





**Paola Della Valle**

# **PRIESTLEY E IL TEMPO, IL TEMPO DI PRIESTLEY**

*Uno studio sul tempo nel teatro di J.B. Priestley*



*Ad Alexander, Daniel, Irene e Michele, perché abbiano fiducia  
nel Tempo e in loro stessi*

© 2016 Paola Della Valle  
© 2016 Nuova Trauben s.a.s.- Torino  
[www.nuovatrauben.it](http://www.nuovatrauben.it)

**ISBN 9788899312312**

## Indice

Introduzione	5
<i>Capitolo 1</i> Un solido carattere	17
<i>Capitolo 2</i> Il Tempo per Priestley: <i>Man &amp; Time</i>	35
2.1 Il tempo misurato non è Tempo	37
2.2 Immagini del Tempo	44
2.3 Tempo e Scienza	48
2.4 Il Tempo nei romanzi e nel teatro	53
2.5 Il Tempo nella storia	58
2.6 Nuove esperienze del Tempo	68
2.7 Il Serialismo di Dunne: una grande intuizione per un nuovo concetto di Tempo	72
2.8 La tridimensionalità del Tempo e il fascino (criticabile) dell'Eterna Ricorrenza di Ouspensky	80
2.9 Il Tempo per Priestley	84
<i>Capitolo 3</i> Il Tempo, protagonista del teatro	95
3.1 <i>Dangerous Corner</i> : le verità dietro l'angolo	96
3.1 <i>Time and the Conways</i> : vedere l'oggi dal domani	100
3.3 <i>I Have Been Here Before</i> : il destino nelle nostre mani	114
3.4 <i>Johnson over Jordan</i> : uno sguardo nell'Aldilà	121
<i>Capitolo 4</i> Il Tempo, immancabile ospite in altre pièce	131
Conclusioni	153
<i>Bibliografia</i>	155



## INTRODUZIONE

John Boynton Priestley (1894-1984) è stato uno dei più prolifici e versatili scrittori inglesi del XX secolo. Giunto alla notorietà nel 1929 con il romanzo *The Good Companions*, un best seller che riscosse un enorme successo, nel trentennio successivo scrisse una quarantina di opere per il teatro. Resta ancor oggi un enigma perché la critica e l'accademia lo abbiano così spesso trascurato o sminuito, nel passato come nel presente, etichettandolo come autore poco innovativo, commerciale, populista o addirittura reazionario. Sicuramente Priestley non partecipò alle avanguardie, né seguì i dettami del movimento modernista imperante negli anni della sua ascesa. La sua prosa, per quanto agile e assai godibile, deve più a Dickens che non a Joyce. Non v'è dubbio, invece, che nel teatro sia stato uno sperimentatore, senza però rinunciare a un plot ben costruito, a un dialogo avvincente e a un'azione veloce. Tristemente nota è la definizione coniata da Virginia Woolf di Priestley come "tradesman of letters" (il commerciante delle lettere) e riportata nei suoi diari. D'altro canto, come si evince dal passo sotto citato, la Woolf aveva candidamente confessato qualche riga prima di non aver mai letto né di voler mai leggere un libro di Priestley, evidenziando così il pregiudizio di una certa élite intellettuale nei confronti di un personaggio troppo lontano da sé per estrazione sociale, cultura e provenienza geografica e, cosa assai rara, artefice di opere di grande successo:

At the age of 50 Priestley will be saying ‘Why don’t the high-brows admire me? It isn’t true that I only write for money.’ He will be enormously rich; but there will be that thorn in his shoe – or so I hope. Yet I have not read, & I daresay shall never read, a book by Priestley... And I invent this phrase for Bennett & Priestley ‘the tradesman of letters’<sup>1</sup>.

La lunga carriera di Priestley, durata quasi un secolo, copre anche una vasta produzione narrativa, giornalistica, saggistica e critica oltre a collaborazioni con la radio, la televisione e il cinema. I suoi “Postscripts” radiofonici della domenica sera – considerazioni filosofiche e di attualità trasmesse dalla BBC nel periodo bellico tra il 1940 e il 1941 – diventarono una consuetudine per molte famiglie inglesi di ogni classe sociale. Priestley fu il primo “non politico” a essere regolarmente ascoltato dal pubblico su questioni politiche<sup>2</sup>. La forte e carismatica personalità dello scrittore causò un certo scompiglio nella tradizionale impostazione dell’emittente britannica, improntata alla sobrietà e all’anonimato dei suoi commentatori, precludendo al futuro orientamento del mezzo radiotelevisivo, sempre più legato all’apparizione di celebrità in grado di attirare larghe fette di audience<sup>3</sup>.

All’epoca dei “Postscripts”, Priestley aveva già messo in scena almeno una quindicina di lavori teatrali. Sincero sostenitore della causa socialista, interessato alla psicologia Jungiana e alle teorie del tempo che erano seguite alle leggi della relatività di Ein-

---

<sup>1</sup> A.O. BELL (a cura di), *The Diary of Virginia Woolf Volume 3: 1925-1930*, London, Harcourt Brace, 1980, p. 318: “A cinquant’anni Priestley si troverà a dire: ‘Perché gli intellettuali non mi ammirano? Non è vero che scrivo solo per denaro.’ Sarà enormemente ricco, ma ci sarà quel sassolino nella scarpa – o almeno così spero. Per parte mia non ho letto né ho intenzione di leggere nessuno dei suoi libri... E invento questa definizione per la premiata ditta Bennett & Priestley: ‘il commerciante delle lettere’”.

<sup>2</sup> S. NICHOLAS, “‘Sly Demagogues’ and Wartime Radio: J.B. Priestley and the BBC”, in *Twentieth Century British History*, 6(3) 1995, p. 248.

<sup>3</sup> Ivi, p. 266.



stein, egli voleva verificare le possibilità del testo drammaturgico su questi temi. Il successo di *The Good Companions* gli aveva assicurato la stabilità economica e dunque la possibilità di sperimentare nuove forme. Anche in questo caso incontrò il favore del pubblico. Priestley era un acceso sostenitore dei finanziamenti pubblici alla cultura e alle discipline artistiche: una politica adottata in molti paesi europei, ma non in Gran Bretagna, almeno fino al 1946 con l'istituzione dell' Arts Council of Great Britain. Le opere di Priestley, prodotte nei maggiori teatri del West End di Londra, riuscivano però a reggersi in cartellone per mesi unicamente sui proventi del botteghino.

Il primo testo ad andare in scena fu l'adattamento teatrale di *The Good Companions* (1931), scritto con Edward Knoblock, seguito da alcune tra le sue più famose pièce: *Dangerous Corner* (1932), *Laburnum Grove* (1933), *Time and the Conways* (1937), *I Have Been Here Before* (1937), *When We Are Married* (1938) e *Johnson Over Jordan* (1939). La storica del teatro Maggie B. Gale ci ricorda che, nel periodo tra le due guerre, le nuove produzioni raramente reggevano per più di cento repliche: in media tra l'11 e il 30 per cento del numero totale<sup>4</sup>. Gran parte delle opere di Priestley, invece, rimasero in cartellone ben più a lungo: *The Good Companions* vanta 350 repliche, *Dangerous Corner* 150, *Laburnum Grove* 335, *Time and the Conways* 225, *I Have Been Here Before* 210 e *When We Are Married* 279, senza contare le successive riprese e le produzioni estere. Peraltro, *Time and the Conways* e *I Have Been Here Before* debuttarono a un mese di distanza l'una dall'altra e rimasero a farsi concorrenza in due diversi teatri londinesi per sette mesi<sup>5</sup>. L'ultra-sperimentale *Johnson Over Jordan*, con musiche di Benjamin Britten e la regia di Basil Dean, fu tra le meno apprezzate da un pubblico già immer-

---

<sup>4</sup> M.B. GALE, *J.B. Priestley*, London & New York, Routledge, 2008, p. 9.

<sup>5</sup> *Time and the Conways* fu al Duchess dal 26 agosto 1937 al 12 marzo 1938; *I Have Been Here Before* al Royalty dal 22 settembre 1937 al 26 marzo 1938. Ivi, pp. 184-5.

so nell'atmosfera dell'imminente guerra, ma vanta comunque 75 repliche ed è stata riproposta in una nuova produzione con la regia di Jude Kelly nel 2001<sup>6</sup>.

Grandi successi saranno anche *They Came to a City* (1943, 280 repliche), che narra del viaggio in una città utopica; *The Linden Tree* (1947, 422 repliche), sul ruolo dell'educazione per le nuove generazioni; e *Mr Kettle and Mrs Moon* (1955, 211 repliche), un'umoristica critica degli effetti del capitalismo sulla personalità umana. Altro testo degno di essere chiamato un "fenomeno" teatrale è *An Inspector Calls* (1945), un "thriller sociologico" ben congegnato o "parabola politica" in veste di giallo, che chiama in causa la responsabilità di ognuno nel determinare le sorti della società e degli altri individui che la compongono. Come spiega Gale<sup>7</sup>, la prima mondiale fu al Teatro Kamerny di Mosca con la regia di Alexander Tairov, che aveva già precedentemente diretto *Dangerous Corner* e *Time and the Conways*. Tairov spiegò che considerava questa pièce tra le migliori del teatro progressista mondiale contemporaneo. La reputazione di Priestley nella Russia comunista post-bellica era stata rafforzata dalle nette prese di posizione anti-fasciste dello scrittore durante la guerra e dai "Postscripts" radiofonici nei quali si era dichiarato più volte un convinto sostenitore delle Nazioni Unite. L'opera, messa in scena in Gran Bretagna nel 1946, ebbe solo 41 repliche (più 8 di una ripresa nel 1949), a differenza della produzione tedesca che resse in cartellone per ben 1600 serate. Il pubblico inglese post-bellico non era evidentemente sensibile quanto quello tedesco ai possibili devastanti effetti dell'individualismo sociale e del liberismo economico illustrati nel testo. Il regista Guy Hamilton ne trasse poi una versione cinematografica nel 1954.

La parabola di questa pièce, però, non finisce qui. Una nuova produzione del National Theatre, con la regia di Stephen Daldry, andò in scena nel 1992 e durò fino al 2002, seppur con

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 175.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 139-163.

qualche interruzione. *An Inspector Calls* debuttò dapprima al Lyttelton per poi spostarsi all'Olivier, i due teatri all'interno del complesso del National Theatre (la sede ufficiale del teatro sovvenzionato da fondi pubblici, costruita finalmente nel 1963). In seguito si trasferì nei teatri commerciali del West End e infine in quelli di provincia con la tournée nazionale nel 2005. Non possiamo non legare questo incredibile successo agli eventi storici e politici che precedettero il 1992 e che determinarono un deciso cambiamento di prospettiva nel pubblico britannico: gli undici anni della leadership di Margaret Thatcher (1979-90). L'agenda del governo conservatore (marcato liberismo, privatizzazioni, diminuzione del potere dei sindacati, tagli alle politiche sociali e al welfare) aveva reso i temi di *An Inspector Calls* assai attuali. Anzi, il messaggio della pièce sembrava proprio porsi in antitesi all'individualismo promosso dalla Lady di ferro e riassunto nella sua famosa frase: "La società non esiste, ci sono soltanto individui, uomini e donne".

Priestley scriverà per il teatro fino all'inizio degli anni Sessanta. *The Glass Cage* (1957), *The Pavilion of Masks* (pubblicata nel 1958 e prodotta nel 1962) e l'adattamento del romanzo di Iris Murdoch *A Severed Head* (1963) sono le sue ultime pièce. Il vero e proprio periodo d'oro come drammaturgo finisce però a metà degli anni Cinquanta, in coincidenza con l'apparizione sulla scena teatrale di Beckett e Osborne, il primo con *Waiting for Godot* (1955) e il secondo con *Look Back in Anger* (1956), che segnano una nuova fase nella drammaturgia inglese.

Rivisitare il teatro di J.B. Priestley può essere utile per almeno tre buoni motivi. In primo luogo per riscattare una figura spesso associata dalla critica più all'industria dello spettacolo che alla letteratura, ma che risulta ancora molto attuale vista la quantità di riedizioni e allestimenti delle sue opere nel mondo anglosassone. In secondo luogo perché non esistono studi specifici su questo autore in Italia. Infine per cogliere la novità e il valore culturale di alcune sue opere al di là del successo commerciale e di

pubblico. Schiacciata tra le avanguardie moderniste e il *New Criticism* di F.R. Leavis, l'opera di Priestley fu giudicata secondo un rigido canone critico ed estetico che privilegiava lo scandaglio sperimentale del soggetto sulla rappresentazione della realtà esterna, l'uso del simbolo e lo studio della psiche sulla relazione tra individuo e società. Stranamente, anche un tema caro ai modernisti come quello del tempo (ovvero l'esistenza di un tempo diverso da quello assoluto della scienza), affrontato da Priestley in tanti lavori, fu ignorato o rimase incompreso, così come la sua vocazione di sperimentatore teatrale e l'interesse per la complessità della mente umana.

Priestley credeva nella funzione pubblica ed educativa dell'arte. Il teatro, in particolare, era da lui ritenuto un mezzo privilegiato attraverso cui esplorare istanze politiche, sociali e di costume, far dialogare ideologie diverse e riflettere sulla condizione umana in una società in continua e rapida evoluzione. Il messaggio doveva però essere trasmesso nel rispetto delle regole del genere drammaturgico ovvero prestando particolare attenzione al dialogo e all'azione. La cura di questi due aspetti rese le commedie di Priestley particolarmente accattivanti e accessibili anche ad un pubblico generico, garantendogli notevoli incassi al botteghino.

L'élite intellettuale del momento però diffidava delle manifestazioni culturali popolari, concependo la vera cultura come un prodotto di pochi per pochi, come illustra John Carey in *The Intellectuals and the Masses*<sup>8</sup>. Nel suo primo saggio *Mass Civilisation and Minority Culture* (1930) l'eminente critico F.R. Leavis attaccò l'avvento dei mass media – giornali, film, radio – colpevoli di abbassare gli standard culturali, influenzare le masse e minare l'autorevolezza di quella minoranza intellettuale capace di produrre e giudicare il bello e il buono, nelle arti e in letteratura. Carey illustra come gran parte degli scrittori del primo Novecento (T.S. Eliot, Ezra Pound, W.B. Yeats, V. Woolf, H.G. Wells, D.H. Law-

---

<sup>8</sup> J. CAREY, *The Intellectuals and the Masses*, London, Faber & Faber, 1992.

rence, E.M. Forster e lo stesso G.B. Shaw, per citarne alcuni) condividessero il pensiero di Leavis e diffidassero della capacità di discernimento delle masse, che da pochi decenni avevano avuto accesso all'istruzione pubblica obbligatoria e gratuita (e quindi all'alfabetizzazione su larga scala) ed erano i principali fruitori delle espressioni moderne di cultura popolare. Il modernismo viene letto da Carey come un movimento elitario, che incoraggia il simbolico, l'oscuro e il difficile in letteratura e nell'arte per osteggiare l'avanzata delle masse nella produzione culturale, difendere un ideale di cultura "alta" e i privilegi dell'intelligenza nello stabilire i canoni adeguati.

The intellectuals could not, of course, actually prevent the masses from attaining literacy. But they could prevent them reading literature by making it too difficult for them to understand – and this is what they did. The early twentieth century saw a determined effort, on the part of the European intelligentsia, to exclude the masses from culture. In England this movement has become known as modernism. In other European countries it was given different names, but the ingredients were essentially similar, and they revolutionized the visual arts as well as literature. Realism of the sort that it was assumed the masses appreciated was abandoned. So was logical coherence. Irrationality and obscurity were cultivated.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ivi, pp. 16-17: "Gli intellettuali non potevano impedire l'alfabetizzazione delle masse. Ma potevano escluderle dal leggere letteratura creando testi troppo difficili per loro da capire – ed è esattamente ciò che fecero. I primi del Novecento videro un preciso sforzo da parte dell'intelligenza europea per escludere le masse dalla cultura. In Inghilterra questo movimento è noto sotto il nome di modernismo. In altre parti d'Europa assunse altri nomi, ma gli ingredienti erano essenzialmente gli stessi e rivoluzionarono le arti visive e la letteratura. Il tipo di realismo che si pensava fosse apprezzato dalle masse venne completamente abbandonato. Così pure la consequenzialità logica. Si coltivarono l'irrazionalità e l'oscurità." (Traduzione mia).

Il marchio infamante di “autore popolare” o “populista” per Priestley si è tramandato nel tempo proprio a causa del successo commerciale delle sue opere e la loro associazione con l’industria teatrale del West End. Priestley aveva inoltre espresso pubblicamente il suo disaccordo con un’idea di cultura troppo ristretta, difficile ed elitaria, e avulsa dalla realtà del presente. Aveva attaccato la Woolf per l’eccessiva enfasi introspettiva e sottolineato l’inefficace trattamento del mezzo teatrale nelle opere di T.S. Eliot, W.H. Auden e Christopher Fry<sup>10</sup>. Il recupero del dramma in versi o comunque “poetico”, secondo Priestley, aveva fatto perdere di vista il vero e proprio fulcro del teatro ovvero l’azione. Anche il tentativo di Sean O’Casey di mettere in scena una “verbal opera” con *Oak Leaves and Lavender* (1946) era stato oggetto di critica per lo stesso motivo. L’insieme di linguaggio colloquiale, poesia, canzoni e cori all’interno di una trama esile e con un’azione minima aveva suscitato in Priestley l’impressione di un’opera senza orchestra: “opera without orchestra”<sup>11</sup>.

Qualche lancia a favore di Priestley è già stata spezzata in passato. Nel 1978 John Braine lo paragonò a Brecht, per la profondità e l’impegno politico, e a Noël Coward per l’efficace organizzazione del testo teatrale<sup>12</sup>. La bella monografia di Maggie B. Gale, uscita nel 2008 per i tipi di Routledge, ne ha sottolineato l’impegno sociale e la completezza di uomo di teatro a tutto tondo – scrittore, produttore, commentatore, attivo partecipante al dibattito pubblico e promotore di riforme – che seppe utilizzare al meglio le potenzialità di questo genere, in modo innovativo ma senza perdere di vista ciò che lui considerava il fattore imprescindibile del teatro ovvero l’azione. Una rilettura dei testi di Priestley oggi ci colpisce principalmente per tre aspetti. In primo luogo per

---

<sup>10</sup> Per il “teatro poetico” di Auden vedi T. MOROSETTI, *Memoria e utopia nel teatro di W.H. Auden*, Roma, Aracne, 2009.

<sup>11</sup> M. GALE, op. cit., p. 20.

<sup>12</sup> J. BRAINE, *J.B Priestley*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1978, p. 141.

la denuncia delle criticità del capitalismo industriale e finanziario, che risulta essere più che mai attuale alla luce della crisi economica globale di questi anni, sia all'interno delle società consumistiche occidentali, plutocratiche e caratterizzate da un divario sempre maggiore tra ricchi e poveri, sia nel panorama mondiale di sperequazione tra Nord e Sud del mondo. In secondo luogo, per la rappresentazione del tempo come dimensione problematica, non riducibile a rassicuranti misurazioni matematiche, ma sempre legata alla percezione del soggetto, al punto di vista e alla complessità umana. Il tempo come "mistero sempre immanente"<sup>13</sup>, secondo la definizione di Bertinetti, è un'idea più che mai presente ancor oggi nella ricerca scientifica, psicologica e filosofica. Questi due filoni tematici accompagnano tutta la sua produzione come un filo rosso, talvolta sovrapponendosi. Infine, al di là dei temi sviluppati, il terzo aspetto che colpisce è la ricerca di fusione tra contenuto e forma, argomento e mezzo espressivo. Il teatro di Priestley non è un teatro di idee o di parola, come quello di G.B. Shaw per intenderci. Egli non espone una tesi da dimostrare attraverso lo scambio dialettico dei personaggi su un palcoscenico, bensì studia le potenzialità drammaturgiche che un determinato argomento può avere. Il ritmo dell'azione – elemento che per Priestley è legato alla natura stessa del teatro – è sempre presente già nel testo: all'interno dei dialoghi, nelle dettagliate didascalie in corsivo e, in molte pièce, nella gestione del tempo. Il messaggio, l'idea o il nucleo tematico germinano organicamente da un impasto di plot, azione scenica, uso della dimensione del tempo e dialoghi sapientemente dosati.

J.B. Priestley è dunque un autore che non merita indifferenza o giudizi sommari, né può essere racchiuso sotto facili etichette. La riproducibilità ancor oggi dei suoi testi teatrali così come l'attualità dei suoi messaggi sollecitano un'attenzione senza preclusioni, se non altro perché, se il tempo è il miglior termome-

---

<sup>13</sup> P. BERTINETTI, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 2003 [1992], p. 72.

tro di valutazione della grande letteratura, il suo teatro sta dimostrando di reggere la sfida.



# I

## UN SOLIDO CARATTERE

J.B. Priestley era un inglese del nord. Nato nel 1894 a Bradford, una cittadina dello Yorkshire poco distante da Leeds, si sentì sempre profondamente legato ai suoi luoghi d'origine, una terra di grandi contrasti che racchiudeva la bellezza selvaggia della brughiera e le devastazioni della Rivoluzione Industriale. I suoi primi vent'anni, vissuti nella provincia settentrionale, gli lasciarono in eredità il senso di appartenenza a una comunità, la passione per la scrittura, il pragmatismo e la concretezza. Sicurezza e determinazione sono invece tratti propri del suo carattere. Quella parte d'Inghilterra fu una grande fonte d'ispirazione per molte opere (fra le altre, *The Good Companions* e *I Have Been Here Before*) e offrirà una galleria di personaggi ritratti nei loro valori, pregi, difetti e idiosincrasie – schiettezza, lealtà, operosità, ruvidezza, ironia, senso pratico – così come nell'idioma dalla tipica inflessione del nord. Atkins ritiene che “l'orgoglio del provinciale”, manifestato tanto negli articoli giovanili sul *Bradford Pioneer* quanto nelle opere autobiografiche, fosse un modo per difendere non solo le sue origini ma la provincia in generale, come quando sostenne che proprio la provincia era “the source of all that was good in the great devourer, London” o si lanciò in un confronto fra il Cockney medio e l'ordinario cittadino di Manchester o Bradford, tutto a

favore del secondo<sup>1</sup>. Questa necessità un poco parrocchiale di affermare la superiorità del nord sul sud si stempera nel tempo in una forma di autoironia compiaciuta, sebbene permanga in lui la convinzione (espressa, per esempio, in *The English*, 1973) che la Rivoluzione Industriale abbia veramente creato una linea di demarcazione tra due Inghilterre, una a nord e l'altra a sud, e che le differenze fra di loro siano tanto reali quanto la netta divisione in classi della società inglese<sup>2</sup>.

Priestley perse la madre a soli due anni e crebbe con il padre Jonathan, di professione insegnante. Il nonno paterno, un operaio come tanti in quel distretto industriale, era riuscito nella miracolosa impresa di far diplomare il proprio figlio al Teachers' Training College di Londra. In *Margin Released* (1962), un libro che raccoglie i momenti cruciali della sua evoluzione di scrittore, Priestley parla con profondo affetto del padre, descrivendolo come un uomo aperto all'ascolto, desideroso d'imparare, spiritoso, vitale e per nulla pedante. Nonostante fosse molto religioso – un battista convinto e praticante – non c'era traccia di bigotteria in lui. L'unico tratto puritano consisteva in una certa diffidenza verso l'industria dello spettacolo – teatro, music-hall e quant'altro – che considerava una perdita di tempo: proprio il mondo che invece affascinava tanto il figlio. Jonathan Priestley credeva fermamente che l'educazione potesse condurre l'umanità fuori dal buio e cambiare il mondo. Dedicava dunque quanto più tempo poteva al proprio lavoro, insegnando di giorno ai ragazzi, di sera e nei weekend agli adulti. Priestley sembra aver in qualche modo preso dal padre sia l'iperattivismo professionale, sia la convinzione di poter contribuire alla costruzione di un mondo migliore. A differenza del genitore, però, lo scrittore pensava al teatro e non alla scuola come strumento di formazione umana e di coesione di una comunità.

