione in cui la civiltà scompare improvvisamente che richiama molto da vicino quella di *The Time Machine*:

civilisation is not material. If in a night, this artificial, this impalpable mental factor of every human being in the world could be destroyed, the day thereafter would dawn, indeed, upon our cities, our railways, our mighty weapons of warfare, and on our factories and machinery, but it would dawn no more upon a civilised world. And one has instead a grotesque picture of the suddenly barbaric people wandering out into the streets [...] esurient and pugnacious²².

Nel mondo dell'anno 802.701 non esiste più alcuna civiltà, soltanto due speci animalesche legate da un rapporto simbiotico di predazione; il loro unico scopo è la soddisfazione di bisogni vitali primitivi come mangiare e dormire; primitivi sono anche il loro linguaggio e le loro emozioni: la gioia dell'inconscienza e la paura che immobilizza. L'unico vincolo sociale sopravvissuto è quello del branco²³.

Il Viaggiatore è costretto a correggere le sue affrettate conclusioni:

the great triumph of Humanity [...] had been no such triumph of moral education and general cooperation [...] had not been simply a triumph over Nature, but a triumph over Nature and the fellow-man (cap. 5, p. 48).

La morale del racconto – Wells ci autorizzerebbe forse a riferirla in questi termini – esalta perciò l'importanza dell'azione umana diretta al mantenimento della società civile, mostrandoci le terribili conseguenze della sua assenza in un mondo futuro

²² H.G. Wells, *Morals and Civilisation*, in «The Fortnightly Review», febbraio 1897, rist. in *Early Writings*, cit., pp. 220-228.

²³ L'animalizzazione dell'uomo in *The Time Machine* non si limita perciò ad essere semplicemente la tappa di un percorso evolutivo regressivo ma acquista dalla tradizione, in particolare dalla satira di Swift, la potente valenza di metafora di regressione morale. Wells ha più volte espresso la sua ammirazione per Swift riconoscendone l'influenza sulla sua opera. Afferma nella prefazione ai suoi *scientific romances* del 1933: «my early, profound and lifelong admiration for Swift appears again and again in this collection, and it is particularly evident in a predisposition to make the stories reflect upon contemporary political and social discussions» (*The Scientific Romances of H.G. Wells*, cit., p. VIII).

imbarbarito. L'uomo 'artificiale' (cioè non naturale, anzi teso ad emendare le deficienze della natura) deve controllare il processo evolutivo avvalendosi delle sue risorse più razionali, l'intelligenza e la volontà, se non vuole nel processo estinguersi o regredire alla sua atavica essenza animale.

Con gli Eloi e i Morlocks Wells crea precisamente un ironico simbolo letterario di questo ammonimento.

2. *Lo undying fire*

Da questa particolare prospettiva il pessimismo antropologico e sociale espresso in *The Time Machine* acquista il valore di una critica che vuole essere costruttiva ed incisiva – almeno nelle intenzioni – nei confronti di una società che può e deve ravvedersi.

Condividiamo il parere di quei critici che hanno evidenziato i limiti e l'ambiguità del pensiero politico di Wells come emergono dalla forma particolare di distopia a cui hanno dato origine²⁴.

Ma le limitazioni del suo pensiero politico inficiano soprattutto la produzione letteraria posteriore al 1900, dove spesso, ancora con le parole di Bellamy, prevarrà sull'artista il «therapist impatient of art», in particolar modo nelle opere utopiche: proposte contraddittorie di un futuro pianificato, asettico, altamente tecnologico; progetti di uno stato mondiale totalitario e antidemocratico, dove tutto il potere è nelle mani di una aristocrazia elitaria di tecnocrati chiamati «Samurai», altre volte

²⁴ Nelle sue linee essenziali si dimostra ancora valida la critica di Christopher Caudwell che vede in Wells il tipico rappresentante della classe piccolo-borghese, che aspira alla sicurezza e alla rispettabilità della ricca borghesia e prova soltanto orrore e disprezzo nei confronti della classe inferiore, «gli spaventosi Marlocchi che bisogna uccidere senza discriminazione quando si rivoltano ed escono alla luce del sole». Cfr. C. Caudwell, *Studies in a Dying Culture*, London, John Lane 1938; trad. it. *La fine di una cultura*, Torino, Einaudi 1949, p. 98. Sullo stesso argomento si veda anche A.L. Morton, *The English Utopia*, London, Lawrence and Wishart 1952 (in particolare p. 249) e D. Suvin, *op. cit.*; illuminanti sono le considerazioni sull'ambiguità wellsiana di D. Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni 1980.

«New Republicans», «Open Conspirators» e persino, più tardi, «The Mind of the Race».

In *The Time Machine* prevale invece il momento 'analitico' negativo, quello da noi definito di pessimismo terapeutico, in cui lo «*undying fire*» che sostiene Wells e i suoi personaggi non suggerisce proposte concrete ma si esprime nel vitalistico rifiuto di rimanere paralizzati dalla consapevolezza della negatività.

2.1. *L'intraprendente Viaggiatore*

Spostando l'analisi sul piano del *plot* troviamo una conferma alla duplice movenza che caratterizza la struttura di *The Time Machine* nelle vicende dello stesso *Traveller*, simbolo dell'*everyman* vittoriano²⁵. Anche in queste è possibile evidenziare un simile itinerario che tende verso la ricerca vitale di superare – nel momento stesso in cui se ne è vittima – la condizione paralizzante della rivelazione traumatica come quella che sconvolgerà il Viaggiatore durante la sua permanenza nell'anno 802.701.

Subito dopo il suo arrivo, comodamente seduto in contemplazione del suggestivo tramonto sul giardino terrestre, il Viaggiatore crede con presunzione che all'umanità sia riservato un futuro di pace, di ozio e di felicità ed indulge al piacere estetico che gli procura quella terra paradisiaca.

Anche nell'esatta indicazione dell'anno in un futuro così remoto ci sembra di scorgere una cifra ironica rivelatrice di

²⁵ La ricerca da parte di Wells di un personaggio realistico come protagonista del suo racconto è evidente se si confronta *The Time Machine* con *The Chronic Argonauts*, suo ur-testo, apparso a puntate sul «*Science School Journal*» nel 1888. Nella prima versione Nebogipfel, l'eroe della storia, riunisce in sé tutte le caratteristiche della figura tradizionale dello stregone ed alchimista medioevale, dello scienziato pazzo, del personaggio romantico e dannato in conflitto col mondo; in *The Time Machine* invece il Viaggiatore è un uomo del suo tempo che da scienziato è capace di costruire una macchina straordinaria ma che da gentiluomo vittoriano non si priva del piacere di ricevere amici nel suo salotto per chiacchiere confidenziali ed anche, da burlone, del gusto di giocare loro qualche tiro mancino. (*The Chronic Argonauts* è in appendice a B. Bergonzi, *The Early H.G. Wells*, cit.).

quanto impudente ed illusoria fosse la sicurezza ontologica attribuita da alcuni scrittori di fine secolo al personaggio narrativo, spesso scienziato o detective, destinato quasi sempre nel corso del racconto a rivedere e correggere le proprie affrettate ipotesi iniziali.

Qui le conclusioni della ricerca che il novello Edipo intraprende, nel tentativo di risolvere l'indovinello mortale postogli dalla Sfinge²⁶ sulla verità del destino umano, si rivelano l'esatto contrario delle sue aspettative: il giardino luminoso e varopinto, la terra paradisiaca dell'innocenza e della felicità – ovvii i rimandi all'Età dell'Oro – è in realtà una tetra foresta in fiamme, un luogo infernale dominato dal male, dal dolore, dalla morte.

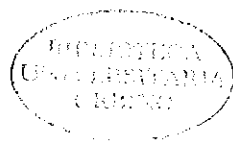
La naturale reazione del Viaggiatore è inizialmente di panico: egli è posseduto da un'incontenibile angoscia, piange come un bambino, urla e maledice.

At once, like a lash across the face, came the possibility of losing my own age, of being left helpless in this strange new world. The bare thought of it was an actual physical sensation. I could feel it grip me in the throat and stop my breathing. In another moment I was in a passion of fear [...] I think I must have had a kind of frenzy. I remember running violently in and out [...] Then, sobbing and raving in my anguish of mind (cap. 5, pp. 34-5).