---

<sup>1</sup> J. ATKINS, *J.B. Priestley: the Last of the Sages*, London, John Calder, 1981, p. 19: “la fonte di tutto ciò che di buono vi era nella grande divoratrice, Londra”.

<sup>2</sup> Ivi, p. 20.

L'infanzia e l'adolescenza di Priestley sono descritte come un periodo sereno, nonostante la prematura morte della madre. A colmare il vuoto materno sarà la presenza affettuosa e gioviale della matrigna, una donna che non si attaglia per niente allo stereotipo solitamente associato a questo ruolo. Priestley è un ragazzo brillante, estroverso, indipendente e dotato di forte personalità. Nonostante sia un buon studente, da subito manifesta una marcata insofferenza per tutto ciò che è libresco, ripetitivo e altisonante. Eccelle in storia e inglese, materie a cui contribuisce con approfondimenti autonomi al di fuori delle aule scolastiche. Mal sopporta invece discipline in cui deve applicarsi sistematicamente o che gli impongono di mandare a memoria ciò che dicono altri. Dai ricordi del suo percorso scolastico già emerge in embrione quell'insofferenza verso un sapere preconstituito, poco vissuto e poco creativo, verso la teoria fine a se stessa e una cultura paludata, che lo caratterizzerà da adulto e che si concretizzerà nel suo rapporto problematico con l'accademia, l'élite intellettuale degli anni Venti e Trenta, il mondo della cultura "alta" e quello dei critici.

In *Margin Released*, guardando al proprio passato da uomo professionalmente realizzato e volendo intenzionalmente spingersi oltre i margini come indica il titolo<sup>3</sup>, Priestley non risparmia qualche frecciata a quel mondo che spesso non lo aveva compreso né apprezzato. Elogiando quell'unico insegnante della scuola di Bradford che aveva esercitato una profonda influenza su di lui, il docente d'inglese Richard Pendlebury, egli ricorda come il professore riuscisse a comunicare il suo amore per la letteratura attraverso una personalità magnetica e un eloquio accattivante, invogliando così i ragazzi a leggere, a scrivere e a discutere sui testi proposti, nonostante "his qualifications were modest, below our present standards; he had no Ph.D for a thesis on the use of the

---

<sup>3</sup> Nell'introduzione, Priestley spiega che nel libro vuole fare esattamente ciò che accade quando si preme il tasto della macchina da scrivere che annulla i margini predefiniti della pagina.

semi-colon in the later works of George Eliot”<sup>4</sup>. Qualche riga dopo aggiungerà che Pendlebury fu molto più determinante per la sua futura carriera di scrittore dei cattedratici di Cambridge o dei critici londinesi che ebbe modo d’incontrare in seguito. Nel rievocare la propria giovinezza felice non risparmia nemmeno gli scrittori a lui coevi, probabilmente modernisti, che riscuotevano un successo di critica a lui negato:

Yes, I was happy there, so, wherever my desire to write came from, it certainly did not come out of any frustrated, wretched childhood. I was outside the fashionable literary movement before I even began<sup>5</sup>.

Priestley capì presto ciò che lo interessava veramente – la scrittura, la musica e la recitazione – e che “certificates and degrees [...] had nothing to do with authorship”<sup>6</sup>. Vuoi per l’urgenza di esprimersi in forma artistica o letteraria, vuoi per il tedio scolastico, l’incapacità d’impegnarsi in materie a lui ostiche o un’adolescenziale contrapposizione al modello paterno che tanto investiva nell’educazione, a sedici anni egli decise di lasciare la scuola, rinunciando a concorrere per una borsa di studio universitaria. Voleva trarre dalla vita stessa, e non dai libri, il materiale su cui scrivere.

Ancora quarantadue anni dopo, ordinando sulla carta i suoi pensieri in *Margin Released*, Priestley si stupisce della reazione misurata del padre, che non osteggiò la sua scelta ma, da uomo pra-

---

<sup>4</sup> J.B. PRIESTLEY, *Margin Released: reminiscences & reflections*, London, The Reprint society, 1962, p. 6: “i suoi titoli fossero modesti, al di sotto degli standard attuali; non aveva conseguito il dottorato di ricerca con tesi finale sull’uso del punto e virgola negli ultimi romanzi di George Eliot.”

<sup>5</sup> Ivi, p. 10: “Sì, ero felice lì, quindi, da dovunque sgorgasse il mio desiderio di scrivere, sicuramente esso non veniva da un’infanzia frustrata e derelitta. Ero fuori dal movimento letterario modaio ancor prima di iniziare.”

<sup>6</sup> Ivi, p. 6: “certificati e lauree [...] non avevano nulla a che vedere con l’essere scrittori.”

tico qual era, fece in modo di trovargli un buon lavoro nell'industria tessile locale per evitare che il ragazzo prendesse una cattiva strada o cadesse nell'ozio. Per i quattro anni che seguirono lavorò (svogliatamente) come impiegato in un lanificio, tenendo contemporaneamente una rubrica settimanale su un giornale socialista, il *Bradford Pioneer*, e scrivendo qualche verso. Poi scoppiò la Prima Guerra Mondiale e, come tanti altri giovani inglesi, lo scrittore ventenne partì per la Francia e il fronte occidentale.

Priestley combatté per gran parte del conflitto (quattro anni e mezzo per l'esattezza, dal 1° settembre 1914 fino a metà marzo 1919)<sup>7</sup>, assistendo allo sterminio di tanti uomini della sua generazione. Sperimentò le trincee e rimase lui stesso ferito dal fuoco di mortaio. Atkins si meraviglia di come egli possa essere sopravvissuto alla guerra senza portarne il marchio a fuoco per la vita, come Hemingway o Aldington. Nella sua interpretazione della personalità dello scrittore, lo studioso propende per questa spiegazione: per quanto devastante fosse stata quell'esperienza, una volta fuori egli riuscì a buttarsi il passato alle spalle e a concentrarsi sul futuro<sup>8</sup>: "He suffered the wound but managed to throw off the complex"<sup>9</sup>. Operò una forma di distacco, che gli permise di vederne il lato tragico come pure quello comico. Egli dunque non fece del trauma uno dei soggetti principali della sua scrittura come Hemingway, né sprofondò in un'amarezza cosmica come Aldington. Anche il resoconto degli anni di guerra in *Margin Released*, per quanto assai critico verso i comandi inglesi dell'esercito e tutta l'impresa nel suo insieme, è come svuotato del senso di realtà e caricato invece di un effetto di teatralità. Nel riferirsi al periodo bellico Priestley non usa espressioni enfatiche o emotive, ma un tono asciutto e totalmente privo di retorica anche per affermazioni terribili, come nel saggio "The Other Christmas" (1937) do-

---

<sup>7</sup> Ivi, p. 85.

<sup>8</sup> J. ATKINS, cit., p. 8.

<sup>9</sup> Ivi, p. 7: "Soffrì per la ferita ma riuscì a superare il complesso."

ve leggiamo: “Most of the boys I played with are dead, and not a few of them all died on the same day, July 1st 1916.<sup>10</sup>” Nell’introduzione alla sua monografia su Priestley, Gareth Lloyd-Evans lo definisce “the reasonable man’s epitome” (l’epitome dell’uomo ragionevole) e Atkins aggiunge che il pubblico lo vedeva come un tipo dal carattere solido, l’ultima persona ad agitarsi in un’emergenza<sup>11</sup>. Ma ciò che pare affidabilità ad uno può sembrare insensibilità ad un altro, e il suo atteggiamento non sempre fu apprezzato<sup>12</sup>.

Che Priestley fosse perfettamente conscio della realtà della morte e temesse per la propria vita durante la Grande Guerra è comunque dimostrato dalla pubblicazione a sue spese, nel 1918, dei versi scritti prima dell’arruolamento. La raccolta dal titolo *A Chapman of Rhymes* sarà il suo primo libro e il solo di poesia. In seguito avrà modo di spiegare lui stesso, precisamente nel testo autobiografico *Instead of the Trees* (1977), che aveva sentito l’esigenza di pubblicare quei versi acerbi per lasciare qualcosa di sé al mondo: un atto in piena sintonia con il suo carattere reattivo<sup>13</sup>. La poesia non gli sarà mai congeniale. La utilizzerà sporadicamente all’interno di alcune opere (per esempio in *Johnson over Jordan*) e spesso con finalità satiriche. Come altri scrittori coevi (H.G. Wells e John Buchan), anch’egli scrisse ciò che Atkins chiama “Reaction Poetry”, ovvero versi mirati a ridicolizzare la (da loro) detestata poesia modernista contemporanea<sup>14</sup>.

Al ritorno dal fronte, per ironia della sorte, Priestley ottenne una borsa di studio per veterani di guerra e fu ammesso al Trinity College di Cambridge dove si laureò in storia moderna e scienze politiche. La sensazione di estraneità verso il mondo ac-

---

<sup>10</sup> Ibid.: “La maggior parte dei ragazzi con cui giocavo da piccolo è morta e non pochi sono morti tutti lo stesso giorno, il 1° luglio 1916.”

<sup>11</sup> G. LLOYD-EVANS, *J.B. Priestley the Dramatist*, 1964 [1947]. Citato in ATKINS, *ivi*, p. 8.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 15.

cademico, già provata da ragazzo, fu confermata durante la sua permanenza nell'ateneo, come dichiarerà lui stesso: “[W]hen finally I did arrive in Cambridge, I still didn’t see myself there, never felt at home”<sup>15</sup>. La sua antica avversione per tutto ciò che era “long established” (consolidato e di lunga data) lo porterà a non subire come molti altri il fascino della tradizione, “the great English hocus-pocus”, dirà Priestley, “[...] especially when the traditional has become the bogus, power and money playing charades.”<sup>16</sup> Sceglierà dunque di non restare nell’Accademia, ma proseguire come libero professionista della scrittura. Gli anni Venti si caratterizzano per un’attività frenetica, alimentata anche dall’esigenza di dover mantenere una famiglia. Innanzitutto collaborazioni con riviste e giornali (*Daily News*, *Spectator*, *The Bookman*, *Saturday Review* e *Times Literary Supplement*) come recensore di teatro e opinionista, e la produzione di numerosi saggi. Oltre ai due studi critici, uno su George Meredith e l’altro su T.L. Peacock, apprezzati anche negli ambienti accademici, egli si cimentò in molti “Familiar Essays”, un genere di “creative non-fiction” allora assai in voga. Si tratta di saggi dal tono leggero e spesso umoristico, dallo stile informale e discorsivo, su argomenti di carattere generale o familiare, spesso infarciti di riflessioni personali e con una marcata prevalenza dell’autore, del suo stile e punto di vista, sull’argomento stesso. Queste brevi composizioni, pubblicate su settimanali o riviste, potevano garantire un’entrata sicura a giovani e brillanti scrittori, oltre che offrir loro una certa visibilità e un’occasione per affinare la propria scrittura. Inutile dire che Priestley trovò congeniale un genere dove potesse creativamente e liberamente esternare la sua personale visione su argomenti disparati. Questi saggi furono poi raccolti in volumi tra cui *Papers*

---

<sup>15</sup> J.B. PRIESTLEY, *Margin Released*, cit., p. 4: “Quando infine arrivai a Cambridge non mi ci vedevo, non mi sentii mai a casa lì”.

<sup>16</sup> Ibid.: “il grande gioco di prestigio inglese ... specialmente quando la tradizione è diventata mera finzione, soldi e potere che giocano a una sciarada.”

*From Lilliput* (1922), *I For One* (1923), *Talking* (1926), *Open House* (1927) e il più conosciuto *Apes and Angels* (1928).

Nel 1925 Priestley rimase vedovo con due bambine piccole. Si risposò l'anno successivo con Jane Wyndham-Lewis che gli darà altri tre pargoli, due femmine e un maschio. Tra il 1927 e il 1930 pubblicò ben quattro romanzi, il terzo dei quali sarà il best-seller *The Good Companions* (1929), seguito a ruota da *Angel Pavement* (1930), che la critica reputa la sua migliore opera di narrativa. Va inoltre ricordato il volume *English Humour* (1929), considerato il suo miglior saggio a soggetto. Il ventennio successivo segnerà poi la sua ascesa di drammaturgo e uomo di teatro. Negli anni Cinquanta vanno invece rimarcati due fatti importanti nella vita di Priestley: la causa di divorzio, che destò grande scalpore sulla stampa per le rivelazioni dell'ex-moglie sui presunti maltrattamenti psicologici subiti, e il nuovo matrimonio nel 1953 con la scrittrice e archeologa Jacquetta Hawkes. La produzione di Priestley continuò fino all'ultimo. Si stima che complessivamente abbia pubblicato 120 volumi, ventuno dei quali ancora nel periodo che va dai settanta agli ottantaquattro anni. Nei suoi saggi e pamphlet Priestley spaziò dalla critica letteraria e teatrale – *The English Novel* (1927), *The Story of Theatre* (1959), *Literature and Western Man* (1960), *Charles Dickens* (1961) – alla ricerca storico-sociologica – *English Journey* (1934), *British Women Go to War* (1943), *The Edwardians* (1970), *The English* (1973); dalla politica all'attualità come in *Rain Upon Godsbill* (1939) e *Letter to a Returning Serviceman* (1945); dai resoconti di viaggio – *Russian Journey* (1946) e *A Visit to New Zealand* (1974) – alle speculazioni filosofiche sul tempo e altro, come in *Man and Time* (1964) e *Over the Long High Wall* (1972). Priestley più volte allude ironicamente ai danni che la versatilità e fertilità letteraria hanno causato alla sua reputazione. Nell'introduzione di una miscellanea dal titolo *Four in Hand* (1934), egli allude ironicamente al fatto che in Inghilterra la miglior strada per guadagnarsi un solido successo di critica è scrivere lo stesso libro tutta la vita:



If you want to achieve a solid lasting success in authorship [...], at least in this country, the thing to do is to write the same book – for example the same sort of novel about the same sort of people – over and over again. Then the booksellers, reviewers and University Extension lecturers all know where to find you. There you are in your pigeon-hole, a safe comfortable success<sup>17</sup>.

In *Outcries and Asides* (1974), scritto quarant'anni dopo, egli conferma lo stesso principio, sostenendo che se avesse scritto solo otto commedie invece di una trentina sarebbe sicuramente stato tenuto in maggiore considerazione dai critici<sup>18</sup>.

Per tutta la vita Priestley utilizzò la scrittura come strumento di critica politica, sociale e culturale. Socialista convinto, pur senza essere uomo di partito, egli partecipò al dibattito pubblico più di ogni altro drammaturgo del suo tempo, prendendo posizioni su questioni scottanti, sia sulla stampa nazionale che su periodici di nicchia come *The New Statesman* e *The Spectator*<sup>19</sup>. Nonostante il grande successo dei “Postscripts” radiofonici della domenica sera sulla BBC, egli fu costretto ad interrompere la trasmissione nel 1941 perché criticato dagli ambienti conservatori e (così pare) dallo stesso Churchill per le idee troppo radicali, specie in riferimento alle politiche postbelliche di ricostruzione e alla sua adesione al “1941 Committee”, un movimento di cui si parlerà più avanti<sup>20</sup>. D'altro canto nella prefazione del volume *Postscripts*,

---

<sup>17</sup> J.B. PRIESTLEY, “Introduction”, *Four-in-Hand*, London, Heinemann, 1934. Citato in ATKINS, cit., p. 1 : “Se si vuole raggiungere un successo solido e duraturo come scrittore, almeno in questo paese, quello che si deve fare è scrivere lo stesso libro più volte, per esempio lo stesso tipo di romanzo sullo stesso tipo di gente. Allora librai, recensori e le loro estensioni accademiche sapranno dove trovarti. Eccoti là incasellato, e detentore di un sicuro e comodo successo.”

<sup>18</sup> ATKINS, cit., p. 2.

<sup>19</sup> GALE, cit., p. 12.

<sup>20</sup> J. BAXENDALE, *Priestley's England: J.B. Priestley and English Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 154.

una raccolta degli interventi andati in onda tra il giugno e l'ottobre del 1940, dopo aver ricordato la grande forza informativa e persuasiva del mezzo radiofonico nella comunicazione bellica (a suo parere, sottostimata dal War Cabinet e dalla BBC stessa), Priestley sottolinea come il pubblico di ascoltatori inglesi abbia risposto entusiasticamente alle sue riflessioni sulla guerra proprio perché queste cercavano di sviscerare i problemi e non si limitavano alla semplice retorica nazionalistica:

People may be almost inarticulate themselves and yet recognise in an instant when something that is at least trying to be real and true is being said to them. Thus it is useless handing out to most of them a lot of dope left over from the last war. They may not understand this present war, but unlike many official persons, they do know that it is not the last war, that a simple, almost idiotic nationalism will not do, that either we are fighting to bring a better world into existence or we are merely assisting at the destruction of such civilisation as we possess<sup>21</sup>.

In un articolo sul *New York Times* del 1942, Priestley scriverà che ritenere il nazionalismo “a unifying idea” (un’idea unificatrice) sia un errore. Nonostante vi siano numerosi riferimenti nella sua produzione all’Inghilterra e alla nozione di “Englishness” (inglesità), egli credeva che questa non fosse una forza di coesione sufficiente in un paese così marcatamente segnato dalla divisione in classi. Una “unità emotiva” poteva reggere solo per brevi

---

<sup>21</sup> J.B. PRIESTLEY, *Postscripts*, London, Heinemann, 1940, p. vii: “Anche quando la gente non è in grado di esprimersi bene, riconoscerà comunque all’istante se ciò che le stai dicendo ha un fondo di realtà e sincerità. È dunque perfettamente inutile cercare di propinarle una valanga di frottole avanzate dalla guerra precedente. Potranno anche non capire bene la guerra di oggi ma, a differenza di molte figure ufficiali, sanno sicuramente che questa non è l’ultima guerra, che un semplice, becero nazionalismo non funzionerà, che o si combatte per costruire un mondo migliore o siamo destinati ad assistere alla distruzione della civiltà così come la conosciamo.”

periodi e Priestley preferiva comunque la parola “people” (popolo, gente) a “nation” (nazione). In quell’articolo egli continua affermando che sia ormai tempo di pensare internazionalmente e che le “United Nations” dovevano essere qualcosa di più delle “united nations”, situandosi così tra i più convinti sostenitori della nascita un organismo di cooperazione internazionale efficace ed effettivamente operativo<sup>22</sup>.

Priestley continuerà ad analizzare la retorica politica in *Letter to a Returning Serviceman* (1945), in cui mette a confronto le atmosfere postbelliche dei due conflitti mondiali del Novecento. Rivolgendosi a un immaginario soldato di ritorno dal fronte, lo scrittore gli ricorda come successivamente alla Prima Guerra Mondiale governo e stampa avevano rassicurato riformatori e radicali contrari alla guerra che mai più ci sarebbero stati inutili spargimenti di sangue. L’attacco al governo conservatore del paese è vocale. Priestley stigmatizza la miope strategia dei leader politici degli anni Trenta per contenere l’aggressività nazista<sup>23</sup>, che non solo fallì nell’arginare le mire espansionistiche tedesche ma portò di fatto alla Seconda Guerra Mondiale, facendo prevalere in seguito la linea dura di Winston Churchill. Lo scrittore sottolinea inoltre la persistenza del potere occulto (politico e soprattutto economico) di “Tory gentlemen” nella finanza e nell’industria e si chiede perché mai la gente dovrebbe avere nuovamente fiducia in loro. Invita dunque il “returning serviceman” a prendere in mano il proprio destino, a non lasciarsi abbindolare dalle sirene della propaganda politica e dai diversivi messi in atto dai media che la

---

<sup>22</sup> R. FAGGE, *The Vision of J.B. Priestley*, London and New York, Continuum Books, 2012, pp. 55-6.

<sup>23</sup> Priestley si riferisce alla cosiddetta strategia dell’*appeasement* (pacificazione ovvero accordo al prezzo di concessioni) nei confronti di Hitler adottata dal premier conservatore Neville Chamberlain e dal suo predecessore Stanley Baldwin, che si rivelò del tutto sbagliata e portò necessariamente alla guerra dopo l’invasione tedesca della Polonia. La Germania era vista come un baluardo contro lo stalinismo dell’Unione Sovietica e per questo non venne contrastata.

sostengono (“Glamour, Sport, Sensational News, and all the De-luxe nonsense, as if they were filling you with an aesthetic.”<sup>24</sup>), e a vedere se stesso come agente del cambiamento.

L’idea di una democrazia organizzata dal basso era già stata alla base dell’adesione di Priestley al “1941 Committee”, un movimento di intellettuali sorto intorno all’editore Edward Hulton (scrittore e proprietario del *Picture Post*) con lo scopo di elaborare futuri obiettivi e linee guida politiche per il paese nel dopoguerra. Il gruppo, di cui Priestley era presidente, stilò un documento di nove punti dal sapore marcatamente socialista e propose all’editore Collins una collana dal titolo “Vigilant Books”: libri sulla ricostruzione postbellica. Il primo (e l’unico realizzato) fu *Out of the People* (1941) di Priestley, che vendette oltre 41.000 copie in un solo anno. Nel giugno del 1942 il giornalista Tom Driberg, con l’appoggio dei membri del comitato, corse per il seggio di Maldon e vinse contro il candidato conservatore in un’elezione straordinaria. Subito dopo, il “1941 Committee” si fuse con “Forward March”, movimento guidato dal socialista cristiano Richard Acland, per formare il Common Wealth Party<sup>25</sup>. Tra i suoi principî fondanti vi erano grandi idee apparentemente utopistiche come “common ownership, vital democracy, equal opportunity, colonial freedom and world unity”<sup>26</sup>, e l’incoraggiamento di nuove candidature per rompere l’avvicendamento di conservatori, liberali e laburisti. Tre di loro riuscirono effettivamente a battere i candidati conservatori in successive elezioni straordinarie. Ma Priestley allora non era più presidente del partito essendosi dimesso nel settembre del 1942 per divergenze con Acland. Il

---

<sup>24</sup> PRIESTLEY, *Letter to a Returning Serviceman*, London, Home & Van Thal, 1945, p. 31: “Glamour, sport, notizie sensazionali e tutti quegli orpelli di lusso, che contribuiscono a formare una vera e propria estetica”.

<sup>25</sup> BAXENDALE, cit., p. 155.

<sup>26</sup> Vedi: <<https://100objectsbradford.wordpress.com/2012/06/13/58-a-new-and-vital-democracy-j-b-priestleys-out-of-the-people/>>: “proprietà comune, democrazia vitale, pari opportunità, libertà coloniale e unità mondiale”.

Common Wealth non ebbe grandi risultati alle elezioni del 1945 e molti suoi membri emigrarono nel partito laburista. Tuttavia, il gruppo è rimasto attivo fino al 1993. Anche Priestley si presentò alle elezioni del 1945 nella circoscrizione di Cambridge, come indipendente, arrivando solo terzo.