Lo stato d'animo del protagonista, le cui felici teorie sono state irrimediabilmente scosse dalla scoperta di mostruose forze ignote, rivela una consapevolezza simile a quella descritta da Wells nel suo articolo *The Rediscovery of the Unique*:

science is a match that man has just got alight. He thought he was in a room

²⁶ Recenti studi, sulla scia dell'approccio critico di Bergonzi, hanno continuato ad illuminare significati simbolici sempre nuovi della *imagery* di *The Time Machine*, proponendo ulteriori associazioni mitiche. Tra queste grande rilevanza ha avuto la proposta di lettura del *romance* wellsiano come variante della favola mitologica di Edipo e la Sfinge per i numerosi e suggestivi paralleli individuati per esempio da: D.J. Lake, *The White Sphinx and the Whitened Lemur: Images of Death in The Time Machine*, in «Science Fiction Studies» 6, 1 (1979), pp. 77-84 F. Scafella, *The White Sphinx and The Time Machine*, in «Science Fiction Studies» 8, 3 (1981), pp. 255-265, B.J. Burden, *Decoding the The Time Machine*, in «Foundation» 31 (1984), pp. 30-37, P. Parrinder *H.G. Wells's Journey Through Death*, cit.



– in moments of devotions, a temple – and that his light would be reflected from and display walls inscribed with wonderful secrets and pillars carved with philosophical systems wrought into harmony. It is a curious sensation, now that the preliminary splutter is over and the flame burns up clear, to see his hands lit and just a glimpse of himself and the patch he stands on visible, and around him, in place of all that human comfort and beauty he anticipated, darkness still²⁷.

L'approccio filosofico contemplativo alla comprensione del mondo non può essere considerato valido se il suo risultato è l'instabilità ontologica, e deve essere sostituito con uno di tipo pratico-scientifico. Il Viaggiatore «naturally inventive» non perde tempo a commiserarsi: se vuole sopravvivere deve usare la ragione ed agire:

it behoves me to be calm and patient, to learn the way of the people, to get a clear idea of the method of my loss, and the means of getting materials and tools [. . .] That would be my only hope, a poor hope perhaps, but *better than despair* (cap. 5, p. 36).

Egli ritorna quindi padrone della situazione solo quando riesce a controllare quello scoppio di emotività irrazionale che si era generato dall'orrore,

the freshness of the morning made me desire an equal freshness. I had exhausted my emotion – indeed, as I went about my business, I found myself wondering at my intense excitement overnight (cap. 5, p. 37),

e si risolve ad assumere un comportamento attivo:

to sit among all those unknown things before a puzzle like that is hopeless. That way lies to monomania. Face this world. Learn its ways, watch it, be careful of too hasty guesses at its meaning. In the end you will find clues to it all (cap. 5, p. 38).

Il senso del pericolo risveglia in lui l'ingegnosità e l'intraprendenza dello scienziato, dell'esploratore ed inventore ottocentesco per il quale la necessità e la lotta per la sopravvivenza hanno ancora un significato preciso.

Egli proviene, dice con orgoglio,

²⁷ H.G. Wells, *The Rediscovery of the Unique* (1891), rist. in *Early Writings*, cit., p. 30.

out of this age of ours, this ripe prime of the human race, when Fear *does not* paralyse and mystery has lost its terrors (cap. 7, p. 55).

Il *Traveller* non risparmia le sue energie: percorre in lungo e in largo la terra incolta e in rovina degli Eloi, scende nelle profondità della terra, appicca incendi, combatte a colpi di clava i demoni Morlocchi.

Il suo attivismo crea uno stridente contrasto con la passività un po' ebete degli Eloi che assistono indifferenti all'annegamento di Weena evitato soltanto grazie alle gesta del Viaggiatore. Di fronte ad essi persino i Morlocks recuperano ironicamente una loro dignità dimostrandosi capaci di reagire al loro destino di morte, anche se in modo altrettanto crudele. Anche il *Traveller* riesce a vincere la propria morte quando, grazie alla sua macchina, oltrepassa di secoli il tempo limitato della sua esistenza. Di fronte alla visione finale del mondo in agonia la sua personale vittoria appare tuttavia inconsistente. Di nuovo è in preda alla paralisi del panico:

a horror of this great darkness came on me. The cold, that smote to my marrow, and the pain I felt in breathing, overcame me. I shivered and a deadly nausea seized me [. . .] I felt giddy and incapable of facing the return journey (cap. 11, p. 78).

Eppure, ancora indomito, trova la forza per risalire sulla macchina e riprendere un viaggio che, significativamente, non vede fine all'interno del *romance*.

2.2. *L'intraprendente scrittore*

L'esperienza nel futuro del Viaggiatore ci sembra rappresentare il modello narrativo dell'evoluzione del pensiero wellsiano nei modi in cui trova attuazione nella sua produzione letteraria.

Wells fu uno scrittore estremamente consapevole dei mali della società a lui contemporanea; convinto che il mondo si stesse avviando verso l'autodistruzione avvertiva quasi in modo ossessivo la necessità di un cambiamento. Dagli inizi del '900 assunse, come noto, una nuova veste: quella di profeta e di riformatore politico e sociale. Nella produzione letteraria di que-

sto periodo, caratterizzata soprattutto, oltre che dai romanzi sociali, da visioni costruttive del futuro come utopie, opere di anticipazione, saggi storici e sociologici, Wells, anch'egli «naturally inventive», sperimentò forme letterarie in cui potesse avere attuazione concreta quell'esigenza – solo espressa nei suoi *scientific romances* – di superare la disperazione della consapevolezza di una crisi in atto. Anch'egli fermamente convinto che l'azione fosse comunque «better than despair», preferì adottare moduli narrativi dove le facoltà immaginative e le doti artistiche che avevano arricchito le sue prime opere erano destinate ad inaridirsi per la preminenza assunta dalle esigenze didattiche, speculative, divulgative con cui entravano in contrasto²⁸.

L'esortazione a vivere «as though it were not so» fu seguita da Wells con estrema coerenza. La stessa dignitosa e vitalistica volontà di agire che abbiamo cercato di evidenziare nell'universo narrativo ed immaginativo della sua prima opera viene esplicitamente riaffermata da Wells nel suo ultimo scritto, *Mind at the End of its Tether*, considerato da molti il suo testamento spirituale.

²⁸ L'atteggiamento che Wells assunse, sin dal suo ingresso ufficiale nel mondo letterario inglese, nei confronti della concezione estetica e dell'arte in generale lo pose ben presto, come è noto, in conflitto con tale ambiente e coi maggiori artisti del tempo, James e Conrad soprattutto. Nella sua autobiografia, *Experiment in Autobiography*, Wells si distingueva da questi ultimi dichiarandosi polemicamente un giornalista. Esprimeva così la sua scelta di una letteratura didattica, divulgativa, aderente alla realtà, di un'arte che avesse sempre un contenuto concreto ed una precisa funzione sociale. Wells attribuiva all'artista una missione di grande responsabilità: egli doveva con la sua opera muovere gli uomini all'azione, influenzare le loro idee, cercare di alterare e migliorare la loro esistenza; qualsiasi considerazione di scelta formale o di ricerca stilistica era subordinata a questo scopo. Questa priorità non ci sembra fortunatamente aver dominato la composizione di *The Time Machine*, un'opera dove Wells si dimostra un abile artista, profondamente consapevole della sua arte. Il rapporto tra Wells e James è stato oggetto di diversi studi critici, tra i quali: N. Delbanco, *Group Portrait: J. Conrad, S. Crane, F.M. Ford, H. James and H.G. Wells*, London, Faber & Faber 1982, pp. 137-179; G.N. Ray and L. Edel, *Henry James and H.G. Wells*, London, Hart Davis 1958 in cui è ristampato *The Contemporary Novel* (1911) considerato il manifesto letterario delle teorie artistiche wellsiane; C. Pagetti, *La nuova battaglia dei libri. Il dibattito sul romanzo in Inghilterra alla fine dell'Ottocento*, Bari, Adriatica Editrice 1977 (in particolare le pp. 271-306).

Questa breve opera inizia con una desolante affermazione che ricorda immediatamente la visione mortale di *The Time Machine*:

the end of everything we call life is close at hand and cannot be evaded²⁹;

ma, con un brusco e vigoroso cambiamento di tono che apparteneva anche al Wells migliore, vengono subito dopo riecheggiate le parole di speranza del narratore dell'epilogo di *The Time Machine*:

after all the present writer has no compelling argument to convince the reader that he should not be cruel or mean or cowardly. Such things are also in his own make-up in a large measure, but *none the less he hates and fights against them* with all his strength. He would rather our species ended its story in dignity, kindness and generosity, and not like drunken cowards in a daze or poisoned rats in a sack³⁰.

²⁹ H.G. Wells, *Mind at the End of Its Tether* (1945), in *The Last Books of H.G. Wells*, London, H.G. Wells Society 1982, p. 77.

³⁰ *Ibid.*