Sebbene la militanza di Priestley in un partito politico sia stata breve, rimane però importante il senso del suo attivismo, come indipendente, membro di un movimento o nella scrittura. Il messaggio che emerge da tutte queste iniziative e che riflette un sentire comune in quegli anni di guerra è una forte volontà di rigenerazione e moralizzazione della politica, l'aspirazione a un Welfare State e al raggiungimento di pari opportunità per tutti i cittadini, e la necessità di rispetto e cooperazione tra stati sovrani in modo da evitare futuri conflitti. Se alcune mozioni del Common Wealth e di Priestley possono apparire troppo generiche, ad esempio quelle di "common ownership" (proprietà comune), "equal opportunities" (uguali opportunità) o "world unity" (unità mondiale), la loro traduzione nei fatti prevedeva obiettivi realistici come la rivisitazione del concetto di proprietà in una direzione che potesse prevedere l'idea di beni comuni (ferrovie, miniere, porti) gestiti dallo stato, istruzione libera e gratuita per tutti, e un'organizzazione di stati cooperanti, che si sarebbe concretizzata realmente in una struttura come l'ONU. *Out of the People* e i "Postscripts" (seguiti dal 40 per cento della popolazione britannica adulta)<sup>27</sup> contribuirono sicuramente a creare il terreno giusto per una vittoria del Labour Party nel 1945 e la creazione del Welfare State.

Baxendale ci tiene a sottolineare che le dimissioni di Priestley dal Common Wealth nel 1942 non furono dovute alla sua scarsa vocazione di rivoluzionario, come maliziosamente suggeriscono alcuni suoi biografi, ma piuttosto all'insofferenza verso la complessa macchina organizzativa di un partito, fatta di continue riunioni, documenti di sintesi, lotte e compromessi. Per quanto

---

<sup>27</sup> Vedi <<http://spartacus-educational.com/2WW1941.htm>>.

“collettivista” per principio, egli trovava questo mondo incompatibile con le esigenze individuali della scrittura. In realtà Priestley aveva appoggiato la sezione più oltranzista del Common Wealth, contraria a fare sconti al sistema capitalistico e al cambiamento graduale. Ma è in *Out of the People* che troviamo la visione di Priestley sul futuro dell’Inghilterra. Priestley vi esprime la convinzione che la guerra in corso possa servire ad aumentare la consapevolezza delle singole persone, a energizzarle e risvegliarle dal torpore della massa informe. Tre ostacoli vanno superati. Il primo è la perdita d’interesse nel significato più ampio della vita, che ha portato a mercificare il valore e la dignità umani e a lasciare un vuoto che corre il pericolo di essere riempito da sistemi totalitari. Il secondo è la concentrazione del potere e dell’autorità, assistiti dalla tecnologia e dalla propaganda dei mass media controllati dal potere stesso. Il terzo è l’ascesa dell’industria su larga scala che ha indebolito l’autonomia dei piccoli produttori e creato masse dipendenti. Queste tre forze rendono gli uomini fragili marionette nelle mani dei padroni dei grandi capitali. Nel paese del futuro, il cambiamento deve venire dal basso<sup>28</sup>.

Un tema ricorrente tanto nella saggistica quanto nel teatro<sup>29</sup> è la rappresentazione dell’Inghilterra come un paese profondamente classista, basato su privilegi ereditari di una cerchia ristretta, dove tutto cambia ma nulla cambia, e nemmeno guerre e rivolte sono riuscite a minare il reale potere delle classi dirigenti. Priestley critica G.B. Shaw per la sua convinzione che la soluzione del problema risieda in una redistribuzione della ricchezza. In realtà, come dimostra l’esperienza della Russia post-rivoluzionaria, la redistribuzione della ricchezza non ha creato una società più equa ma ha sostituito il vecchio sistema con un altro altrettanto iniquo. Nonostante la Prima Guerra Mondiale in Gran Bretagna avesse creato l’illusione che i vecchi privilegi di classe fossero stati can-

---

<sup>28</sup> BAXENDALE, cit., pp. 155-6.

<sup>29</sup> Vedi in particolare *They Came to a City* (1943) e *An Inspector Calls* (1946).

cellati, Priestley deve invece constatare come essi siano ancora saldamente radicati, tanto da sostenere che il suo paese è “not a democracy, but a plutocracy roughly disguised as an aristocracy”<sup>30</sup>. La sua permanenza per quattro anni e mezzo in un’istituzione come l’esercito, governata dal peso del prestigio sociale, l’esclusivo ambiente accademico di Cambridge e la sua stessa carriera professionale (che gli aveva garantito agiatezza ma non affrancamento dalle umili origini di provincia nel giudizio dell’élite intellettuale) sicuramente contribuirono a consolidare questa idea. Priestley vuole rendere il suo paese “a better home for the people”, dove “better” non si riferisce solamente alla prosperità materiale ma ad un “gayer, richer, nobler way of life”<sup>31</sup>. Per far ciò egli ritiene che si debba cambiare il sistema di valori delle persone. Il cambiamento non può essere imposto dall’alto ma, come recita il titolo del libro, germinare dalla gente, appunto “out of the people”. A differenza dell’esperienza sovietica o di ciò che veniva predicato dai progressisti fabiani come Shaw, il ruolo dello stato doveva limitarsi ad alcune aree:

It should control the financial system, to curb speculation and profiteering. It should supply power and organisation where needed, but where what was called for was originality and enterprise, it should keep out. It should run the railway, but not the press or the radio – though it might have a role in keeping the press barons at bay. Socialism could not be created by setting up a new elite of officials, because without a change of values this would just become another “master-and-masses” system. Only “from the living community itself, out of the people” could the

---

<sup>30</sup> PRIESTLEY, *Rain upon Godshill*, London, Heinemann, 1941, pp. 224-5. Citato da GALE, cit., p. 23: “non una democrazia, ma una plutocrazia somigliante quasi ad un’aristocrazia.”

<sup>31</sup> “Una casa migliore per la gente”, “un modo di vivere più lieto, più ricco e più nobile”, citato da BAXENDALE, cit., p. 156.

required “miracles of social and political construction” come.<sup>32</sup>

Il carattere reattivo di Priestley lo porterà a cercare una via al cambiamento in sintonia con la sua sensibilità e i suoi interessi. Non è dunque da leader di partito ma da drammaturgo che Priestley vuole contribuire alla creazione di un mondo nuovo. Priestley individua nelle arti, e in particolare nel teatro, un potente strumento di formazione e sviluppo dell'individuo. Agendo sul singolo e formandolo attraverso un coinvolgimento profondo ed emotivo si potrà stimolare in lui il senso di appartenenza alla comunità ed indurlo a diventare padrone del proprio destino e agente del cambiamento.

Se il teatro è il mezzo privilegiato per comunicare il suo punto di vista e coinvolgere la comunità, egli non si sottrasse mai a partecipare attivamente al dibattito pubblico, contribuendo a progetti e iniziative. Nel 1958 Priestley fu tra i fondatori e principali animatori del CND, il movimento a favore del disarmo nucleare unilaterale (Campaign for Nuclear Disarmament), sorto contro la decisione del governo conservatore di finanziare la produzione di armi nucleari. Scrisse e manifestò assiduamente per poi ritirarsi quando il movimento dimostrò stabilità, autonomia e capacità di gestione democratica.

Nello stesso anno fu tra i soci fondatori dell'HLRS (Homosexual Law Reform Society), un organismo nato in seguito alla pubblicazione nel settembre del 1957 del rapporto Wolfenden

---

<sup>32</sup> “Doveva controllare la finanza, calmierare la speculazione e il profitto. Doveva offrire autorevolezza e organizzazione quando richieste, mentre laddove si fossero rese necessarie originalità e iniziativa doveva farsi da parte. Doveva gestire le ferrovie, ma non la stampa o la radio – ma sarebbe potuto intervenire per tenere a bada i baroni della comunicazione. Il socialismo non doveva essere attuato semplicemente insediando una nuova classe dirigente, perché senza un cambio di valori questo mondo sarebbe divenuto solamente un altro sistema fondato sul rapporto “padroni-masse”. Solo “dalla stessa comunità vivente, dal popolo” sarebbero potuti avvenire quei “miracoli di costruzione sociale e politica.” Citato da BAXENDALE, cit., p. 156.



sulle discriminazioni sessuali nel Regno Unito, commissionato dal governo. L'HLRS intendeva sensibilizzare il mondo politico sulle questioni messe in luce dal rapporto stesso e promuovere leggi per la depenalizzazione dei reati legati all'omosessualità, in particolare i rapporti sessuali tra adulti consenzienti. La lettera del critico e accademico Tony Dyson, pubblicata il 5 marzo 1958 su *The Times*, segna l'inizio della campagna ed è sottoscritta da figure di spicco quali J.B. Priestley, l'ex primo ministro laburista Clement R. Attlee, i filosofi Alfred J. Ayer e Bertrand Russell, lo scrittore Angus Wilson, il vescovo anglicano Trevor Huddleston e l'eugenista e biologo Julian Huxley. Qualche mese dopo, fu istituita l'*Albany Trust*, una Onlus con sede nell'appartamento di Priestley e della moglie Jacquetta Hawkes a Piccadilly, nel complesso appunto chiamato "The Albany", che divenne un centro pilota per consulenze psicologiche rivolte a gay, lesbiche e minoranze sessuali, oltre che sede dell'HLRS (poi rinominato SLRS, Sexual Law Reform Society). Dopo la depenalizzazione dei rapporti omosessuali sancita dal Sexual Offences Act del 1967, l'Albany Trust continuò ad offrire un servizio educativo, psicologico e di ricerca su temi sessuali<sup>33</sup>.

La poliedrica personalità di Priestley è caratterizzata da alcuni interessi primari che egli persegue fino alla morte, a novant'anni, nel 1984. Un primo nucleo, costituito dalla sua partecipazione al dibattito pubblico nazionale e internazionale e dalla voglia di contribuire alla costruzione di una società più equa, democratica e solidale, è stato ampiamente illustrato in questo capitolo. Due altri filoni tematici percorrono la sua vita, spesso intrecciandosi e sovrapponendosi: l'idea centrale della funzione sociale del teatro e il fascino esercitato dalla dimensione del Tempo. La visione del teatro come strumento educativo e veicolo di idee

---

<sup>33</sup> Vedi gli archivi della LSE <<http://archives.lse.ac.uk/>> alla voce Albany Trust e il sito attuale della onlus: <<http://www.albanytrust.org/>>. Ultima consultazione 22/4/2015.

viene espressa sia attraverso la produzione di molte opere impegnate, sia attraverso una frenetica attività politica e organizzativa di promozione e valorizzazione di quest'arte nel suo paese. Essa è strettamente legata al senso civico dell'autore e alla sua volontà di contribuire al dibattito pubblico. La dimensione del Tempo è invece scandagliata non solo per interesse scientifico ma per un'esigenza quasi "metafisica": la volontà di un ateo di trovare un senso più vasto alla vita al di fuori della religione.

Quest'ultimo tema merita particolare interesse per l'originalità con cui viene trattato da Priestley, utilizzando recenti teorie del Tempo, e per la sua straordinaria capacità di fondere l'argomento con le convenzioni del teatro, guidando il pubblico a sperimentare nuove idee di Tempo in prima persona e all'interno del tempo teatrale (ovvero la durata della performance). Esso sarà dunque il cardine dei prossimi capitoli.

## II

### UNA SUMMA SUL TEMPO: *MAN* & *TIME*

Il Tempo è uno degli argomenti che più affascinarono Priestley, tanto da auto-definirsi “Time-haunted” (ossessionato dal Tempo)<sup>1</sup>. Tutto del Tempo (con la T maiuscola come lui stesso voleva)<sup>2</sup> lo interessava: le concezioni popolari di civiltà presenti e passate, gli strumenti utilizzati per la sua misurazione, le teorie di filosofi, fisici e matematici, la sua rappresentazione iconografica e letteraria. Cominciò a scrivere su questo tema in alcuni saggi pubblicati negli anni Venti e continuò ad occuparsene per tutta la vita, nel teatro come nella saggistica. Atkins ritiene che fu il Tempo a scegliere Priestley piuttosto che il contrario:

JBP chose Time, or Time chose him, [...]. Much of his writing, especially the apparent coincidences which seemed to lead him on, suggest that Time chose him and presented an unavoidable destiny.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> J.B. PRIESTLEY, *Man and Time*, London, A Star Book (W.H. Allen & Co), 1978 [1964], p. 7. I numeri di pagina delle citazioni, successivamente indicati tra parentesi nel testo con le iniziali MT, si riferiscono a questa edizione. Le traduzioni in italiano (di Anna Nannucci e Simonetta Guccerelli De Vito) sono prese da *L'Uomo e il Tempo*, Sansoni Firenze 1974. Similmente, verrà indicata la pagina con le iniziali UT tra parentesi, dopo la traduzione.

<sup>2</sup> Vedi l'introduzione di *Man and Time*, p. 7. Però nel corso del saggio egli ricorre alla “t” minuscola quando si riferisce a particolari tipi di tempo (cronologico, misurato, interiore, psicologico, tempo come dimensione opposto a spazio, ecc.) o quando riporta citazioni da altri autori che usano la minuscola.

<sup>3</sup> ATKINS, cit., p. 26: “JBP scelse il Tempo o piuttosto fu il Tempo a scegliere lui, [...]. Molti dei suoi scritti, specialmente le apparenti coincidenze che sem-

Più volte Priestley dichiarò che le coincidenze non esistono ma fanno parte di un piano prestabilito, come nel saggio “A Coincidence”<sup>4</sup> e nel romanzo *Saturn over the Water* (1961), nel quale il personaggio di Tim Bedford va incontro a molte coincidenze ma afferma di non credere affatto che siano frutto del caso. Anche la circolarità del Tempo (o Time-loop) lo affascinava. Se ne trova traccia nel saggio “On Beginning”, della raccolta *I For One*, che chiude con la stessa frase dell’incipit, e nel romanzo *The Good Companions*, il cui finale presenta la medesima partita di calcio dell’inizio. Come ebbe modo di dire Priestley stesso nella “Nota dell’Autore” di *Three Time-Plays*<sup>5</sup>, nelle tre commedie di quel volume egli utilizzò alcune teorie del Tempo che lo avevano particolarmente colpito. La prima è la teoria dello “Split Time” (Tempo diviso) che ritroviamo in *Dangerous Corner* ovvero il verificarsi di un’alternativa o bivio in un momento cruciale che determina due serie di conseguenze e possibilità radicalmente diverse (lo stesso meccanismo, per esempio, che troveremo molti anni dopo nel film di Peter Howitt *Sliding Doors*). La seconda è l’idea di “Serial Time” (Tempo seriale), basata sulla teoria di J.W. Dunne, secondo la quale ognuno di noi contiene diversi osservatori corrispondenti a una serie di tempi diversi. Priestley la utilizzerà in *Time and the Conways*. La terza è la concezione di “Circular Time” (Tempo circolare), che si rifà alla teoria della “Ricorrenza” di P.D. Ouspensky e sarà esposta in *I Have Been Here Before* da uno dei protagonisti, il Dr. Görtler. L’utilizzo delle teorie del Tempo all’interno delle commedie sarà oggetto dei prossimi capitoli. Ora si analizzerà invece un testo che rappresenta la summa del rap-

---

bravano condurlo in questa direzione, suggeriscono che fu il Tempo a scegliere lui e a presentarsi come un destino imprescindibile.” (Traduzione mia).

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>5</sup> J.B. PRIESTLEY, “Author’s Note”, in *Three Time-Plays*, London, Pan Books, 1947, pp. vii-x.

porto di Priestley con il Tempo ovvero il saggio *Man & Time*, pubblicato nel 1964.

## 2.1 *Il tempo misurato non è Tempo*

Lungi dal voler comporre uno studio rigoroso e oggettivo, come lui stesso ammette nell'introduzione, Priestley intende raccontare la sua soggettiva presa di coscienza di questa dimensione. Sebbene il volume riassume l'ampio percorso di ricerca compiuto dall'autore su questo tema, egli non vuole sfidare filosofi, storici, fisici e matematici nel loro campo. Il contenuto di *Man & Time* e le conclusioni a cui giunge sono profondamente personali, frutto di intuizioni, riflessioni, sensazioni, inclinazioni ed esperienze vissute. Priestley sottolinea ripetutamente come la civiltà occidentale abbia fatto proprio il concetto newtoniano di Tempo assoluto, matematico e inflessibile – fulcro della Rivoluzione Industriale e del Positivismo, e ancor oggi largamente sostenuto dalla “cittadella” della scienza e della tecnica – e come esso sia il peggior concetto di Tempo mai escogitato dall'umanità. Con un occhio rivolto al passato ed un altro alle più recenti scoperte scientifiche, Priestley vuole recuperare ciò che di buono vi era una volta nel rapporto tra l'uomo e il Tempo e contemporaneamente evidenziare come l'idea newtoniana imperante sia già stata di fatto confutata da teorie successive (in particolare, la relatività e la meccanica quantistica) che ne hanno dimostrato l'inesattezza e inapplicabilità in realtà naturali diverse. L'obiettivo di fondo è la ricerca di una concezione laica del Tempo, che dia un senso alla vita dell'uomo e lo aiuti a vivere meglio.

La prima parte, “The Approach” (Cenni generali), è un vasto e discorsivo panorama del Tempo nella storia dell'uomo. Il Capitolo 1, “The Measurement of Time” (La misura del Tempo), prende in esame la progressiva esigenza di una misurazione del tempo (che in questo capitolo è scritto con la “t” minuscola, co-

me a sottolineare l'aspetto riduttivo di questa funzione rispetto al senso generale del Tempo) sempre più precisa, legata alle attività degli uomini e alla loro organizzazione sociale. Secondo il racconto di Priestley, se all'uomo primitivo (cacciatore e raccoglitore) erano bastati i riferimenti di alba e tramonto e la suddivisione in giorno e notte, con l'avvento dell'agricoltura e della vita in comunità si rese necessaria una regolamentazione dei ritmi di lavoro, dei turni e delle pause di ozio, comprensibile a tutti. Poiché le prime comunità stanziali si formarono in zone subtropicali molto soleggiate, i loro rudimentali strumenti sfruttavano proprio il movimento del sole, seguendo lo spostamento dell'ombra di un bastone o di una roccia su segni tracciati nel terreno. Comunità più complesse, continua l'autore, richiesero costruzioni più elaborate e strumenti più sofisticati. La Grande Piramide (terminata intorno al 2560 a.C.) venne progettata in modo da poter stabilire gli equinozi e il complesso di Stonehenge (probabilmente risalente a un periodo tra il 2000-1500 a.C.) fu eretto per determinare il solstizio d'estate. Per il popolo partecipare a queste grandi costruzioni significava dare il proprio contributo al progresso e sentirsi parte della collettività. Furono escogitati anche oggetti più piccoli per misurare il tempo. L'asta egiziana a forma di "T" risale al secondo millennio a.C. ed è il primo esempio di orologio ad ombra. Consisteva in una barra corta che gettava ombra su una più lunga ad essa perpendicolare, sulla quale erano segnate le tacche delle ore, ed andava spostata al mattino e al pomeriggio in modo che la barra corta fosse sempre rivolta verso il sole. Questo principio evolverà poi in strumenti che non dovevano essere più spostati e dotati di una superficie concava al posto della barra lunga, fino a giungere alla meridiana che tutti conosciamo, messa a punto nel Medio Evo da matematici e astronomi arabi. Essa è dotata di uno gnomone (l'asta che getta l'ombra) che non punta più verticalmente allo zenith ma è inclinato a formare un angolo corrispondente alla latitudine propria del posto e rivolto al Polo Nord. Quando la meridiana giunse in Europa alla fine del XV secolo,

esistevano già orologi meccanici che non erano però così precisi come questo strumento solare. La mediazione tra orologio solare e meccanico è data dall'astrolabio, inventato nell'antica Grecia, assai diffuso nel Medio Oriente e usato nell'Europa Occidentale dopo l'anno 1000 d.C.. Esso serviva sia ad osservare le stelle che a misurare il tempo e, viste le piccole dimensioni, può essere considerato il più antico strumento scientifico a noi noto e il primo orologio portatile. Altri metodi per misurare il tempo di notte o in regioni dove il cielo era raramente sereno erano le candele graduate oppure l'olio bruciato in ampolle anch'esse graduate. Nei paesi caldi si usava la clessidra, con le sue due ampolle di vetro e la sabbia che scorreva da una all'altra, diventata una delle immagini preferite per rappresentare il tempo. In Egitto, Babilonia e in Cina si usavano anche orologi ad acqua, basati su due meccanismi diversi. Nel modello più semplice e più antico un recipiente si svuotava del suo contenuto liquido in un dato tempo. L'acqua fuoriusciva attraverso un foro sul fondo, marcando il trascorrere delle ore su tacche disegnate all'interno delle pareti. Nel modello più elaborato, viceversa, l'acqua veniva fatta fluire in un recipiente sollevando un galleggiante provvisto di un'asticciola che segnava le ore indicate sulle pareti.

Poi Priestley passa a esaminare gli orologi meccanici, già diffusi nel XIII secolo e basati su un meccanismo costituito da un peso mobile, legato a una corda avvolta attorno a un tamburo girevole. Questi aggeggi non avevano né lancette né la possibilità di battere le ore, dunque il proprietario, spesso un monaco, suonava una campana allo scoccare dell'ora. Solo nel tardo Medio Evo gli orologi cominciarono ad avere dei quadranti indicanti le ore del giorno e della notte. L'introduzione della molla non ha una data sicura ma troviamo molle a spirale rappresentate in alcuni disegni di Leonardo da Vinci. Spetta comunque a un fabbricante di serrature, tale Peter Henlein di Norimberga, l'idea di utilizzarle all'interno del primo orologio, per l'appunto a molla, nei primi anni del 1500. Cominciarono dunque ad apparire i primi orologi

pubblici, dotati di complessi meccanismi che facevano uscire figurine variopinte a battere le ore e, a metà del 1600, presero piede leggeri orologi da tasca. L'orologio meccanico raggiunse la perfezione con l'avvento del pendolo, che gli assicurò quella precisione che prima non aveva. Già Galileo aveva capito il principio del pendolo e le sue possibili applicazioni, ma si deve al fisico e astronomo olandese Christiaan Huygens il brevetto del primo orologio a pendolo nel 1656. Nel corso dei successivi cinquant'anni l'orologio meccanico giunse al massimo del suo sviluppo. Bisogna fare un salto di quasi duecento anni, nel 1840, per trovare un ulteriore avanzamento con il primo orologio elettrico e poi, nel XX secolo, per la precisione degli orologi elettronici. Il maggiore centro per lo studio del tempo, aggiunge lo scrittore, è l'Osservatorio Reale di Greenwich, che si serve di orologi elettronici azionati da un cristallo di quarzo che vibra, permettendo di controllare eventuali errori fino alla centomillesima frazione di secondo. Priestley riporta a questo punto la descrizione datane da P. Hood in *How Time is Measured*: “The quartz clocks have proved, in fact, to be better time-keepers than the earth itself” (22 MT)<sup>6</sup>.

Dopo questa carrellata sui progressi nella misurazione del tempo, Priestley passa al registro soggettivo e personale che aveva preannunciato nell'introduzione e pone al lettore una serie di domande:

For all of which we must give thanks to the Astronomer Royal and his staff, though they have probably enjoyed themselves perfecting these arrangements, whereas the rest of us have not felt noticeably happier. And indeed we may feel rather dubious about our quartz clocks that keep better time than the earth itself. What and whose is this time that is better than the earth's? Aren't we her creatures? Isn't she our great Mother? Surely her

---

<sup>6</sup> “Gli orologi al quarzo hanno dato prova di essere più precisi che la terra stessa” (42 UT).



time, even if it wobbles in thousandths of a second, ought to be good enough for us? (22 MT)<sup>7</sup>

Inizia qui l'attacco che Priestley porta avanti per tutto il libro a ciò che egli successivamente definirà “the citadel of science, technology, positivism” (la cittadella della scienza, della tecnologia, del Positivismo) o anche “the Fortress” (la Fortezza) (163 MT). Il suo saggio sul Tempo diventa strumento di critica a una cultura meccanicistica, al trionfo di una scienza sterile che pretende di contenere ed imbrigliare il reale attraverso numeri e leggi matematiche ignorando il potere dell'immaginazione e l'importanza dell'individualità. Priestley fa sua la convinzione di Jung che, nella realtà, l'irregolarità sia la costante e la regolarità un'eccezione:

As Jung points out: “The real picture consists of nothing but exceptions to the rule” and so “Absolute reality has predominantly the character of *irregularity*.” (165 MT)<sup>8</sup>

Il tempo misurato (con la “t” minuscola) non è ciò che lo interessa, in quanto costruzione artificiale ed arbitraria. La sezione successiva sugli sforzi degli uomini per stilare calendari coerenti con il reale funzionamento della natura non fa che confermare ciò. I calendari nacquero ben prima degli orologi, sottolinea Prie-

---

<sup>7</sup> “Dobbiamo ringraziare di tutto ciò l'Astronomo Reale e la sua équipe, per quanto essi stessi si siano probabilmente divertiti a perfezionare questi congegni che non hanno aggiunto niente alla nostra felicità. Anzi, può darsi che nutriamo una certa diffidenza per questi orologi al quarzo che segnano il tempo meglio della terra stessa. Che cosa è, e a chi appartiene questo tempo che è più prezioso di quello della terra? Non è essa la nostra grande Madre e non siamo noi le sue creature? Il suo tempo, anche se sgarra di millesimi di secondo, non dovrebbe essere sufficientemente buono per noi?” (43 UT).

<sup>8</sup> A ragione Jung asserisce: “La rappresentazione reale non è altro che l'eccezione alla regola” e ancora: “La realtà assoluta ha prevalentemente il carattere di irregolarità” (182 UT).

stley, ma la ricerca di unità di misura per razionalizzare la suddivisione in mesi e anni non fu cosa facile. Le civiltà passate si accorsero presto che:

The creator of the solar system was not keeping man-the-calendar-maker in mind. [...] But indeed there was no easy way out for the calendar makers: they were living in one of the untidier [*sic*] corners of the universe. (23 MT)<sup>9</sup>

La rivoluzione della luna intorno alla terra è di 29 giorni e mezzo (mese lunare), mentre la rivoluzione della terra intorno al sole dura 365 giorni e sei ore circa (anno solare): come fare a trovare una quadratura del cerchio? Scegliendo come unità di misura il mese lunare, per dodici mesi si sarebbero ottenuti anni di 354 giorni, con la conseguente sfasatura delle stagioni. In Grecia e in Mesopotamia si adottò l'anno lunare di 354 giorni con l'aggiunta di mesi intercalari di tanto in tanto. Maometto vietò questo escamotage con il risultato che il loro anno di 12 mesi non aveva nessun rapporto stabile con le stagioni. Gli Egizi tennero invece distinti calendario religioso, basato sull'anno lunare e utilizzato per riti e festività, e calendario civile, che regolava la vita secolare ed era basato sull'anno solare di 365 giorni. I Romani avevano inizialmente adottato un calendario lunare di 355 giorni, praticamente un compromesso di intercalazione. Nonostante ciò, quando Giulio Cesare assunse i poteri, il calendario romano era avanti di tre mesi rispetto all'anno solare. Fu proprio lui, dopo una permanenza in Egitto, a capire la superiorità del calendario civile lì usato e a volerlo adottare. Iniziò la sua riforma allungando l'anno 46 a.C. fino a 445 giorni, per coprire la differenza tra anno civile romano e anno solare. Poi introdusse il calendario egizio apportando la modifica dell'aggiunta di un giorno ogni quattro anni (il no-

---

<sup>9</sup> “Il creatore del sistema solare non pensava all'uomo, inventore del calendario. [...] Non c'era nessuna strada facile per coloro che istituirono il calendario: essi si trovavano davvero in uno degli angoli più disordinati dell'universo.” (46 UT)

stro anno bisestile) per compensare le (circa)sei ore in più accumulate ogni anno. Nonostante questo sistema producesse ancora un minimo ritardo<sup>10</sup>, esso si rivelò tanto efficace da resistere fino alla riforma di Papa Gregorio XIII nel 1582. Il ritardo nel corso di cinque secoli aveva causato la regressione dell'equinozio di Primavera di 10 giorni, dal 21 all'11 marzo, e dunque provocava scompensi nel calcolo della festa pasquale cristiana. Per riportare l'equinozio alla giusta data, Gregorio annullò dieci giorni (il 5 ottobre diventò 15 ottobre). L'anno fu fatto iniziare dal 1° gennaio invece che dal 25 marzo e fu suddiviso in 12 mesi di lunghezza variabile (28, 30 o 31 giorni). Vennero inoltre rifatti i calcoli per gli anni bisestili. Si stabilì che non ve ne dovessero essere 100 in 400 anni, ma solo 397. Tre anni bisestili dovevano dunque venire cancellati in quel lasso di tempo.

Con la stessa dovizia di particolari, Priestley ci dirà poi che la suddivisione del giorno in 24 periodi di uguale durata è assolutamente arbitraria. Ad esempio, sia i Babilonesi che gli Egizi usavano periodi variabili, che si allungavano con l'allungarsi della durata del giorno. I primi seguivano inoltre una suddivisione di sei parti per il dì e sei parti per le tenebre, mentre gli Egizi di dodici e dodici. Anche la settimana di sette giorni, che ora ci sembra imprescindibile, era in realtà di otto giorni tra i Romani, mentre i Greci dividevano il mese in tre decadi. Un'intera sezione è poi interamente dedicata alla divisione del globo terrestre in fusi orari, che ci fa saltare un giorno quando attraversiamo la linea di cambiamento di data viaggiando verso oriente, mentre andando nella direzione opposta si hanno due giorni con la stessa data.

Qual è dunque l'intento di Priestley nello scandagliare le diverse convenzioni che hanno regolato il Tempo nella storia? Sicu-

---

<sup>10</sup> Dalle osservazioni astronomiche si ricava che l'anno solare dura in realtà 11 minuti e 14 secondi in meno dei 365 giorni e 6 ore generalmente considerati. Di conseguenza, il calendario giuliano accumula un giorno di ritardo ogni 128 anni circa rispetto al trascorrere delle stagioni.

ramente egli vuole dimostrare al lettore che il tempo (con la “t” minuscola) è un concetto relativo, una *diminutio* di un più vasto “Tempo”, difficile da imbrigliare e persino da definire poiché è in noi stessi o siamo noi ad essere immersi in esso: “We do not discover Time, but bring it with us; it is one of our contributions to the scene; our minds work that way”, (44 MT)<sup>11</sup> dirà Priestley nel capitolo successivo sulla metafisica del Tempo. Per questo motivo ne abbiamo una percezione falsata. L’esempio che Priestley fa del nostro rapporto col Tempo è un fatto apparentemente banale che gli accadde in un negozio. Pensando di avervi lasciato i propri occhiali, li cercò disperatamente con l’aiuto della commessa per poi accorgersi di averli sul naso (44 MT). La sua conclusione ci invita a riconsiderare il nostro rapporto col Tempo, superando le limitazioni imposte da misurazioni, incanalamenti e chiusure:

One thing is certain. Although, down the centuries, we have arrived at some fairly convenient arrangements for the hours, the days, the years, we shall go badly wrong (if we have not already done so) if we imagine that we have now tamed and domesticated Time itself. It may be taming us. (32 MT)<sup>12</sup>.

## 2.2 Immagini del Tempo

Nel secondo capitolo, “Images and Metaphysics of Time” (Immagini e metafisica del Tempo), Priestley continua la sua critica al concetto di Tempo imperante illustrando la mutabilità delle sue raffigurazioni nella saggezza popolare e in letteratura. Talvolta

---

<sup>11</sup> “Noi non scopriamo il Tempo, ma esso è in noi stessi: è uno dei nostri contributi alla scena; la nostra mente lavora in questo modo.” (70 UT).

<sup>12</sup> “Una cosa è sicura. Per quanto nel corso dei secoli si sia giunti ad alcuni compromessi piuttosto comodi sull’ora, i giorni e gli anni, sbaglieremmo – se non lo abbiamo già fatto – se pensassimo di avere ormai domato e addomesticato il Tempo. Può anzi darsi che il Tempo stesso stia domando noi.” (57 UT).

il Tempo è un lento ma sicuro guaritore e talvolta un distruttore vorace, un mostro che inghiotte tutto come il Saturno di Goya. *Tempo* è una delle parole preferite di Shakespeare insieme a *ricco*. Uomini accorti come Seneca e Benjamin Franklin ci raccomandano di farne buon uso e non sprecarlo. Altri di cogliere l'attimo e trarne il meglio. Il Tempo è mistero per Carlyle ed è scherzo per Lewis Carroll. L'immagine più frequentemente accostata al Tempo è quella dell'acqua che scorre, sebbene, riflette Priestley, fiumi e oceani abbiano argini, sponde e coste, e dunque viene naturale chiedersi quale sia il loro equivalente nel Tempo ovvero che cosa rimanga fermo mentre il Tempo scorre. Questa domanda non è priva di senso giacché il Tempo consiste necessariamente di mutamento e stasi. Senza mutamento non vi sarebbe alcun Tempo, ma il mutamento da solo non ci darebbe il Tempo. Perché vi sia la percezione del Tempo occorrono alcune cose in movimento ed altre ferme (l'acqua che scorre e le sponde immobili) oppure cose che si muovono a velocità diverse: "With this relation between what is changing and what is not changing, or between changes that are fast and those that are slower, the problem of Time is bound up" (38 MT)<sup>13</sup>.

La logica di tali argomentazioni rivela l'impatto delle nuove scoperte della fisica, in particolare la relatività di Einstein, più che l'influenza di teorie filosofiche sul Tempo come quella di Bergson. Priestley critica infatti l'eccessiva importanza data al tempo psicologico nel primo Novecento. Pur non negando la legittimità della distinzione tra tempo cronologico esteriore e tempo psicologico interiore, è convinto che essa non ci porti molto lontano in un'indagine sul Tempo. Secondo Priestley, Bergson ha basato un intero sistema filosofico sull'idea che la realtà risieda solo nel nostro senso interiore di durata, flusso continuo e creativo, di cui abbiamo una percezione immediata, mentre il tempo cronologico

---

<sup>13</sup> "Il problema del Tempo è connesso al rapporto tra il mutevole e l'immutabile, o fra mutamenti più rapidi e altri più lenti" (66 UT).

è irreali. L'insistenza del filosofo francese sulla completa estraneità di questo tempo reale (psicologico) dal concetto di spazio è un monito a non cedere alla tentazione di spazializzare il tempo. Priestley smonta questi presupposti sostenendo che nella pratica comune è il tempo dell'orologio ad essere riconosciuto come reale laddove il tempo interiore non è niente più che una sensazione, spesso espressa da immagini scherzose (ad esempio, egli cita una noiosa conferenza sul commercio del carbone nel Lancashire, che gli era sembrata durare un secolo). Cosa ben diversa è la consapevolezza di un altro genere di Tempo. Inoltre, continua lo scrittore, si usa il termine "tempo psicologico" per alludere ad esperienze molto diverse tra loro.

Il drammaturgo sottolinea invece come si possa giungere a una più profonda e utile trattazione sul Tempo se non si tengono separate le dimensioni di spazio e tempo (esattamente come aveva fatto Einstein). Ciò che va perduto nella teoria di Bergson è quel genere di esperienza che non appartiene al tempo cronologico e che non può essere contenuta in un preciso modello temporale. Un esempio è il Tempo dei miti e delle leggende, nei quali vi è più di un solo tempo, anzi vi è una relatività di tempi.

Anche in altri ambiti filosofici ogni approccio al Tempo risulta difficile e inconcludente. Citando uno studio di M.F. Cleugh, *Time: and its importance in modern thought*, Priestley afferma che gli idealisti di tutte le epoche, da Parmenide a Platone, da Spinoza a Hegel, da Bradley a McTaggart<sup>14</sup>, hanno sostenuto la tesi dell'illusorietà del tempo (scritto minuscolo perché così appare nel testo di Cleugh) o comunque del minore grado di realtà del tempo rispetto all'eternità atemporale. Il tempo è contraddittorio e dunque non reale, perché il Reale (con la r maiuscola) non può con-

---

<sup>14</sup> John Ellis McTaggart (1866-1925) insegnò filosofia morale a Cambridge e fu un importante esponente del neoidealismo inglese. Tra le sue opere *Studi di dialettica hegeliana* (1896), *Alcuni dogmi della religione* (1906), *La natura dell'esistenza* (1921-1927).

tenere caratteri contraddittori. In quanto contraddittorio il tempo è quindi solo apparente, ma ciò non risolve tutti i problemi. Per esempio, resta da spiegare l'apparenza del Tempo. Secondo Priestley, McTaggart è forse il solo ad essersene reso conto. La conclusione cui il filosofo neoidealista di Cambridge giunse è che "Time is unreal, but has some reality for us as an appearance owing to an 'erroneous perception' from which in this life we cannot escape" (46 MT)<sup>15</sup>.

Per il senso comune la realtà viene concepita solo quando esiste nel presente, sta accadendo e ci viene data attraverso una serie di "thin slices of Nows" (48 MT) ovvero "sottili spicchi di Ora" (76 UT). Dunque, la vita è come una fune tesa tra il niente e il niente, due non-luoghi. Vi è però anche una posizione opposta, secondo cui ogni cosa è reale, nel passato, presente e futuro. Noi percepiamo le cose nel tempo perché il nostro Ora procede in avanti, come se attraversassimo un paesaggio al buio, muniti di un riflettore. Inventiamo l'idea di Tempo per spiegare i cambiamenti e la successione. Ma sorge un problema: se il Tempo è la graduale presa di coscienza di una scena fissa, come chiameremo, per esempio, ciò che è sempre in movimento? (48 MT). Inoltre, l'uomo non si limita ad osservare la scena ma è un attore in essa. Se la sua possibilità di agire, interferire e mutare il futuro fosse solo un'illusione, allora non varrebbe la pena di volere saperne di più sul Tempo (49 MT).

Priestley conclude questa carrellata di punti di vista e concezioni del Tempo affermando che la teoria della relatività e della continuità spazio-tempo, i viaggi spaziali, i trucchi della fantascienza hanno sicuramente reso un po' più problematica la concezione convenzionale del Tempo. Suggestisce dunque, con uno sforzo d'immaginazione e appoggiandosi alle ultime teorie dei matematici e fisici, di pensare alle proprie vite come a linee nel

---

<sup>15</sup> "Il tempo non è reale, ma ha per noi la realtà di una apparenza dovuta a una 'erronea percezione' da cui non possiamo sottrarci in questa vita." (72 UT)

mondo in una continuità spazio-temporale: figure quadrimensionali (la tridimensionalità del solido più la dimensione data dall'estensione del movimento), lunghi elastici che si estendono nel tempo dal momento della nascita a quello della morte. Queste linee non sono già prestabilite ma crescono con le nostre vite e quindi il loro movimento esisterebbe nel tempo come quarta dimensione. Se cerchiamo di immaginare questo progresso, però, siamo costretti a porci fuori da questo tempo, assumendo un punto di vista che ci richiede un'altra dimensione, cioè un altro tempo. La terribile difficoltà del problema del Tempo consiste nel fatto che "Time either changes into something else or quietly disappears from the examination room" (50 MT)<sup>16</sup>. E' difficile afferrare il Tempo, perché è difficile esservi dentro e, contemporaneamente, parlarne. Il Tempo rifiuta di essere un oggetto che possa essere staccato e catturato. Inoltre, diverse esperienze richiedono diversi tipi di tempo, per esempio l'esperienza da svegli e quella durante il sonno.

Emergono in questa sezione alcuni elementi portanti della concezione di Tempo per Priestley: il tempo come quarta dimensione e in stretta connessione con lo spazio; la possibilità di tempi multipli; infine, un'idea di Tempo che aiuti l'uomo a vivere meglio e costituisca una risposta laica alla sua ricerca di dare un senso alla vita.

### *2.3 Tempo e Scienza*

Nella seguente sezione, "Time among the Scientists" (Il Tempo degli scienziati), Priestley sottolinea due opposte scuole di pensiero sul Tempo nel presente. Da un lato, chi pensa che l'enigma del Tempo non possa essere risolto se non al di fuori

---

<sup>16</sup>"Il Tempo, all'indagine, o si muta in qualcos'altro o silenziosamente scompare" (78 UT).



della ricerca e sperimentazione scientifiche. All'opposto c'è chi invece sostiene che il Tempo sia una questione tutta interna alla scienza (52 MT). Questa frattura sembra rappresentare la schizofrenia dell'uomo moderno e può trovare soluzione solo con l'assunzione di un atteggiamento aperto e non dogmatico. D'altro canto, ci ricorda lo scrittore, se è vero che la scienza si occupa solo di ciò che attiene alla nostra esperienza e dunque esclude pretestuose speculazioni quali l'antico problema medievale di quanti angeli possano danzare sulla punta di un ago, dobbiamo anche ricordare che

there is now a dangerous tendency to assume that questions that science finds itself unable to answer *must not be asked at all*. If science has no answer ready, it is suggested, then, the question is meaningless, belonging to the angel-on-the-needle category. (52 MT)<sup>17</sup>

Pur dedicando il capitolo alla scienza, Priestley attacca nuovamente quel dogmatismo scientifico che gli sembra limitare l'uomo almeno quanto quello religioso. In particolare, l'attacco è rivolto alle idee newtoniane di spazio e tempo che hanno dominato la scienza per almeno duecento anni e tuttora pervadono il comune sentire, nonostante la fisica sperimentale con le sue tecniche sofisticate abbia dimostrato quanto approssimative e inesatte siano, specie se applicate non all'esperienza quotidiana ma a campi di esplorazione più vasti. La teoria newtoniana sembra ritenere "un soffio divino", ovvero tracce di un precedente modo di pensare che attribuiva a Dio il ruolo di causa prima. La filosofia razionalistica settecentesca del deismo, fondata sull'eternità di Dio rispetto a un universo da lui stesso creato e per questo regolare, armonico e ordinato, risente molto del pensiero di New-

---

<sup>17</sup> "esiste una pericolosa tendenza a ritenere che quei problemi che la scienza non è capace di risolvere *non debbano essere affatto formulati*. Se la scienza non ha alcuna risposta pronta – si afferma – la domanda è in tal caso priva di significato e appartiene alla categoria degli angeli sulla punta dell'ago." (84-5 UT).

ton. All'inizio dei *Principia*, il fisico inglese afferma un'idea di tempo assoluto, reale e matematico che scorre uniformemente senza relazione con alcuna cosa esterna. Tempo e spazio sono dati a priori e non possono essere messi in dubbio. Queste idee divennero ben presto di dominio pubblico e tali restarono fino alla fine del XIX secolo, sia per gli scienziati che per il popolo.

Viceversa, secondo Priestley, le grandi scoperte della fisica novecentesca (in particolare, la relatività e la teoria quantistica) non sono state ancora sufficientemente comprese nemmeno oggi, forse perché non ci parlano dell'esperienza quotidiana, ma dell'immensamente grande o immensamente piccolo. A questo punto lo scrittore esplora a grandi linee le due teorie, dimostrando una versatilità e capacità di sintesi notevoli. Secondo la Teoria Speciale di Einstein, la velocità della luce è sempre in rapporto costante all'osservatore qualunque sia il suo movimento (56 MT). Se un raggio di luce impiega un certo tempo per arrivare ai nostri occhi, quanto più saremo lontani tanto più tempo impiegherà. Due osservatori che si trovassero a distanze diverse da un avvenimento lo vedrebbero in momenti diversi. Ad esempio, se una stella, situata a 300 anni luce dalla Terra e a 250 anni da un altro corpo celeste, esplodesse nell'anno terrestre 2000, sulla Terra si vedrebbe l'esplosione nel 2300 e sull'altro corpo celeste nel 2250 (sempre anno terrestre). In termini universali però non vi è nessuna data dell'esplosione essendo impossibile qualsiasi idea di simultaneità. Dunque l'idea di un "tempo assoluto" non regge. Il tempo è sempre relativo alla posizione dell'osservatore. Nella Teoria Generale, formulata undici anni dopo, Einstein spiega che la massa determina la velocità del tempo, cosicché se la Terra fosse più grande, il tempo su di essa scorrerebbe più lentamente. Un pendolo che si muove a una certa velocità sulla Terra si muoverebbe più lentamente su Giove e ancor più lentamente sul Sole (entrambi con maggiore massa della Terra), cosicché un secondo di tempo sul Sole corrisponderebbe a 1,000.002 secondi della Terra e dopo appena sei giorni l'orologio sul Sole rimarrebbe di

un secondo indietro rispetto a quello della Terra. La teoria di Einstein risultò comprovata quando successivamente si poterono misurare i tempi di vibrazione di un atomo sul Sole e quelli di un simile atomo sulla Terra. Dal mondo tridimensionale, esistente nel tempo assoluto, Einstein ci ha così trasportato in un mondo a quattro dimensioni, dove vige una continuità spazio-tempo. Ma come fare a visualizzarlo? Quello che ci appare è una sezione tridimensionale di una realtà tetradimensionale in momenti diversi e successivi. Anche la meccanica quantistica giungerà a queste stesse conclusioni, come evidenzia Priestley, riportando un brano di *The Evolution of the Physicist's Picture of Nature* del Professor Paul Dirac:

The task of the physicist consists largely of relating events in one of these sections to events in another section relating to a later time. Thus the picture with four-dimensional symmetry does not give us the whole situation. This becomes particularly important when one takes into account the developments that have been brought about by quantum theory. Quantum theory has taught us that we have to take the process of observation into account, and observations usually require us to bring in the three-dimensional sections of the four-dimensional picture of the universe... (58 MT)<sup>18</sup>

La teoria dei quanti che studia le particelle subatomiche ha ulteriormente picconato la fisica classica, dematerializzando la materia. Secondo Newton la materia è dotata di alcune proprietà

---

<sup>18</sup> “Il compito di un fisico è soprattutto quello di considerare gli avvenimenti di una di queste sezioni in rapporto agli eventi di un'altra sezione, relativa a un tempo successivo. Pertanto la rappresentazione di una simmetria quadrimensionale non potrà mai darci una rappresentazione completa. Questo concetto acquista particolare rilievo se si prendono in considerazione gli sviluppi della teoria quantistica. Tale teoria infatti ci ha insegnato a dar peso al processo di osservazione; e le osservazioni, per l'appunto, richiedono di prendere in considerazione sezioni tridimensionali della rappresentazione tetradimensionale dell'universo [...]” (93 UT).

incontrovertibili: uno stato determinabile, la forma di un punto e l'assoluta solidità (59 MT). Riportando parti di *Concept of the Positron* del Prof Norwood Russell Hanson, Priestley ci spiega come la meccanica quantistica abbia dimostrato che il mondo microscopico dell'atomo sfugge a questa definizione:

If theory just tolerates the electron having a diameter, it ought also to have a shape. What shape? Is it spherical? Punctiform? There is at present no experimental information enabling one to form any consistent geometrical model of the electron...

What about the electron's solidity? Again, neither theory nor experiment help. Some theoreticians feel the concept to be meaningless; (58-9 MT)<sup>19</sup>

La meccanica quantistica arriva a una conoscenza chiara degli elettroni, ma esclude la possibilità di formulare un concetto ben definito dello stato di una particella, della sua forma e della sua solidità. Possiamo riferirci alla sua posizione e al suo momento ma non ad entrambi contemporaneamente (come un uomo che può definirsi celibe o sposato ma non entrambi contemporaneamente), possiamo conoscere la velocità di una particella o la sua posizione ma non entrambi. Risulta dunque impossibile determinare tutte le dimensioni simultaneamente se non utilizzando calcoli statistici che permettono di giungere a una formula puramente probabilistica. I concetti di spazio e tempo, di causa ed effetto della fisica classica sono dunque minati.

A conclusione della panoramica sui nuovi orizzonti della fisica, Priestley esprime la sua perplessità di fronte all'evidente inin-

---

<sup>19</sup> "Se la teoria ammette che l'elettrone abbia un diametro, esso dovrebbe avere anche una forma. Ma quale? Sferica? Puntiforme? Per il momento le cognizioni sperimentali non consentono di costruire un vero modello geometrico dell'elettrone[...]. E che dire della solidità dell'elettrone? Anche a tal riguardo non abbiamo l'ausilio né di una teoria né di esperimenti. Alcuni teorici ritengono il concetto privo di fondamento;" (93 UT).

fluenza di queste nuove teorie al di fuori degli studi accademici. L'idea classica di Tempo persiste nel quotidiano, sia per gli scienziati che per i profani: "But if it will no longer do for stars and atoms, it is still good enough for man" (63 MT)<sup>20</sup>. Nuove teorie del Tempo, casi di parapsicologia, fenomeni di ESP (Extra Sensorial Powers) o precognizione vengono accolti con incredulità o rigettati come falsità o pure coincidenze. Quando la fisica quantistica descrive strani effetti del Tempo e sembra invertire la concatenazione causa-effetto, si assiste a disperati tentativi per riadattarli ai concetti classici (63-4 MT). Priestley, che non è un filosofo né un fisico ma si annovera tra i "lay time theorists" (78 MT) (teorici laici del tempo), vuole scardinare questi riflessi condizionati, le sbarre del pensiero che impediscono un approccio non pregiudiziale, appunto laico, al Tempo.

#### *2.4 Il Tempo nei romanzi e nel teatro*

Come Priestley spiegherà meglio nella seconda parte "The Ideas of Time" (Le idee del Tempo), l'uomo moderno ha perso il senso mitico e simbolico della vita, che i nostri antenati avevano. Miti, tradizioni e riti sacri non dirigono più l'ordinaria amministrazione della nostra esistenza, rimpiazzati da razionali leggi economiche e politiche. Permane però, come eredità del passato, una tendenza dell'uomo a cercare il mito altrove, non nella quotidianità bensì nell'eccezione ovvero negli svaghi: letture, spettacoli, cinema. L'adorazione isterica di talune star o personalità pubbliche da parte dei loro fans e il rifiuto di accettare la loro morte (vedasi James Dean o Emiliano Zapata) possono ascrivere all'innato bisogno dell'elemento mitico o sacro che è andato perso nel corso del tempo, dice lo scrittore. Così pure la fantascienza, il cinema, il

---

<sup>20</sup> "Ma se essa non serve più per le stelle e per gli atomi, è ancora buona per gli uomini." (97 UT).

teatro e la televisione danno voce a un senso del Tempo non imbrigliato nei ferrei binari dell'ordine cronologico, che nulla ha da offrirci se non la spietata corsa verso la vecchiaia e la morte.

Priestley cita tre diversi approcci al Tempo in letteratura, che offrono tre diversi ritmi e tipi di durata. Nel primo tipo, quello dei "born novelists" (84 MT, romanzieri nati) come Tolstoj o Thackeray, la successione del tempo è piana e lineare. Tutto viene visto come in un ricordo, ma fluidamente, senza salti o fratture, nonostante vengano omesse porzioni consistenti di tempo. Il secondo approccio comprende gli "highly dramatic novelists" (romanzieri altamente drammatici) come Dickens o Dostoevskij, che giocano con il tempo, accelerando e poi improvvisamente frenando nella narrazione. Il tempo è sottoposto a repentini cambi di velocità e a un ritmo irregolare. Nel terzo approccio infine, cui appartengono Sterne, Joyce e Woolf, il tempo viene dilatato e rallentato. La narrazione di un episodio può richiedere molto più tempo che nella realtà. Nell'intensità tutta interiore di questo tempo e nella sua lentezza vi è, secondo Priestley, una ribellione alla tirannia del tempo cronologico.

Per ciò che riguarda il teatro, Priestley ribadisce ciò che di fatto aveva già espresso nel saggio *The Art of the Dramatist* (1957) ovvero che una rappresentazione teatrale costituisce un'esperienza per il pubblico unica nel suo genere: "a dramatic experience"<sup>21</sup> (un'esperienza drammatica). La bravura del drammaturgo consiste nella sua capacità di agire su due diversi livelli: sulla creazione di una credibile vita immaginaria (the level of imaginative life) e sulla gestione del mezzo artistico (the theatrical presentation)<sup>22</sup> ovvero di attori, luci e materiale scenico. Se il drammaturgo riesce a intrecciare armonicamente questi due imprescindibili esigenze del teatro, arriverà a un buon risultato. Gli spettatori, dal canto

---

<sup>21</sup> J.B. PRIESTLEY, "The Art of the Dramatist" (1957), in *The Art of the Dramatist*, London, Oberon Books, 2005, p. 185.

<sup>22</sup> Ivi, p. 188.

loro, riusciranno a cogliere al meglio l'esperienza drammatica se troveranno il giusto equilibrio tra immedesimazione e distacco, rappresentazione della realtà e rappresentazione scenica:

So it is in the delicate relation between belief and disbelief, between the dream life of the play and the real life in the play's presentation, between the stage as a window upon and an entrance into imaginary existences and the stage as an exhibition of highly technical skills, that our true dramatic experience has its roots and its being.<sup>23</sup>

A questo punto l'autore si chiede quale rapporto abbia tutto ciò con il Tempo. Egli afferma che se la sua teoria è vera e il pubblico sta affrontando una reale "esperienza drammatica", allora ci sarà la predisposizione a uno sforzo mentale che lo porterà ad accettare naturalmente quanto sta avvenendo sulla scena, ovvero "the drama's own relation to time" (MT 86)<sup>24</sup>. Infatti, quanto più efficace è un'opera, tanto meno il pubblico si accorgerà del fattore "Tempo". Coinvolto in un'esperienza drammatica, accoglierà le convenzioni del teatro. Quando si segue una bella rappresentazione di una tragedia di Shakespeare, aggiunge Priestley, "Time is the almost invisible servant, not the master" (87 MT)<sup>25</sup>. Non importa se l'azione duri ore o giorni, oppure settimane, mesi o anni. Il fatto che il lasso di tempo narrato nella rappresentazione teatrale coincida o meno con il tempo effettivo dello spettacolo (unità di tempo perfetta) non ha alcuna importanza concreta. Le famose unità di tempo, luogo e azione del teatro classico sono,

---

<sup>23</sup> Ivi, p. 178. "Dunque è nella delicata relazione tra illusione e incredulità, tra la vita immaginaria rappresentata e la vita vera della presentazione scenica, tra il palcoscenico come finestra su e entrata in esistenze immaginarie e il palcoscenico come esibizione di abilità tecniche avanzate, che la nostra esperienza drammatica ha il suo fondamento ed essere." (Traduzione mia).

<sup>24</sup> "il tempo valido nel teatro (UT, p. 117).

<sup>25</sup> "Il tempo è il servo che quasi mai appare, e non il signore dell'azione drammatica" (118, UT).

secondo lui, più finalizzate ad enfatizzare la tensione, l'inevitabilità del dramma e l'impossibilità dei personaggi di sottrarsi al fatto, che non legate a un'effettiva importanza del fattore Tempo. D'altro canto, anche in una pièce altamente naturalistica, se drammaturgo, regista e attori hanno lavorato bene, il pubblico accetterà di buon grado un tempo che scorre due volte più veloce che nella realtà: in un atto di quarantacinque minuti si potrà avere un intero ricevimento, dagli aperitivi, al pranzo, fino al caffè e al congedarsi degli ospiti. Se il dramma in versi ci porta fuori dal Tempo, continua Priestley, quello in prosa ci consente viceversa una certa elasticità rispetto al senso comune del corso del Tempo. La differenza fra teatro e cinema è che mentre nel teatro si segue un'azione nel suo svolgimento, nei film si assiste a qualcosa che è già passato. Inoltre nel cinema vi è la possibilità di utilizzare molti "trucchi temporali". Il dramma televisivo invece unisce i vantaggi del teatro a quelli del cinema, possedendo l'immediatezza dell'uno e l'elasticità dell'altro.

Volendo citare romanzi e opere teatrali sul Tempo, Priestley si accorge di avere difficoltà a trovare titoli adatti. Il Tempo è un concetto, una condizione dell'esperienza, una modalità di percezione. Un romanzo o pièce teatrale non tratta *del* Tempo ma di cose e persone *nel* tempo. Anche in un racconto apparentemente sul Tempo come *The Time Machine* di H.G. Wells, a parte i capitoli introduttivi in cui si spiega la teoria del Tempo come quarta dimensione, non si tratta del Tempo bensì della condizione della società umana in un lontano futuro. Gli stessi racconti di fantascienza non hanno mai come soggetto il Tempo, ma avvenimenti nel tempo: possibili sviluppi della nostra società, guerre tra pianeti, visitatori provenienti dallo spazio e così via. Priestley è critico nei confronti di una fantascienza troppo tecnologica, dove si perde di vista l'uomo per concentrarsi sulla macchina, si incoraggia una sciocca *hybris* tecnologica e si finisce per ripetere meccanicamente schemi prestabiliti. Uno di questi è il viaggio nel tempo di un personaggio, come peraltro accade in *The Time Machine*. Priest-



ley sottolinea però che questa idea è in realtà un raggirò perché chi viaggia nel tempo può solo essere un osservatore esterno. Infatti se il viaggiatore esistesse anche in altro tempo, esso non sarebbe più lo stesso tempo (MT, 95).

Tra gli scrittori interessati al rapporto tra l'uomo e il tempo, Priestley annovera Baudelaire (e il suo odio per il tempo cronologico, l'oscuro nemico che divora), Henry James, il poeta W.B. Yeats, T.S. Eliot e Thomas Mann ne *La Montagna Incantata*. Inoltre sia l'eponimo protagonista del romanzo di V. Woolf *Orlando* che lo Stephen Dedalus di *The Portrait of the Artist as a Young Man* di Joyce vivono in più di un tempo. Anche gli americani T. Wolfe e W. Faulkner sono ossessionati dal Tempo. Lo scrittore che però Priestley più ammira nella trattazione di questo tema è Marcel Proust, che fu chiaramente influenzato da Bergson. Priestley lo chiama "a novelist of multiple Time" (91 MT, un romanziere del Tempo multiplo) soprattutto per l'uso del "ricordo involontario" attraverso il quale riporta in vita scene e persone dimenticate, dando loro una simbolica profondità, una misteriosa bellezza che non avevano mai avuto prima. Secondo Priestley, Proust non osa affermare apertamente il concetto di Tempo multiplo e contrastare la visione scientifica e razionalistica del Tempo ma nella *Recherche du temps perdu* la vita nel Tempo Uno è riflessa nel Tempo Due, con alcuni frammenti qua e là nel Tempo Tre, per usare la terminologia della teoria di Dunne che sarà illustrata tra breve.

Rappresentare il Tempo nel teatro non è facile, visto che il commediografo non può dilungarsi in spiegazioni che annoierebbero il pubblico ma nemmeno ridurle eccessivamente e procurare disorientamento. Nel cinema è più semplice, grazie all'abbondanza di tecniche come la dissolvenza. Anche il romanzo offre ai lettori la possibilità di interrompere e poi riprendere la lettura nel caso l'argomento risulti troppo pesante o difficile. Inoltre, parlare nel teatro di un "altro" Tempo, come ad esempio il Tempo multiplo, non è facile visto che non fa parte di un patrimonio condiviso di idee, conoscenze e convinzioni e non lo si può spiegare

come in un romanzo. Rari e poco rappresentati sono dunque i lavori teatrali sul Tempo, tra cui egli cita *Time is a Dream* (1919) di Henri Lenormand, che presenta personaggi come impotenti trastulli del fato e inizia con un episodio di precognizione, *The Long Christmas Dinner* (1931) di Thornton Wilder, dove la vita di più generazioni è racchiusa nel tempo di un pranzo di Natale, e la pièce *Dear Brutus* (1917) di J.M. Barrie, nella quale ai personaggi viene data la possibilità di rimodellare la propria vita o meglio fare le scelte giuste<sup>26</sup>. Naturalmente Priestley è costretto, non senza imbarazzo, a citare anche le sue commedie sulle diverse teorie del Tempo: *Dangerous Corner*, *Time and the Conways*, *I Have Been Here Before*, *Johnson over Jordan* e *Music at Night*, che verranno trattate nel prossimo capitolo.

## 2.5 Il Tempo nella storia

Dopo avere ripetutamente espresso la sua insoddisfazione sul concetto di Tempo nel mondo occidentale, Priestley ne ripercorre l'evoluzione sin dai primi tempi della comparsa dell'uomo sulla Terra. Che cosa differenzia l'uomo primitivo o le civiltà antiche dall'uomo di oggi? L'uomo primitivo viveva in un mondo paradigmatico, nel quale ogni sfera dell'esistenza era compenetrata nell'altra: arte, magia, economia, religione. Ogni sua azione era compresa dentro il Grande Tempo, il Tempo sacro degli eroi e degli dei (104 MT). Non riconosceva la realtà di un tempo tran-

---

<sup>26</sup> Henri Lenormand (1882-1951), commediografo francese particolarmente interessato alle motivazioni dell'inconscio sull'agire umano. Oltre alla citata *Le Temps est un songe* ("Time Is a Dream"), è ricordato per *Les Ratés* (1920, "The Failures"). Il commediografo americano T. Wilder (1897-1975) ha vinto due premi Pulitzer per il teatro con *Our Town* (1938) e *The Skin of Our Teeth* (1942). Lo scozzese J.M. Barrie (1860-1937), creatore di Peter Pan, scrisse principalmente per il teatro. *Peter Pan; or, The Boy Who Wouldn't Grow Up* andò in scena nel 1904 e divenne poi un romanzo nel 1911 con il titolo *Peter and Wendy*.

seunte, che trascorre inesorabile verso la morte. Piuttosto si sentiva immerso in un universo eterno al quale partecipava attraverso miti, riti e regole di comportamento, che gli davano un senso alla vita e sopperivano ai suoi più intimi bisogni psicologici. Natura e uomo non erano ancora stati scissi. Molto simile al Grande Tempo è il Tempo del Sogno degli aborigeni australiani, nel quale passato, presente e futuro non si susseguono ma coincidono nell'eterno istante. L'uomo possiede uno spirito eterno che si incarna ciclicamente attraverso la madre nella vita "profana" e nel tempo transeunte, per poi tornare con la morte alla sua dimora immateriale (105 MT). Tale dimora non esiste solo in un mondo sacro ma anche in un Tempo sacro, appunto il Tempo del Sogno, in cui è avvenuta la creazione ad opera degli eroici antenati. Si accede a questa realtà sacra attraverso la conoscenza dei miti e l'osservanza delle tradizioni rituali. L'accesso al Sogno Eterno attraverso riti totemici permette all'uomo di diventare egli stesso eroe e partecipare alle gesta che hanno contribuito alla creazione del mondo; non è dunque un ritorno al passato ma un superamento del tempo profano per vivere nell'eterno presente.

L'idea del Grande Tempo, dice Priestley, è connaturata all'uomo e si rivela in momenti di sofferenza, terrore o felicità, quando si torna a credere alle cose come vive, propizie o sfavorevoli. Istitivamente, sottende espressioni come "bad times" (tempi duri) o "good times" (tempi buoni), come se un dio ce li avesse offerti (109 MT, 144 UT). Trova anche posto nei miti di oggi incarnati nelle star del cinema, eterne nella memoria del pubblico, o nei personaggi sempreverdi delle fiction, come Hercule Poirot o Perry Mason, tanto per citarne due fra molti, che resistono inossidabili al logorio del tempo. La si ritrova poi in certi altri miti come quello del ritorno al paese natio di molti uomini di successo americani, che sognano di finire i propri giorni indossando vecchi stracci e andando a pesca come da bambini. Permane, dunque, come struttura archetipica dell'inconscio, condizionando le nostre vite con la forza di un'esigenza profonda.

Priestley prosegue poi nell'esame della relazione col Tempo di altre antiche civiltà. Nonostante la loro evoluta e complessa società, sia gli Egizi che i popoli mesopotamici avevano una forte carica mitopoietica ed erano molto più simili all'uomo primitivo che a quello moderno, sostiene lo scrittore. La loro vita era nel mito, nulla accadeva meccanicamente e non vi era cosa dell'uomo che non fosse spiegata dall'intervento continuo della volontà e azione divine. Non erano dunque coscienti di essere nella Storia e nel Tempo (110 MT). La loro struttura sociale ed economica, certamente più complessa di quella dell'uomo primitivo cacciatore e raccoglitore, richiedeva un'organizzazione del tempo cronologico più regolare, attraverso festività, cerimonie e date prefissate. Ciò non implicava però un'astrazione del tempo pari alla nostra. Il loro tempo non era vuoto e impersonale ma "biologico", seguiva le stagioni e gli eventi naturali e andava continuamente rinnovato attraverso riti (111 MT). Gli Egizi però deludono Priestley con la loro idea di aldilà che pare solo una vasta porzione di tempo transeunte, come poi sarà per Ebrei e Cristiani. La vita sulle sponde del Nilo è così piacevole (almeno per alcune categorie di persone, tra le quali i Faraoni e i notabili) che deve continuare all'infinito, per milioni di anni, come il dio Thoth rivela al deceduto nel *Libro dei Morti*. Non c'è nulla qui della profondità del Grande Tempo, con la sua idea di simultaneità invece che di successione. Come per consolarsi, Priestley accenna a un episodio che potrebbe essere però rivelatore di un barlume di idea più complessa di Tempo. Durante una visita nella Valle dei Re, la guida gli raccontò che gli antichi sovrani avevano fatto costruire le loro tombe così lontano per proteggerle dai saccheggi nei secoli a venire. Gli indovini avevano profetizzato l'avvento di ladri di tombe che avrebbero depredato in futuro i luoghi sacri, dunque i Faraoni avevano preso provvedimenti per mutare il corso del futuro (114 MT). L'idea che vi sia la possibilità di vedere nel futuro, e dunque anche di agire su di esso per migliorarlo o cambiarne il corso, pare a Priest-

ley assai più interessante dell'eternità promessa da Thoth e in qualche modo riscatta gli antichi Egizi ai suoi occhi.

Anche il mondo greco-romano aveva un concetto ciclico e non rettilineo del Tempo. Sebbene questa civiltà appaia più vicina a noi e sia vista come la diretta sorgente del pensiero occidentale, la sua idea di riferimento era la ricorrenza eterna o movimento circolare del Tempo. Si credeva in un'Età dell'Oro o Arcadia, alla quale l'umanità era destinata a tornare. Nulla dunque accadeva una sola volta. Il ciclo completo era denominato "the Great Year" (il Grande Anno, 117 MT). C'era chi, come Esiodo, sosteneva la tesi del graduale deterioramento del mondo, che mai avrebbe saputo tornare alla perfezione iniziale. Altri, come Senofane, erano dell'opinione opposta ovvero credevano in un progresso regolare, poiché gli dei non avevano rivelato tutto agli uomini. Questa idea del movimento circolare del Tempo fu declinata in modi diversi da diversi filosofi. Pitagora per esempio parla di esatta ricorrenza mentre Aristotele di ricorrenza approssimativa. E Platone descrisse il Tempo come "l'immagine in movimento dell'eternità" (151 UT) ovvero l'elemento che avvicina il divenire all'essere con la sua ordinata regolarità. Credere nella ricorrenza, secondo Priestley, dette ai Greci grande fiducia nel futuro, fiducia che l'uomo moderno non ha mai conosciuto. Il Tempo aveva un tocco di eterno e assicurava che ai momenti bui sarebbero seguiti quelli felici. Sebbene solo gli dei fossero immortali, anche l'uomo acquisiva una sua immortalità: il Tempo non lo avrebbe proiettato nello sconforto e nel dolore della morte. Quest'idea fu ereditata dai Romani con uno spirito diverso perché s'innestava in un mondo in declino, pieno di eccessi, superstizioni, intrighi e corruzione, dove nuovi dei facevano capolino durando una sola stagione, come mode temporanee:

And these people were still not in History and rectilinear time, as we have felt ourselves to be. Time for them still went endlessly round and round, but now like some blood-stained old wagon

rumbling in the dark. The profound corruption of slavery; the organised sadism of games and circuses; the sensuality that soon reached satiety; the murderous intrigues that passed for politics; the cynical cosmopolitanism of the huge city; the worship that had lost both heart and head and was dwindling into superstition: this was the Rome that was to turn at last, in hope or despair to Christianity.(120 MT)<sup>27</sup>

Al posto della fiducia provata nel periodo aureo, si percepisce tedio e stanchezza per un tempo ciclico, senza inizio né fine, per una vita che non è considerata unica ma si ripete in successive reincarnazioni. Manca una meta. Fu il Cristianesimo che diede all'imperatore Costantino la forza che gli permise di tener insieme un Impero in disgregazione e da questo punto in poi Roma entrò nella Storia, quella Storia che il Cristianesimo aveva creato introducendo un nuovo concetto di tempo lineare. I vecchi cicli del Tempo scomparvero. Dal Cristianesimo in poi, per Priestley, è dunque il tempo transeunte ad acquisire importanza, non più il Grande Tempo degli eroi, dei miti e degli dei. Questo è il tempo con cui (e non in cui) Dio creò l'universo (124, MT). Cristo non è un personaggio mitico ma storico, la sua nascita, morte e resurrezione hanno una data precisa e vengono commemorate in festività, non rivissute attraverso riti. La vita dell'uomo accade una volta sola e si dirige tragicamente verso la morte. La vera Eternità è ora il regno di Dio non misurato dal tempo. Il Cristianesimo trasforma il

---

<sup>27</sup> “Questi popoli non erano nella Storia e nel tempo rettilineo, come da lungo tempo noi abbiamo avuto certezza di esservi. Per loro il Tempo procedeva in un infinito giro, ma ormai era come un vecchio carro macchiato di sangue che ruotava fragorosamente nel buio. La profonda corruzione della schiavitù, il sadismo organizzato delle lotte nei circhi, la sensualità che presto arrivava alla sazietà, i delittuosi intrighi che passavano per politica, il cinico cosmopolitismo della grandiosa città, la devozione che aveva perduto sentimento e ragione e degenerava in superstizione: era questa la Roma che doveva in ultimo, per un sentimento insieme di speranza e di disperazione, volgersi al Cristianesimo.” (152 UT)

simbolo in fatto e il mito in storia. Jung ed altri psicologi sottolinearono la carenza della componente mitica nella cultura cristiana, che inibisce la capacità immaginativa dell'uomo (125 MT).

Nel Medioevo, continua Priestley, si ha poi come una deviazione dalla strada maestra. Nonostante il radicamento della Cristianità, questa epoca non è penetrata più a fondo nel Tempo e nella Storia, anzi si potrebbe dire che ne sia rimasta fuori. Il Medioevo è contraddistinto da violente contraddizioni, estremi in lotta tra loro (il bene e il male, spirito e sensualità) e grandi mescolanze tra popoli e culture diversi. E' un'età di luoghi magici e fantastici (come i mostri che abitano le carte geografiche e la letteratura), in cui l'immaginazione galoppa. Questa idea di un luogo magico come avamposto dell'eterno che si intravede dietro l'angolo, oltre un muro o dietro una porta, ha affascinato molto tutta la letteratura romantica (137 MT). Priestley s'immagina il Medioevo come un palcoscenico verticale a più piani, dove si rappresenta il dramma della singola anima. È una società ben ordinata intorno ad una fede comune, dove l'individualità non viene però sopraffatta ma esaltata e in cui si guarda al cielo dai campanili delle cattedrali. La strada che porta alla società moderna non passa dunque da qui: il Medioevo è una deviazione(139 MT).

È invece l'illuminismo la fonte dell'idea tuttora dominante di Tempo, ovvero quella espressa da Newton all'inizio dei suoi *Principia* (1687): "il tempo assoluto, vero, matematico, in sé e per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno, scorre uniformemente". Questo concetto fu disconosciuto più volte in epoche diverse da molti filosofi, tra i quali Leibniz e Kant, ma rimase saldo nell'opinione popolare. L'autorità di Newton sulla sua epoca (e quelle successive) è riassunta dall'epitaffio scritto per la sua morte da Alexander Pope, che in qualche modo paragona la nascita dello scienziato alla creazione del mondo stesso:

*Nature and Nature's laws lay hid in night:*

*God said "Let Newton be!" and all was light. (141 MT)*<sup>28</sup>

E' questo un mondo dove le tenebre sono sparite e così pure tutto ciò che vi era di misterioso e magico. Tutto può essere spiegato dalla ragione. Si afferma la filosofia razionalistica del deismo che relega dio a causa prima di un universo ordinato e regolare che può essere scandagliato in tutte le sue parti. Lo studio della scienza sembra dunque essere più fruttuoso della preghiera nel cambiare i destini degli uomini. Priestley si sofferma poi sul fatto che, nonostante i tanti mutamenti culturali, storici e politici avvenuti nel mondo (Rivoluzione Francese, Guerre Napoleoniche, Romanticismo), questo concetto di Tempo continua a persistere. La causa di ciò va cercata nella Rivoluzione Industriale, che enfatizzò il trascorrere del Tempo e la sua divisibilità, nei turni del lavoro industriale, nella velocità sempre maggiore dei macchinari di produzione, nella precisione degli orari dei treni che sostituiscono le diligenze. Priestley sostiene che la condizione degli operai è peggiore di quella dei popoli "primitivi". Infatti questi ultimi hanno ancora un Grande Tempo eterno che li avvolge e sostiene con riti e cerimonie. Ed è per questo che nel XIX secolo fioriscono le utopie sociali e politiche. La più sorprendente, dice Priestley, è proprio quella ideata da Karl Marx, che ha inconsapevolmente dotato il suo comunismo di elementi mitici, necessari nel Tempo del Sogno Eterno. Mircea Eliade sottolineò come Marx avesse raccolto uno dei grandi miti del Medio Oriente, quello del redentore: il giusto e l'eletto (in questo caso il proletariato), il cui sacrificio avrebbe salvato il mondo (144 MT). La società senza classi istituita con il trionfo del proletariato appartiene al mito dell'Età dell'Oro, che si pone all'inizio e alla fine della Storia. In un certo qual modo l'utopia marxista, con i suoi elementi irrazionali e mitici, promette all'uomo di condurlo fuori della Storia.

---

<sup>28</sup> "La Natura e le sue leggi giacevano celate nella notte/Dio disse: "Che sia Newton, e fu tutto luce." (167 UT)



Nulla cambia tra Settecento e Ottocento riguardo al concetto di Tempo. Aumenta solo l'accelerazione del tempo prevalente (irreversibile e inevitabile), e con esso il ritmo dell'universo. Ciò indusse molti a credere in un inarrestabile progresso continuo e in un mondo migliore, ma vi furono anche i detrattori di questa posizione, i pessimisti come Carlyle e Dostoevskij. Nella prima parte del XIX secolo, il Romanticismo aveva già rappresentato un tentativo di sottrarsi a questo tipo di Tempo, seguito da manifestazioni di altre diverse sensibilità come lo spiritualismo e le teorie di filosofi quali Schopenhauer, Nietzsche e Bergson.

Nonostante i Grandi Tempi (il Sogno Eterno, le ricorrenze e l'eternità) esistano ancora nel nostro inconscio, essi sono stati emarginati da questa nuova fede nel tempo che trascorre, che continua a schiavizzare l'uomo anche nel XX secolo. Priestley individua nella "Fortezza del Positivismo" o "cittadella della scienza e della tecnica" (163 MT) la nuova autorità che ha oggi sostituito Roma o qualsiasi altro centro di culto come fonte d'irradiazione dei dogmi e ferrei decreti che regolano la civiltà occidentale. Si riferisce in particolare a un mondo di ricerca che obbedisce a dettami economici e politici, non certo alla ricerca d'avanguardia e progredita, fondata sulle migliori intuizioni di scienziati dotati d'immaginazione. Da questa Fortezza viene controllata l'opinione pubblica e lì viene realizzata gran parte dell'attività produttiva:

But not all science and scientists are within these walls. The most advanced research, probably based originally on intuition and imagination, is not done here. And it is doubtful if there is one really great scientist in the place. It does not house any Institute of Advanced Studies. It makes no astonishing discoveries. This is where old hypotheses go when their best work is done, when they might die if left outside the ramparts. And not only do the dogmas and decrees come from here, but with them, perhaps more dangerous, all the assumptions that can be found, far and wide, in schoolrooms, newspaper offices, debating societies, bars

and cafés and bedrooms in which husbands are telling their wives not to be fanciful and silly.

It is from this Fortress that our climate of opinion has been controlled. (164 MT)<sup>29</sup>

La visione promossa da tale autorità vorrebbe allargare il metodo scientifico anche alle cosiddette scienze umane, applicando metodi statistici e cifre a una realtà che sfugge a tali restrizioni. Inoltre si è incoraggiati a credere che tutto ciò che non è scientificamente confermabile sia necessariamente irreali. Che dire allora, domanda Priestley, del fenomeno dell'innamoramento o della telepatia? Sono queste esperienze meno vere semplicemente perché non misurabili o descrivibili in termini matematici?

Inoltre l'idea di una sola ed unica vita, che si esaurisce in una porzione di anni scanditi da un tempo che corre verso la morte, ci fa ad abbracciare false soluzioni di eternità. Priestley descrive alcuni scintillanti fiori di plastica esposti nella vetrina di un fioraio – bellissimi, ma innaturali e privi di vita – e li erge a simbolo di una disperata e artificiosa reazione alla caducità della nostra esistenza che non tiene però conto della ciclicità della natura, per cui la morte è solo un passaggio a una nuova vita (158-9 MT). Altro esempio della ricerca di eternità è l'ossessione di una gio-

---

<sup>29</sup> “Ma non tutta la scienza e non tutti gli scienziati sono entro queste mura. La ricerca più progredita, forse all'origine fondata sull'intuizione e l'immaginazione, non si compie qui dentro, ed è anzi dubbio che in questo luogo ci sia uno scienziato di gran nome. Questa fortezza non ospita nessun istituto per studi d'avanguardia, né vi si fanno scoperte mirabili. Qui affluiscono le vecchie ipotesi quando la loro capacità realizzatrice si è ormai esaurita e potrebbero quindi morire se fossero lasciate senza queste difese. E non soltanto dogmi e decreti provengono da qui, ma insieme ad essi, e con un'influenza forse molto più pericolosa, escono da qui tutte le supposizioni che si diffondono poi ovunque per il mondo, nella scuola, nelle redazioni dei giornali, nei dibattiti delle società, nei bar, nei caffè e nelle case dove i mariti ripetono alle mogli di non abbandonarsi a sciocche fantasie.

È in questa fortezza che viene controllato il nostro clima di opinioni.” (181 UT)

ventù e bellezza perenni, risolta attraverso l'esponenziale e pericoloso ricorso alla chirurgia estetica (179 UT). Così pure la competitività dell'uomo occidentale, specie in ambito lavorativo, è dovuta alla profonda convinzione che questi siano l'unica vita e l'unico tempo a noi concessi e dunque da far fruttare al meglio (174-5 MT). La vita compresa nel tempo lineare non è sentita più preziosa che in passato anzi, al contrario, ogni valore positivo è scomparso proprio perché essa è destinata a risolversi in un numero limitato di anni. Ciò ha prodotto un effetto anestetizzante di massa, apatia e nichilismo anche verso temi pregnanti per l'umanità. Uno fra tutti, citato ad esempio da Priestley, è quello del nucleare, che non suscita tra la gente la preoccupazione che, da anti-nuclearista convinto, lo scrittore si auspicherebbe (160-1 MT).

Priestley ci tiene a precisare che egli non è un reazionario in questioni sociali o politiche, anzi ribadisce la sua posizione radicale. Non è contrario alla modernità scientifica o tecnologica in quanto tale, né favorevole a un ritorno al passato *tout court*. Si definisce invece un "forward-looker" (uomo che guarda avanti) (168 MT). Non teme o disprezza le idee della "cittadella" solo perché sono alla moda e lui non lo è. In realtà egli è convinto di quanto, viceversa, esse siano fuori moda ma soprattutto di come rappresentino giganteschi interessi ufficiali che nulla hanno a che vedere con il vero progresso.

Priestley scrive nel 1964, un periodo di boom economico per l'Occidente e di affermazione del modello capitalista, che ha garantito benessere al Nord del mondo e infuso fiducia in un progresso illimitato, senza ancora mostrare appieno le conseguenze negative quali i danni ambientali, la sperequazione delle ricchezze, la promozione di uno stile di vita consumistico e individualistico che provoca disagi psicologici e sociali. La sua ricerca di un Tempo diverso è anche la critica a un modello culturale ed economico che ha arbitrariamente appiattito l'uomo su talune priorità, impedendo lo sviluppo delle sue enormi potenzialità e la ricerca di un modello economico e sociale alternativo. Egli pren-

de continuamente le distanze da soluzioni esotiche, esoteriche o mistiche nella sua trattazione del Tempo, cercando invece di rimanere in un ambito razionale e attingendo al sapere filosofico e scientifico a sua disposizione. Tuttavia è proprio nei fenomeni che non trovano spiegazione nella scienza che egli trova un aggancio per una nuova dimensione del Tempo, fenomeni che saranno argomento della sezione successiva.

## 2.6 Nuove esperienze del Tempo

Nel 1963 Priestley era stato ospite di un programma televisivo della BBC, *The Monitor*, per parlare di un suo nuovo libro e aveva colto l'occasione per lanciare un appello ai telespettatori, invitandoli a mandargli i racconti delle loro esperienze in contrasto con l'idea tradizionale di Tempo. La risposta fu entusiastica. Le numerose lettere che arrivarono furono divise in cinque diverse categorie, a seconda del tipo di esperienza narrata: A) Episodi di influenza del futuro sul presente al di fuori dei sogni B) Relazioni chiare su sogni preconoscitivi C) Sogni preconoscitivi non chiari, premonizioni, idee strane o insolite sul Tempo D) Libri raccomandati E) Opinioni. In qualche modo, Priestley replicò su larga scala l'iniziativa del teorico del Tempo J.W. Dunne che, come vedremo in seguito, aveva raccolto e trascritto i propri sogni e quelli di altre persone vicine a lui, per poi utilizzarli nel suo testo fondamentale *An Experiment with Time* (1927). Allo stesso modo, le migliaia di lettere che Priestley riceverà saranno di grande ispirazione per la scrittura di *Man & Time*, pubblicato l'anno dopo, e contenente un capitolo interamente dedicato appunto all'esame dei contenuti delle lettere.

Priestley si concentra di fatto solo sui primi tre gruppi. Esclude anche le lettere riguardanti casi di telepatia, un fenomeno che lo affascina ma che secondo lui riguarda lo spazio più che il tempo, ovvero menti in comunicazione mentre i corpi sono lon-

tani anche migliaia di miglia. Dedicherà comunque una pièce a questo argomento: *The Long Mirror*. La categoria A include i racconti di esperienze di influenza del futuro sul presente (FIP) ovvero lampi di futuro che non appaiono nei sogni, ma nella realtà. Si tratta di inspiegabili intuizioni o premonizioni, che condizionano il nostro agire presente ma appariranno chiare solo successivamente, talvolta molto tempo dopo. Gran parte di questi fenomeni passano inosservati, dice Priestley, perché il lasso di tempo che intercorre tra l'evento e la sua spiegazione riduce la capacità di collegarli. Infatti, è la categoria meno numerosa. Un esempio è la lettera di un dirigente di un grande magazzino che racconta il crescente stato di inspiegabile eccitamento da lui provato nel ricevere le relazioni sulle vendite della responsabile di un reparto, una donna che non aveva mai visto né conosciuto. I resoconti, documenti ufficiali redatti senza alcun apporto personale, non erano neppure firmati da lei. Quando un anno dopo il dirigente incontrò la donna, se ne innamorò e i due successivamente finirono per sposarsi.

Prendendo in esame i gruppi più nutriti, ovvero B e C, Priestley inizia col sottolineare come le lettere dimostrino la tenace opposizione popolare alla possibilità dell'esistenza di sogni preconoscitivi. Nel narrare l'avverarsi di un sogno, spesso i corrispondenti non erano stati creduti dai loro famigliari e avevano ricevuto sollecitazioni a considerare il fenomeno come un puro caso e dunque a ignorarlo o dimenticarlo. In particolare le donne, che costituivano i tre quarti dei corrispondenti, raccontavano di essere state derise dai mariti. Erano quindi liete di potersi confrontare con lo scrittore. Nessuno però aveva mai collegato quelle esperienze con un concetto diverso di Tempo e pochissimi erano al corrente di teorie sul Tempo come quella di Dunne. Priestley prende poi in considerazione le lettere che riportano i casi più credibili, scartando altre che invece contengono esperienze proiettive o costruzioni immaginarie. Priestley è consapevole che alcune persone sono "segretamente innamorate dell'irrazionale e del meraviglioso" (195 UT) e possono quindi modificare un av-

venimento nel ricordo in modo da farlo convergere con un sogno. Inoltre, nei sogni si proiettano anche desideri o paure. Se una donna, per esempio, sogna che il marito malato muore e questo accade entro pochi giorni o settimane, potrebbe anche solo aver recepito una profonda preoccupazione per la salute dell'uomo che viene proiettata nel sogno.

Priestley analizza poi nei dettagli molte lettere evidenziando i casi che reputa credibili e distinguendo questi da quelli inaccettabili o dubbi. La maggior parte dei sogni credibili appartengono a due grandi gruppi: eventi straordinari (morti, catastrofi, incidenti e disastri) oppure scene assolutamente banali e irrilevanti. Questi ultimi, sostiene Priestley, sono ancora più importanti perché:

They are to my mind better evidence against our familiar concept of Time than most of the dramatic blood-and-thunder previsions of accident, catastrophe, death. They are all the more likely to be true because no strong personal feelings are involved in them. The fact that so often they seem rather silly, hardly worth mentioning, is in their favour. (211 MT)<sup>30</sup>

Un esempio da ognuno dei due gruppi può bastare per rendere l'idea. Un corrispondente gli scrisse di un sogno avuto nel 1938 quando era ventenne, nel quale sentì un'esplosione e poi un dolore lancinante alla coscia sinistra, all'avambraccio destro, alla tempia e all'occhio sinistro. Un istante prima di destarsi, fregandosi l'occhio, riuscì anche a vedersi con il sangue che usciva dalle ferite. Due anni dopo, nel 1940, combattendo in un'azione di retroguardia, fu ferito da una granata e si procurò ferite esattamente nei punti che aveva sognato. Nel guardarsi successivamente allo

---

<sup>30</sup> “Essi rappresentano prove più efficaci contrarie al comune concetto del Tempo che non le sensazionali previsioni drammatiche di incidenti, di catastrofi e di morti. Hanno maggiori probabilità di essere veri perché manca l'implicazione di un forte sentimento personale. Il fatto che spesso sembrano piuttosto sciocchi, immeritevoli di essere menzionati, depone in loro favore.” (218)

specchio, per verificare i danni della scheggia nell'occhio, provò "a strange feeling of frightened calm" (208 MT), "un senso di gelida calma" (216 UT), perché quell'immagine l'aveva già vista in sogno due anni prima. Un caso di evento banale è invece quello di una donna che vide una grande bestia selvaggia, arancione brillante e con le orecchie appuntite, che le si avventava contro mettendole le zampe sulla spalla e sfiorandole il volto con il muso. Nel sogno sobbalzò ma senza essere veramente atterrita. Il giorno dopo condusse i suoi bambini a fare acquisti e, mentre erano in un negozio di giocattoli, la figlia le si avvicinò di sorpresa agitandole davanti un pupazzo di gommapiuma raffigurante il muso di un lupo arancione brillante con le orecchie appuntite. Lei riconobbe subito l'animale del sogno ed ebbe la stessa reazione, sobbalzando ma senza reale paura (220 UT).

Un sogno degno d'attenzione, a cui Priestley farà riferimento più volte nelle sezioni successive, è quello che chiamerò "del bambino morto". In realtà non appartiene alla sua raccolta personale ma è preso da un articolo di Louisa E. Rhine sul *Journal of Parapsychology* americano. Una donna sognò di andare in campeggio con i figlioletti e alcuni amici in una graziosa radura vicino a una spiaggia. Dovendo lavare dei panni, s'incammina verso un tratto particolarmente pulito della baia con il bambino più piccolo ma, accorgendosi di aver dimenticato il sapone, torna indietro nella tenda per recuperarlo, lasciando il bambino a lanciare sassolini nell'acqua. Al ritorno trova il bimbo disteso a faccia in giù nell'acqua, morto. Svegliatasi singhiozzando in preda al panico, fu felice di trovarsi nel suo letto con il bambino accanto. Qualche tempo dopo trascorse un periodo in un campeggio in riva al mare, in una radura, e accadde esattamente la stessa scena. Questa volta però, mentre la donna si muoveva per tornare alla tenda a prendere il sapone, vide il bimbo lanciare i sassi nel mare e istantaneamente le venne in mente il sogno. Era come vedere un film. La donna afferrò il bambino e lo portò con sé (225-26 UT). Il bambino è ora un uomo adulto, anch'egli padre. Priestley com-

menta che si può parlare di preconnoscenza certa nella prima parte, finché la mamma non vede il bambino lanciare i sassi. Trova più difficile spiegare il seguito di questa preconnoscenza: nel sogno il bambino muore, nella realtà la madre interviene e produce un cambiamento di quel futuro. Ci troviamo davanti a due futuri: uno già esistente, che può essere scoperto da una parte della mente nei sogni; un altro che può essere plasmato con l'esercizio della nostra volontà. Le due cose sembrano essere in contraddizione. Una soluzione potrebbe consistere nel considerare la parte relativa alla morte del bambino nel sogno non preconnoscenza, ma proiezione di ansie materne. Priestley però riuscirà a trovare una possibile soluzione anche per giustificare l'esistenza di due futuri, come si vedrà nel capitolo 2.9.

Gli episodi di FIP e i sogni preconnoscitivi raccontati nelle lettere intaccavano la consueta nozione del Tempo. Esse convinsero Priestley a continuare la sua indagine sulla quarta dimensione, compiacendosi di aver contribuito a sbloccare inibizioni e paure di tante persone che, per conformismo o timidezza, non avrebbero altrimenti mai esternato le loro esperienze "particolari".

### *2.7 Il Serialismo di Dunne: una grande intuizione per un nuovo concetto di Tempo*

Nel presentare il Serialismo, Priestley ci tiene a sottolineare ripetutamente come J.W. Dunne fosse un uomo "quadrato" – ingegnere, progettista di aerei, militare, matematico, membro di una famiglia di alto lignaggio – non certo un occultista, saggio o veggente. La sua teoria del "displacement in time" (237 MT) (spostamento del tempo, 244 UT) durante i sogni porta l'indagine sul Tempo fuori da misticismi oscuri e pratiche di vita meditative o ascetiche, per calare saldamente la quarta dimensione nell'esperienza quotidiana di ognuno di noi. Muoversi da un tipo di tempo all'altro, secondo Dunne, attiene alla vita comune di tutti e accade



regolarmente. Non è appannaggio di una élite spirituale o di una minoranza eccentrica. Priestley cita a questo proposito il testo di un professore di Princeton, W.T. Stace, dal titolo *Time and Eternity*, in cui si parla della duplice esistenza del mistico, che vive in due diversi ordini, quello dell'eternità e quello del tempo. Priestley non si trova però d'accordo con questa divisione che dev'essere a suo parere superata. Il merito di Dunne è proprio l'aver respinto questa falsa alternativa. Inoltre, continua il drammaturgo, la sua teoria ha mutato il concetto positivista del Tempo sulla sua stessa base, affrontando il problema con spirito realistico e scientifico.

Priestley apprezza in particolar modo la prima parte del testo più importante di Dunne, *An Experiment with Time* (1927), nella quale il teorico del tempo descrive la sua attività onirica a partire dal 1899: sogni per nulla strabilianti né drammatici, ma nei quali egli intuiva “glimpses of future events” (239 MT) (lampi di fatti futuri, 247 UT), percezioni anche solo fugaci di esperienze personali spostate nel tempo, come la visione dei titoli di un giornale su un determinato evento futuro. Quando fu ricoverato in ospedale nel 1917 per un'operazione, fece un sogno preconcoscitivo che lo portò a confrontarsi con altri pazienti. Sollecitati sull'argomento, anch'essi confessarono di avere avuto esperienze simili. Dunne sostiene che questi sogni siano normali, ma che vi siano resistenze a riconoscerli come tali per diversi motivi. In primo luogo nove decimi di tutti i sogni vengono dimenticati nei primi cinque secondi dal risveglio (da qui la sua esortazione a tenere carta e penna sotto il cuscino, per annotarli subito). Il poco che resta viene dimenticato al più tardi nel pomeriggio. A ciò si aggiunge che nel sogno raramente appare un solo evento futuro con chiarezza ma si mescolano episodi passati e futuri. Trattandosi di fatti banali e quotidiani (e non eclatanti), diventa ancora più difficile distinguere gli uni dagli altri. La tendenza delle persone è dunque di interpretare il verificarsi degli eventi futuri come un *déjà vu* (già visto) o una semplice coincidenza. Inoltre, vi è una “unconscious matter-

of-fact assumption of impossibility” (241 MT)<sup>31</sup> che ci porta a rifiutare il sogno come preconoscitivo anche laddove esso sia stato annotato. Citando da Dunne:

*The waking mind refuses point-blank to accept the association between the dream and the subsequent event. For it, this association is the wrong way round, and no sooner does it make itself perceived than it is instantly rejected. The intellectual revolt is automatic and extremely powerful.* (243 MT)<sup>32</sup>

Ogni argomento sarà dunque buono per mettere in dubbio che quanto abbiamo visto in sogno appartiene al futuro. La nostra vita frenetica ci impedisce di cimentarci con un’idea più complicata di Tempo.

Dopo aver raccolto esperienze altrui da amici e conoscenti, sollecitati ad annotarsi i sogni con dovizia di particolari e ad offrire anche un’eventuale interpretazione, Dunne decise di affrontare la questione Tempo nella sua totalità, costruendovi intorno un sistema filosofico munito di diagrammi, come si addice a un matematico. Priestley critica questa svolta teoretica, spersonalizzata ed oggettivante, sostenendo che il merito di Dunne sia stato quell’approccio personale al Tempo che gli fece intuire l’esistenza di Tempi multipli nei sogni di ognuno di noi. La parte finale è invece un’inutile forzatura che gli si ritorcerà contro, attirandogli le critiche feroci dei filosofi di professione e oscurando le scoperte precedenti. L’approccio al Tempo, dice Priestley, non può non essere personale in quanto noi siamo nel Tempo e dunque l’unica realtà è la nostra esperienza del Tempo nel Tempo.

---

<sup>31</sup> “un’inconscia assunzione di impossibilità” (248 UT).

<sup>32</sup> “La mente sveglia rifiuta assolutamente di accettare l’associazione tra il sogno e l’avvenimento successivo. Per essa questa associazione è un circolo imperfetto, e appena la si percepisce la si respinge immediatamente. La reazione intellettuale è spontanea ed estremamente efficace.” (249 UT).

Priestley procede poi a sintetizzare la teoria, continuando a sottolinearne, passo dopo passo, pregi e difetti. Dunne crede si debba tener buona la concezione dell'uomo di strada che vede il tempo in termini di lunghezza (si parla di tempo lungo o breve) e di movimento (il tempo scorre, si affretta). Poiché esiste un Tempo-lunghezza e un Tempo-movimento allora bisogna accettare l'idea del Tempo che si muove lungo la lunghezza del Tempo. Perciò il movimento nel Tempo dev'essere calcolabile, ma il Tempo che misura quel movimento dev'essere necessariamente un altro Tempo. E il passaggio di quel secondo Tempo dev'essere misurabile da un terzo Tempo e così via *ad infinitum* in una regressione infinita (conclusione osteggiata sia dai filosofi che da Priestley stesso). Una serie regressiva di Tempi richiede una parallela serie regressiva di osservatori: l'Osservatore 1 nel Tempo 1, l'Osservatore 2 nel Tempo 2 e così via. Naturalmente gli osservatori non sono persone diverse ma noi stessi in profondità. Dunne esemplifica la sua teoria con l'immagine di un pittore che ritrae l'universo su una tela. Dopo aver raffigurato tutto ciò che lo circonda, l'artista si accorge di aver dimenticato qualcosa: se stesso. Si aggiunge nell'atto di dipingere, ma manca ancora qualcosa: se stesso che dipinge se stesso che dipinge la tela. E così via (244 MT).

Priestley non è contrario ad una concezione spaziale del Tempo (peraltro presente anche nella teoria della Relatività con l'idea di continuità spazio-tempo), ma obietta che non si può concepire il Tempo contemporaneamente come extra-dimensione dello spazio, e dunque immoto e uniforme, e nell'antica accezione di moto eterno e manifestazione del divenire. Inoltre, la voce popolare non è necessariamente fonte di verità, ma può anche solo essere frutto di convenienza.

Un'ulteriore critica è all'idea di una serie infinita di osservatori e al ruolo passivo ad essi attribuito, come se fosse possibile essere semplici spettatori nel Tempo e sottrarsi al ruolo di attori. Dunne finisce per cadere nella trappola dell'osservatore finale in un Tempo Assoluto, avvicinandosi troppo a una dimensione me-

tafisica. Inoltre, secondo Priestley, l'autocoscienza non conduce ad un regresso infinito. La personalità non è regressiva ma richiede tre termini. Sapere che sappiamo di sapere è un elemento essenziale della nostra comune esperienza e ogni ulteriore sapere non aggiunge nulla. Ecco come funzioniamo, secondo Priestley:

There is Self 1, which, because we are self-conscious, is always an object. There is Self 2, which may be a subject or an object. This self observes Self 1, but can be in its turn observed by Self 3. This last self is never an object; there is no other self to observe it; we can put Self 3 on paper, as I am doing now, but we are not in practice aware of our own Self 3; it is ultimate. Let us see how the three selves work.

Self 1 says, "I disagree with Dunne and Professor Ryle." (It is saying this, so to speak, in the battle, in the welter of opinions, feelings, and prejudices.) Self 2 says, "I know that I disagree with Dunne and Professor Ryle." (Its says this out of the battle, and is ready to talk or write on the subject.) Self 3 would probably say nothing, not caring a rap about Dunne and Professor Ryle; but if compelled to speak it would probably say: "I, Self 3, know that Self 2 knows that Self 1 disagrees with Dunne and Professor Ryle. And this is something I might possibly have to take into account." (251 MT)<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> "C'è l'Io Primo che, dal momento che siamo autocoscienti, è sempre un oggetto. C'è l'Io Secondo, che può essere oggetto e soggetto. Questo osserva l'Io Primo, ma a sua volta è osservato dall'Io Terzo. Quest'ultimo non è mai oggetto, non esiste infatti un altro io che l'osservi; possiamo fissare per iscritto l'Io Terzo, come sto appunto facendo, ma in pratica non siamo consci del nostro Terzo Io; questo è certo. Vediamo ora come operano:

L'Io Primo dice: «Io non sono d'accordo con Dunne e neppure con il professor Ryle» (lo dice così per dire, in mezzo alla battaglia, nella lotta di opinioni, sentimenti, di pregiudizi). L'Io Secondo dice: «So di non essere d'accordo con Dunne e il professor Ryle» (e lo dice mantenendosi fuori della lotta, pronto a discorrere e a scrivere su questo tema). L'Io Terzo non direbbe forse niente, non preoccupandosi affatto di Dunne né del professor Ryle, ma se fosse spinto a parlare probabilmente direbbe: «Io che sono l'Io Terzo, so che l'Io Secon-

La regressione, sostenuta fortemente da Dunne, pare una forzatura agli occhi di Priestley – la strategia di un filosofo dilettante per meravigliare i filosofi di mestiere – e scatenerà una critica distruttiva da parte degli intellettuali nei confronti di tutto il Serialismo. Priestley inoltre nota come nel descrivere il processo lo stesso Dunne si fermi sempre al terzo termine, senza proseguire oltre, indirettamente avallando la sua conclusione sulla necessità di soli tre termini nel processo di autocoscienza. Un'affermazione di Dunne, riferita alla parabola dell'artista che dipinge se stesso, viene però pienamente condivisa da Priestley:

In other words, *the mind which any human science can describe can never be an adequate representation of the mind which can make that science.* And the process of correcting that inadequacy must follow the serial steps of an infinite regress. (252 MT)<sup>34</sup>

Priestley ignora la conclusione finale di Dunne, superflua a suo modo di vedere, e sottolinea invece la verità che sottende il resto: un limite che troppo spesso viene trascurato è che la scienza può funzionare solo astraendosi dalla realtà in cui lo scienziato esiste e dunque è necessariamente destinata ad essere una semplificazione della realtà. Questo lo incoraggia a rimanere in un rapporto interno e personale col Tempo.

Per Priestley, la grande intuizione di Dunne è dunque di aver capito, attraverso gli esperimenti raccolti nella prima parte di *An Experiment with Time*, che l'umanità regolarmente sogna il futuro. Come avviene ciò? Secondo la sua spiegazione, esiste in ognuno di noi di una serie di tempi diversi che richiedono una se-

---

do sa che l'Io Primo non è d'accordo con Dunne e il professor Ryle. E questo è qualcosa che forse potrei prendere in considerazione.» (254 UT).

<sup>34</sup> “In altre parole, *ciò che ogni scienza umana può descrivere non può mai essere una rappresentazione adeguata della mente che può creare quella scienza.* E quel processo di correzione di tale inadeguatezza deve seguire gli scalini successivi di un regresso senza limiti.” (255 UT).

rie di osservatori diversi (nel senso di diversi stati di coscienza o punti di vista all'interno di noi stessi). Quando l'Osservatore 1 (O1) è sveglio, l'Osservatore 2 (O2) osserva e presta attenzione a quanto O1 scopre nel Tempo 1, servendosi del fuoco tridimensionale tipico della vita cosciente. Si tratta di ciò che Dunne chiama "the brain states' of Observer 1 (his experience of Time 1) – 'the sensory phenomena, and trains of associative thinking' belonging to ordinary waking life" (254 MT)<sup>35</sup>. L'O2 nel Tempo 2 ha però una visione quadridimensionale (dove vige la continuità spazio-tempo), dunque i processi cerebrali che interessano il futuro dell'O1 possono schiudersi di fronte a lui come quelli del passato. Quando l'O1 è inattivo e addormentato, e non può fungere da guida, l'O2 si spinge nel Tempo 1 "making nonsense of his experience" (254 MT)<sup>36</sup>. L'enigmaticità o sfuggevolezza dei sogni scaturiscono dalla confusione creata dal viaggio dell'O2 nel T1, quando l'O1, non può controllare l'esperienza con la precisione del suo fuoco tridimensionale in quanto dormiente. Talvolta O2 può anche giungere a una visione ben definita, come provano i sogni preconsoscitivi chiari. Però il fuoco tetradimensionale dell'O2, ampio ma impreciso e sgranato, determina la frequente distorsione e confusione dei sogni: manca la guida razionale e la visione tridimensionale di O1.

Dunne ritiene inoltre che l'O1, con il suo esatto focus nel Tempo 1, educhi l'O2 e tutti gli altri osservatori successivi (della cui possibile esistenza, come già detto, Priestley è assai critico). Dunque, dopo millenni di sviluppo del cervello finalizzato alla sopravvivenza, l'evoluzione ha previsto che venga educato un pensatore di ordine superiore, così che possa scoprire e interpretare la sua futura esistenza durante le ore in cui è sveglio, secondo

---

<sup>35</sup> ««gli stati cerebrali» dell'Osservatore 1 – «i fenomeni dei sensi, della memoria e le serie di associazioni di pensiero» che appartengono alla comune vita reale.» (256 UT).

<sup>36</sup> «facendo dell'esperienza una cosa senza senso» (257 UT).

la precisione tridimensionale dell'O1. In ogni essere umano c'è una capacità di intelligenza superiore che attende di svilupparsi:

And it now appears that, apart from its self-sustaining and self-developing activities, the brain serves as a machine for teaching the embryonic soul to think... (257 MT)<sup>37</sup>

La posizione di Dunne appare a Priestley brillante e ardita, in quanto tenta di conciliare due opposti che appartengono da sempre ad opposte scuole di pensiero: quella religiosa e quella dell'evoluzione scientifica. Resta però troppo indeterminata e aganciata alla sua ostinata concezione della regressione. Alla fine della serie di Osservatori di ordine sempre più elevato sembra quasi che egli creda ad un ultimo superiore Osservatore onnisciente e onnipotente, ovvero a Dio sotto mentite spoglie. Un altro rilievo di Priestley a Dunne è la questione del futuro. L'intervento di O2 nel Tempo 1, se riconosciuto, può portare a mutare il futuro. Questo porrebbe fine alla diatriba tra determinismo e libero arbitrio. Se si vive ad un solo livello nel Tempo 1 senza interventi dell'O2, la vita può dirsi determinata. Ma se il nostro O1 nel Tempo 1 non ignora l'intervento dell'O2 allora possiamo dire che esiste il libero arbitrio. Rimane però la questione di che cosa sia questo futuro. Una mera immagine? Una solida realtà? E in quest'ultimo caso, dove va a finire la possibilità che non viene scelta? Dov'è finito il bambino morto del sogno raccontato nel capitolo 2.6? Tutte domande senza risposta.

Dopo *An Experiment with Time*, Dunne pubblicò altri tre testi: *The Serial Universe*, sullo stesso tema del primo libro, *The New Immortality* (1938) e *Nothing Dies* (1940), entrambi sulle sue idee di una possibile vita dopo la morte, che diventarono un necessario corollario alla teoria del Tempo. Gli uomini sono esseri immorta-

---

<sup>37</sup> “Ora è chiaro che, a parte le sue attività di autosostegno e autosviluppo, il cervello serve come una macchina per insegnare a pensare all'anima ancora in embrione...” (258 UT).

li, secondo Dunne, perché si muore quando si esaurisce la propria esperienza come Osservatori in un certo Tempo, solo ed esclusivamente per passare al livello successivo di Tempo, in una concatenazione eterna ed evolutiva di esistenza. Dopo essersi ulteriormente addentrato nelle argomentazioni di Dunne sul dopo-vita, Priestley concluderà però che gli esperimenti sui sogni e la successiva analisi dei sogni stessi siano in ultima analisi la parte più importante della sua teoria e quella per cui Dunne va ricordato come uno dei maggiori teorici del Tempo.

### 2.8 *La tridimensionalità del Tempo e il fascino (criticabile) dell'Eterna Ricorrenza di Ouspensky*

P.D. Ouspensky era il miglior discepolo del mistico e filosofo G.I. Gurdjieff e fondatore con lui di *The Work*, il complesso sistema di pensiero, comportamento e sviluppo psicologico che negli anni Venti del Novecento contava diversi gruppi di studio a Londra, Parigi, New York, Città del Messico e varie città dell'America del Sud e brillanti studenti quali A.R. Orange (noto direttore di giornali inglesi) e Maurice Nicoll (discepolo di Jung). Priestley definisce *The Work* una sorta di “cristianesimo esoterico”, con uno sfondo semi-orientale e un'attenzione allo sviluppo dell'essenza della personalità, nel quale si fondono un'affascinante cosmologia e un sistema psicologico. Fu però Ouspensky e non Gurdjieff ad occuparsi del Tempo, interesse che risale a prima che Ouspensky incontrasse il suo maestro. Già in *Tertium Organum* (1922), infatti, egli affronta questo tema e continua in *A New Model of the Universe*, pubblicato nel 1931, ma iniziato quasi vent'anni prima. Il capitolo più importante in relazione al tempo, “Eternal Recurrence”, (La Ricorrenza Eterna) è datato 1912-1929.

La teoria della Ricorrenza Eterna di Ouspensky, ci spiega Priestley, non ha nulla a che vedere con il concetto ciclico di tempo dei Greci (o Grande Anno) né con l'idea di ricorrenza di



Nietzsche. È un'estensione della sua idea di tempo tridimensionale, spiegata nel capitolo "A New Model of the Universe" del libro dallo stesso titolo. Per quanto Priestley sia affascinato dalle idee di Ouspensky, ne critica il metodo. Invece di rimanere in un ambito speculativo, come si addice a un teoria di questo genere, egli assume spesso un atteggiamento pseudo-scientifico, come se potesse provare tutte le sue ipotesi. Per Ouspensky il tempo è tridimensionale come lo spazio. Però, esattamente come si fa con lo spazio, misurato non a cubi ma linearmente, del tempo si misurano solo velocità e durata mentre la terza coordinata, la direzione del tempo, viene considerata non una quantità ma una condizione assoluta. Unendo le tre coordinate del tempo otterremo una spirale. Se la relatività aveva cercato di spiegare l'universo in quattro dimensioni (la quarta era il tempo), Ouspensky crede invece in un universo a sei dimensioni, dove le tre del tempo costituiscono la continuità delle tre dello spazio.

The six-dimensional form of a body is inconceivable for us, and if we were able to apprehend it with our senses we should undoubtedly see and feel it as three-dimensional. Three-dimensionality is the function of our senses. Time is the boundary of our senses. Six-dimensional space is reality, the world as it is. [...] Every six-dimensional body becomes for us a three-dimensional body *existing* in time, and the properties of the fifth and the sixth dimensions remain for us imperceptible. Six dimensions constitute a "period", beyond which there can be nothing except the repetition of the same period on a different scale. (272 MT)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> "La forma di sei dimensioni di un corpo è inconcepibile, e se fossimo capaci di percepirla con i nostri sensi la vedremmo e la percepiremmo senza alcun dubbio come tridimensionale, perché la tridimensionalità è la funzione dei nostri sensi. Il tempo è la linea di confine dei nostri sensi. Lo spazio di sei dimensioni è la realtà, il mondo così com'è. [...] Ogni corpo di sei dimensioni diventa per noi un corpo che esiste nel tempo con tre dimensioni, e le proprietà della quinta e della sesta restano per noi impercettibili. Sei dimensioni costituisco-

Se la quarta dimensione è il tempo che tutti conosciamo, una sequenza di prima e dopo, la quinta è “a surface in relation to this line. Along it is the perpetual *now* of any given moment.” (MT 272)<sup>39</sup>. In essa dunque esiste la vera eternità, una serie di “perpetui *ora*”. La sesta dimensione invece sarà “the line of actualisation of other possibilities which were contained in the preceding moment but were not actualised in ‘time’”<sup>40</sup>. In buona sostanza, in ogni momento del tempo come quarta dimensione noi abbiamo più possibilità. Le possibilità attuate giacciono nella quinta dimensione del tempo, quelle non attuate nella sesta. Noi comunque percepiamo una sola dimensione del tempo, come una linea retta, non potendo vedere tempi paralleli, ovvero le linee della quinta e sesta dimensione che formano un sistema a spirale.

Priestley chiede al lettore di non scartare questa teoria come una sciocchezza misticheggiante, ma di pensare al bambino morto del sogno precedentemente descritto. La teoria di Ouspensky di un tempo tridimensionale come continuità dello spazio potrebbe offrire la soluzione al dilemma su dove finiscano le possibilità future da noi esplorate e scartate. Viceversa lo scrittore è assai critico nei confronti della teoria della Ricorrenza Eterna che Ouspensky fa seguire alla tridimensionalità del tempo, cambiando però l'immagine della spirale in onda. L'uomo è la sua vita e la sua vita è il suo tempo. I vari modi di misurare il tempo sono solo mezzi pratici, accettati per convenzione, di comune accordo. Ma il tempo assoluto per l'uomo è la sua vita. Non vi può essere altro tempo per l'uomo al di fuori di questo. Tutte le concezioni su una vita successiva alla morte postulano l'esistenza di un domani. Invece l'uomo muore perché il suo tempo finisce. Dunque non può

---

no un periodo oltre il quale non può esistere nulla, eccetto che la ripetizione dello stesso periodo su scala diversa.” (267 UT)

<sup>39</sup> “una superficie relativa a questa linea del Tempo. Lungo esso è il perpetuo *ora* di ogni dato momento.” (UT 267).

<sup>40</sup> “la linea della attualizzazione di altre possibilità comprese nel precedente momento ma non attualizzate nel ‘tempo’” (UT 267).

esservi un domani se non nella ricorrenza della medesima vita. Il momento della morte coincide quindi con quello della nascita: un uomo muore solo per rinascere ancora.

La teoria di Ouspensky prevede l'esatta ripetizione della stessa vita tante e tante volte, una ripetizione che costituisce l'eternità. In realtà, egli specifica che solo individui con una routine profondamente radicata vivranno sempre la stessa vita. Vi sono anche altri tipi di persone: chi è apparentemente votato al successo e riuscirà a migliorarsi; chi contiene una linea interna ascendente e passerà a un superiore piano di esistenza; chi invece segue una linea discendente e precipita sempre più giù fino a cessare di nascere (un'anima può morire su un piano di esistenza e passare ad un livello superiore ma può anche svanire e cessare d'essere) (MT 275).

Priestley ha molti dubbi sulle conclusioni raggiunte da Ouspensky. Per il drammaturgo la Ricorrenza Eterna così come presentata è impossibile perché:

As soon as changes are introduced, with some men rising and others falling, the exact recurrence of a time is not taking place. The complete repetition, with which he begins, is destroyed by the elaboration of his theory." (276 MT)<sup>41</sup>

In un'altra opera, *The Fourth Way*, Ouspensky diventa meno dogmatico affermando che l'Eterna Ricorrenza non è in realtà eterna in quanto la ricorrenza è diversa caso per caso. Solo pochissime volte, specialmente in presenza di gente meno dotata o a causa di certe condizioni, si ha la ripetizione della stessa vita per sempre. Nel caso di gente più evoluta o ricettiva, la vita delle persone può avere possibilità di sviluppo o viceversa cominciare a declinare. Priestley comunque critica il fatto di trovarsi in ultima

---

<sup>41</sup> "Appena intervengono i mutamenti, con alcuni uomini che sorgono e altri che scompaiono, l'esatta ricorrenza del tempo non si verificherà più. La perfetta ripetizione è distrutta dalle ulteriori elaborazioni della sua teoria." (269 UT).

analisi di fronte al comune tempo cronologico che si ripete senza limiti e a un numero illimitato di tempi individuali, che sembrano rimossi dalla storia e dalla traccia del tempo sulla terra. Il tempo del mondo o tempo dell'entropia è irreversibile. Il fiammifero bruciato con cui ha acceso la sua pipa, dice Priestley, non può tornare ad essere integro. Nulla può riportare le molecole del fiammifero al loro ordine primitivo dopo la combustione. Priestley apprezza dunque Ouspensky soprattutto per l'intuizione di un tempo tridimensionale piuttosto che per l'improbabile teoria di una eterna ricorrenza, nonostante la utilizzi poi nella commedia *I Have Been Here Before*. Il motivo viene esposto nella sezione successiva in cui Priestley, dopo questa lunga e complessa peregrinazione attraverso la storia, la letteratura, la filosofia e la scienza, trae infine le conclusioni del suo personale approccio al Tempo. L'analisi dei sogni pre-conoscitivi di Dunne con l'idea dei diversi ordini del Tempo e l'intuizione della tridimensionalità del Tempo di Ouspensky saranno accolte nella sua personale teoria del Tempo.

### 2.9 Il Tempo per Priestley

Dopo quest'ampia dissertazione sul Tempo in tutte le sue forme e da ogni punto di vista – tecnologico, storico, simbolico scientifico e filosofico – Priestley ritiene di dover concludere illustrando il suo personale rapporto con il Tempo. In fondo, l'uomo del titolo – *Man & Time* – è prima di tutto se stesso. D'altro canto nel corso del saggio egli ha più volte sottolineato come, vivendo nel Tempo e non potendo astrarci da esso, la nostra visione non possa se non essere individuale. La peculiarità del Tempo è dunque di essere prima di tutto una dimensione personale e interiore.

Il Tempo dell'orologio è comune a tutti, il Tempo profondo è personale. A un livello ancora più profondo Priestley è però convinto che si diventi di nuovo partecipi del Tempo con gli altri in un modo non facile da comprendere. Tutti i teorici del Tempo,

aldilà delle divergenze di vedute, credono nella “serietà del momento”, danno all’attimo valore e importanza e rifiutano l’idea convenzionale di Tempo che è dannosa e ci rende tutti schiavi. Credere in un Tempo diverso contribuisce a dar loro energia e fiducia. Se pensiamo che la nostra vita non sia un affrettarsi verso l’oblio ma un’esperienza in cui si sta forgiando un io che sopravvivrà alla morte in un qualche modo, allora la nostra esistenza non perderà ma acquisterà importanza. L’idea del Tempo molteplice, in cui ogni attimo non esiste solo in lunghezza ma anche in profondità, oltre a infondere un senso di responsabilità è anche consolatorio. Sicuramente il concetto di eternità per Priestley è legato a un nuovo concetto di Tempo e forse, come un suo corrispondente aveva suggerito (288 MT), il suo interesse per il Tempo può essere interpretato come un inconscio timore della morte. D’altro canto, essendo stato in più occasioni vicino a perdere la vita, egli dichiara di aver provato quel senso di distacco dalla realtà che ci induce a credere che qualcosa sopravvivrà del nostro essere.

A questo punto Priestley ripercorre la sua vita illustrando le fasi determinanti per la formazione della sua particolare visione del Tempo. Sin da bambino, e molto prima di leggere qualsiasi testo sul Tempo multidimensionale, egli era affascinato da sensazioni, percezioni e sogni che sembravano appartenere a una qualche altra dimensione e che la razionalità non poteva spiegare. Nella capacità immaginativa della sua mente di bambino (una facoltà diffusa nel periodo dell’infanzia), nel diverso valore di esperienze, rilevanti per lui ma non per gli adulti, Priestley sentiva intimamente di essere vicino a un mistero, un segreto. Crescendo dovette poi uniformarsi alle idee dominanti e disciplinare il suo comportamento secondo le esigenze della vita comune. Rimase però in lui l’idea che accettare questa realtà così limitante significava negare pensieri e sentimenti che, per quanto vaghi, sembravano illuminare e rendere libera la mente. Meglio vivere nelle sue fantasie che risolvere la vita dentro le ferree mura dei fatti e mortificare l’immaginazione (290-1 MT).

Tutto questo avveniva prima della Grande Guerra. Nel 1914 lasciò l'impiego per entrare nell'esercito come soldato di fanteria. La vita al fronte mise a dura prova tutte le fantasticherie dell'anteguerra ma non la convinzione dell'esistenza di un Tempo più complesso di quello convenzionalmente accettato. Anzi egli acquisì la certezza, non comprovata da alcuna teoria, che in certe occasioni lui e i suoi compagni riuscissero ad affrontare il trascorrere del Tempo nell'attesa di un'azione grazie a una sensazione di distacco che calava su di loro, quasi fossero osservatori di se stessi da un altro Tempo. Taluni mutavano radicalmente il proprio comportamento (i ciarlieri e buontemponi diventavano improvvisamente silenziosi o pensierosi), come se già prevedessero l'avvicinarsi della loro fine. In quella indifferenza verso la propria sorte o quell'insolita tristezza, si manifestava secondo Priestley un restringimento dell'*ora* e un'apertura verso un altro Tempo. In guerra s'impara una diversa concezione del Tempo, imprevedibile e che non si attaglia ai fatti. Chi si è formato in una scuola tanto dura, sottolinea il drammaturgo, è in genere contrario alle certezze positivistiche sul Tempo, perché le ha viste svanire sui campi di battaglia (292 MT).

Dopo la guerra Priestley riprende gli studi letterari e artistici. È affascinato da Proust (293 MT), lo scrittore a suo parere più interessato al problema del Tempo e convinto che la sua parte creativa trovasse se stessa solo là dove egli poteva esistere e godere dell'essenza delle cose, cioè fuori dal tempo (intendendo il tempo lineare). Priestley stesso scopre che la contemplazione di certi dipinti sembra provocare in lui un mutamento nella valutazione del Tempo, lo estrania dal suo inesorabile procedere, e gli infonde la sensazione di esserne fuori. Irrequieto e impaziente per temperamento, costretto a prendere continue decisioni con rapidità e a lavorare a un ritmo frenetico per sopperire alle esigenze pratiche della vita, Priestley sperimentò il trovarsi intrappolato nel vortice del tempo transeunte. Viceversa l'arte lo trascinava in uno stato di estasi, dando nuovo sapore al Tempo. Non era ancora

conscio dell'esistenza di diversi ordini di tempo dentro il Tempo stesso e che la nostra coscienza potesse spaziare tra una pluralità di dimensioni. Ma nel vedere il mondo così come l'artista lo vede, il suo io si annullava (294 MT).

La lettura di *An Experiment with Time* (1927) non scatenò subito il suo interesse nel Tempo ma lo rese gradualmente. conscio del contenuto dei suoi sogni. Priestley è ora un uomo poco meno che quarantenne, conosciuto come saggista e critico, e sta per raggiungere la notorietà come romanziere con *The Good Companions* (1929). Sono questi gli anni in cui si avvicina a Jung, la cui teoria dell'inconscio collettivo egli reputa uno dei grandi concetti della nostra epoca. Il Tempo e lo studio di Jung cominciano ad assorbire tutta la sua attenzione, quando Priestley non è occupato a lavorare. Egli si rammarica però che lo psicanalista svizzero non si sia dedicato maggiormente alla questione del Tempo, cosa che lo avrebbe sicuramente facilitato nella scrittura di *Man & Time* (295 MT).

L'ideazione delle "Time Plays", a partire da *Dangerous Corner* andata in scena nel 1932, sembra un naturale effetto del suo interesse nel Tempo. Priestley sostiene di averle scritte di getto, impiegando non più di una settimana o dieci giorni per ciascuna, dopo un semplice studio preliminare sui personaggi. Priestley non sa spiegare razionalmente la rapidità con cui egli riuscì a tessere le trame, superando tutti i possibili ostacoli tecnici. Volendo dare un'interpretazione junghiana, la produzione di tali opere apparentemente senza alcuno sforzo era stata compiuta direttamente dal suo subconscio, che era prepotentemente emerso e aveva utilizzato il suo pensiero cosciente quale mezzo di trascrizione. Il Tempo è infatti in stretto rapporto con il nostro subcosciente, il quale sino a un certo punto è in grado di tenere un occhio fisso sul tempo cronologico, dandoci per esempio se ne abbiamo bisogno al momento giusto. Altrimenti respinge la nostra idea di successione temporale, come Jung stesso gli spiegò quando ebbe modo di confrontarsi con lui qualche anno dopo. Lo psicanalista, sottoli-

nea Priestley, sembra sfidare l'idea di tempo cronologico anche nella formulazione, nel 1950, del concetto di *sincronicità* ovvero il "principio dei nessi acausali". A differenza del sincronismo (che riguarda eventi che accadono contemporaneamente senza alcuna relazione), la sincronicità è basata sulla presenza incombente di un archetipo dell'inconscio collettivo che produce corrispondenze significative nella vita di tutti i giorni, associazioni non causali, inspiegabili da un punto di vista razionale o appunto causale, ma tipiche di quello che lui chiama "pensiero magico".

Priestley cerca a questo punto di abbozzare una sua possibile teoria del Tempo, utilizzando le conoscenze da lui precedentemente acquisite. In primo luogo afferma l'idea di Tempo multidimensionale, che comprende altre due varianti di tempo oltre a quello cronologico. Due tipi di esperienze sembrano essere "fuori dal tempo" lineare: l'inerzia contemplativa (come spiegato precedentemente nel rapporto estatico di Priestley con l'arte) e l'eccitazione ricca di scopi che ci porta ad un'azione rapida ed efficiente. È questo l'ampliamento del tempo dato dall'energia creativa, l'accelerazione dell'immaginazione. Questi due differenti stati della coscienza hanno in comune il fatto di sfuggire alla corsa del tempo. Sebbene non possa affermarlo con certezza, Priestley sente che non può negare la sensazione che il Tempo sia tridimensionale, legato ai suddetti tre stati di coscienza. Come se esistessero tre tipi di Tempo.

Come Dunne, anche lui chiama i tre Tempi: Tempo 1 (T1), Tempo 2 (T2) e Tempo 3 (T3) e ci ricorda che viviamo in tutti e tre contemporaneamente. Il Tempo 1 è quello della ragione, in cui siamo cresciuti e invecchiati, in cui i nostri cervelli si sono sviluppati nel corso delle varie epoche. Il rapporto del cervello con T1 è pratico ed economico, volto alla risoluzione di problemi concreti. Noi siamo "great time-One people" (299 MT) (gente del gran Tempo 1, 292 UT) e questo è l'unico in cui crediamo, ma episodi di ESP (percezione extrasensoriale), premonizioni, esperienze di *déjà vu* e sogni preconsoscitivi provano che la nostra men-



te non può essere totalmente compresa entro il T1. Tornando al sogno del bambino morto esposto nel capitolo 2.6, ci sono due modi per spiegarlo: fino al momento in cui la madre lascia il bambino da solo per andare a prendere il sapone, il sogno le mostra il futuro. Il fatto che torni e trovi il bambino morto può essere frutto dell'immaginazione, una proiezione dell'ansietà materna. Dunque è parte previsione futura e parte immaginazione. Il futuro resta immutato e si avvera, mentre quanto fu immaginato (la morte del piccolo) non si verifica. (IPOTESI 1). L'altra possibilità è credere che il sogno sia tutto futuro e che il futuro possa essere mutato (IPOTESI 2). Delle due soluzioni, una ammette che esista un futuro predeterminato o fisso che può essere rivelato alla nostra mente (la parte non avveratasi del sogno non è futuro ma proiezione di paure), l'altra che esista un futuro che può essere plasmato con l'esercizio della nostra volontà. Le due soluzioni non sono conciliabili. O è vera l'una o l'altra.

Priestley azzarda due possibili soluzioni alle due ipotesi, dichiarandosi esente da velleità scientifiche ma avvalendosi di un'argomentazione dialettica. Partendo dalla IPOTESI 2, se la teoria è propensa a credere a un futuro preesistente che può solo essere verificato in seguito, nel pensiero comune invece non si rifiuta l'idea di un futuro pronto per metà, incompiuto, che consiste di varie possibilità che possono o meno realizzarsi, anzi lo si accetta con gioia. È un futuro libero dai rigorosi limiti della ragione e che può essere mutato da un improvviso atto di volontà: come una omelette prima di essere tolta dal fuoco. Nel T2, cui appartengono i nostri sogni, non esistono distinzioni tra le possibilità realizzate e quelle che non si concretano. Nel T1 può avvenire un'azione per effetto della quale la linea della storia evita, per esempio, la morte del bambino. Di qui l'esigenza di un T3 (e l'accettazione dell'idea tridimensionale del Tempo di Ouspensky): il Tempo dell'alternativa non realizzata, "connesso alla capacità di unire o dividere la potenzialità dall'atto" (296 UT).

Per ciò che riguarda l'IPOTESI 1, poiché l'immaginazione sembra essere libera dai vincoli del T1, essa viene intesa come se fosse fuori dal Tempo, mentre sarebbe auspicabile considerarla inserita in un diverso ordine di Tempo. Priestley pensa che l'immaginazione creativa necessiti non di un secondo ordine di tempo contemplativo e distaccato dall'azione, ma di un terzo ordine in cui azione e intenzione sono intimamente collegate e si realizza una meravigliosa relazione di potenza creativa ovvero un T3: è qui che l'immaginazione esplica la sua attività creativa.

Dunque, mentre T1 si chiude per la notte, T2 è in rapporto con il futuro del T1 e rappresenta un punto di vista vasto e impreciso. L'azione creativa, che potrà riflettersi sul T1, dovrà appartenere al T3. Si arriva nuovamente a un'idea tridimensionale di tempo.

Priestley esprime però la sua preferenza per la spiegazione dei sogni preconoscitivi come sprazzi di una visione di un futuro già foggato ma ancora malleabile sotto l'influenza della volontà e dell'azione. Questo spiegherebbe anche perché la stragrande maggioranza dei sogni preconoscitivi non riguardino l'ordinarietà o i nostri normali interessi, ma si concentrino su eventi eccezionali (morti o catastrofi) oppure fatti assolutamente banali e irrilevanti. È più facile infatti che queste due ultime categorie di eventi abbiano un futuro, mentre per gli altri esiste solo "a confusion of possibilities still to be actualized, waiting to receive their time-One shape and character from will and action" (308 MT)<sup>42</sup>. Ciò che è eccezionale o irrilevante invece resta spesso fuori dal nostro controllo ed è già definito nel T1.

Le ultime pagine del libro vengono dedicate all'idea di un Tempo che si proietta oltre la morte. Priestley ritiene che gli

---

<sup>42</sup> "una pluralità di vaghe possibilità che devono essere rese attuali, in attesa di ricevere la loro forma del Tempo 1 e un preciso contenuto dalla volontà e dall'azione" (298 UT).

umani non siano creature immortali, ma siano comunque qualcosa di più che animali condotti al macello:

We are not demigods and we are not cattle. We are more than our brains but not in the end, I feel, more than the consciousness those brains exist to serve. There is in me something greater and more enduring than anything in my time-One experience. (314-15 MT)<sup>43</sup>

Come ha avuto un inizio, il Tempo 1 necessariamente avrà una fine e questo segnerà la nostra dipartita dal tempo misurabile del mondo. La morte è la fine di un viaggio nel T1, ma nel T2 non abbiamo mai fatto quel viaggio, né abbiamo mai subito le regole restrittive là imposte. Sopravviviamo alla morte del T1 poiché la nostra coscienza non è mai stata interamente contenuta solo in quel Tempo. Certo è difficile provare la nostra sopravvivenza perché il T2 non opera nella sfera dell'evidenza visibile. L'esperienza del T2 è un "aesthetic feeling" (310 MT), un sentimento estetico che non può essere pesato o misurato. Se ci sarà una morte anche alla fine del T2, non sarà una morte a noi familiare, come quella del T1. Dunne aveva descritto il passaggio dal T1 al T2 come il superamento della dimensione spaziale e geometrica del T1, una svolta "at a right angle" (311 MT), ovvero ad angolo retto, e la sostituzione del mondo fisico con i fatti mentali, le sensazioni, i sentimenti e i pensieri ereditati dalla nostra vita nel T1. Priestley ipotizza che sarà necessario imparare a vivere nel T2: un'esistenza che potrebbe apparire dapprima come un incontrollabile mondo di sogni attraverso cui la nostra coscienza vaga come "Alice attraverso lo specchio". Non sarà più possibile sentire le forti sensazioni materiali del T1, ma nemmeno i dolori più

---

<sup>43</sup> "Non siamo semidei, né siamo bestie. Siamo più dei nostri cervelli ma infine, ritengo, non siamo più di quella coscienza che i nostri cervelli servono. Vi è in me qualcosa di più grande e duraturo di ogni altra cosa che è nella mia esperienza del Tempo 1." (306 UT).

acuti. La gamma delle emozioni potrà però essere immensamente più ampia e molto più intensamente colorita. Ma non si cancellerà la nostra esperienza del T1, non avremo il sonno dei giusti quando siamo stati peccatori. È nel mondo che abbiamo creato che cominceremo realmente a vivere con noi stessi, “to live with ourselves” (313 MT), e a raccogliere quello che abbiamo seminato.

Priestley introduce l'idea di uno sviluppo evolutivo nel T2 e T3, una sorta di rielaborazione o perfezionamento della propria personalità o essenza ad altri livelli e in altre forme. La percezione di queste altre forme, o di un altro sentire che sembra non potersi risolvere meramente nel T1, la si può forse avere (oltre che in sogni preconoscitivi, premonizioni e simili esperienze) nell'estasi dell'amore, nell'emozione dell'incontro con vecchi amici, nella musica o in quel qualcosa che rende la visione di un paesaggio un radioso presagio o anima un testo narrativo o teatrale: “Always it adds depth of life, suggests an ampler Time, opens a new dimension” (314 MT)<sup>44</sup>. È un qualcosa che proviene dall'inconscio e da un altro Tempo. Quando perdiamo la percezione di questo altro Tempo ci spegniamo. Non solo non ci prepariamo per l'altro mondo ma tutto ci sembra noioso e vuoto in questo, ed è già una sensazione di morte. Dunque la morte non consiste solo nel chiudere gli occhi ma anche nel scegliere di vivere in un mondo troppo ristretto.

Per concludere, Priestley racconta un suo sogno, non preconoscitivo ma altamente simbolico che sembra riassumere il senso della sua teoria. Dall'alto di una torre egli si trova ad assistere a un magnifico spettacolo: una miriade di uccelli di tutte le specie possibili che volano, come un fiume aereo. D'un tratto la visione cambia, come se il tempo cambiasse marcia e andasse più veloce. Vede generazioni e generazioni di uccelli volare, spezzarsi le ali, crollare e morire. Il senso di quella devastazione, di quella

---

<sup>44</sup> “Comunque aggiunge sempre valore alla vita, suggerisce temi più vasti, apre dimensioni nuove.” (305 UT).

fatica biologica senza scopo gli è incomprendibile e gli provoca un dolore indicibile. Era preferibile che nessuno di loro fosse mai nato. Poi la visione muta nuovamente, il Tempo cambia ancora marcia, si muove ancora più in fretta, e gli uccelli si trasformano in un'enorme pianura di corpi piumati. Su questa pianura, ondeggiando sopra i corpi, corre una fiamma bianca. Appena la vede egli capisce che quella fiamma è la vita, la quintessenza dell'esistenza. Senza quel brivido nulla aveva senso: uomini, uccelli o qualsiasi altra creatura o forma. E quella percezione gli infonde una felicità immensa.

Per l'interpretazione del sogno, Priestley fa ricorso a Jung e al concetto junghiano di "individuazione", ovvero un processo di sviluppo che deriva da un rapporto nuovo dell'io con l'inconscio e che trasforma l'individuo a una sola dimensione in un individuo completo. Questo processo avviene raramente e sempre alla fine di una lunga vita. Perché dunque ci sarebbe questo sviluppo se non per prepararci ad una nuova esistenza nei Tempi 2 e 3? Priestley crede che l'individuazione sia una preparazione per l'esistenza nel T2 e T3. Probabilmente nel T2 ci muoviamo dall'io "personale" all'io "essenziale". L'individuo acquisisce forma e colori definitivi raggiungendo i suoi nuovi limiti. Possiamo poi diventare completamente noi stessi solo nel T3, quando l'individuo si dissolve in una coscienza dimentica di se stessa, come accadde nel sogno, in quel momento di estasi in cui egli era cosciente solo di quella fiamma bianca.

Priestley dichiara di non essere ateo ma nemmeno di credere in una religione istituzionale. Quella fiamma bianca non era Dio ma comunque "it was numinous", una manifestazione numinosa. Era il ritorno a un "unimaginable creative Being": un "blinding Absolute" (316 MT)<sup>45</sup>. Nel chiedersi quale sia lo scopo della vita dell'uomo in questo universo vasto e complesso di cui si sa

---

<sup>45</sup> "Essere creativo che non è pensabile" (308 UT); "un abbagliante Assoluto" (308 UT).

pochissimo, egli giunge alla conclusione che uno dei compiti dell'uomo è "to bring consciousness to the life of earth" (portare consapevolezza alla vita della terra, 308 UT) o, come diceva Jung, "to kindle a light in the darkness of mere being" (317 MT) (accendere una luce nelle tenebre del puro essere, 308 UT). Questo non potrà mai accadere fino a quando la mente dell'uomo e la sua personalità non saranno libere di sviluppare le proprie potenzialità, senza doversi piegare a dogmatismi e autoritarismi di ogni genere (religiosi come scientifici). E non potrà avvenire senza un giusto rapporto con il Tempo.

### III

## IL TEMPO, PROTAGONISTA DEL TEATRO

Priestley non fu l'unico drammaturgo nella prima metà del XX secolo ad occuparsi del Tempo e a sperimentare modalità di coinvolgimento del pubblico nella percezione di forme alternative al "tempo lineare", come segnala Clive Barker<sup>1</sup>. Se ritroviamo tecniche cinematografiche quali il flashback e flash forward nelle opere di diversi autori del periodo, è anche vero che esse costituiscono delle eccezioni e non la regola. In Priestley invece la rappresentazione del Tempo è un interesse primario: un tema ricorrente.

Nelle tre *Time-Plays* di cui si è accennato all'inizio del precedente capitolo, il Tempo è il protagonista principale. In ciascuna di esse Priestley mette in pratica possibilità di Tempo "altro". *Dangerous Corner* (1932)<sup>2</sup> esplora l'idea di "Split Time" ovvero come a un dato momento il verificarsi o meno di un evento cruciale possa scatenare tutta una serie di conseguenze diverse. *Time and the Conways* (1937) è l'applicazione della teoria del "Tempo Seriale" di Dunne e *I Have Been Here Before* (1937) illustra il concetto di "Ricorrenza Eterna" di Ouspensky. Anche *Johnson over Jordan* (1939) ruota intorno a una visione di Tempo più ampia, che prevede una sua continuazione "dietro l'angolo" costituito dalla no-

---

<sup>1</sup> C. BARKER, "The Ghosts of War: Stage ghosts and time slips as a response to war", in C. Barker, M. B. Gale (a cura di), *British Theatre Between the Wars 1918-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 230-31.

<sup>2</sup> Tutte le date delle opere teatrali si riferiscono alla prima rappresentazione.

stra morte fisica. Come nelle precedenti opere, è presente l'idea del Tempo come quarta dimensione, in una realtà percepibile dagli umani solo nelle sue manifestazioni tridimensionali, e del punto di vista del soggetto. Qui Priestley utilizza l'idea, in seguito esplicitata alla fine di *Man & Time*, che la fine della vita in questo Tempo (Tempo 1 o cronologico) sia solo un passaggio evolutivo a un Tempo 2, dove si realizza l'Io essenziale, preludio poi di una coscienza dimentica di se stessa nel Tempo 3. Se queste sono le quattro opere marcatamente fondate sul tema del Tempo, in molte altre troviamo accenni a possibili visioni alternative al tempo lineare o rappresentazioni mirate ad influenzare la "normale" percezione temporale del pubblico. Il presente capitolo illustrerà le quattro opere sopra citate, mentre il prossimo si occuperà di alcune altre pièce dove la riflessione di Priestley sul Tempo, ancorché presente, appare più marginale o sotto traccia.

### 3.1 *Dangerous Corner*: le verità dietro l'angolo

L'opera si apre con una scena in cui quattro donne (Freda, Betty, Olwen e una romanziera, Miss Mockridge) ascoltano una commedia radiofonica dal titolo "The Sleeping Dog", trasmessa dalla BBC, che termina con uno sparo e l'urlo di una donna. L'incipit subito introduce quello che è il tema principale della pièce, richiamando il proverbio "let sleeping dogs lie" (è meglio non disturbare il cane che dorme ovvero risvegliare qualcosa che può causare disastri). Il cane dormiente è la verità, come spiega Olwen<sup>3</sup>. Dunque viene richiamata l'attenzione sull'idea centrale: che cosa sia la verità e se sia giusto o meno rivelarla. Charles Stanton,

---

<sup>3</sup> J.B. PRIESTLEY, *Three Time-Plays*, cit., p. 20. Le pagine di ulteriori citazioni, segnalate tra parentesi nel testo, si riferiscono a questa edizione, che include: *Dangerous Corner*, *Time and the Conways* e *I Have Been Here Before*. Tutte le traduzioni sono mie.



uno dei tre personaggi maschili che sopraggiungono nel frattempo e che sono a capo di una casa editrice, si dichiara poco favorevole alle confessioni in quanto a suo parere “telling the truth is about as healthy as skidding round a corner at sixty” (20)<sup>4</sup>, battuta che spiega il titolo della pièce ed è completata dal commento ironico di Freda: “And life’s got a lot of dangerous corners – hasn’t it Charles?” (21)<sup>5</sup>. Evidentemente la donna intuisce che Charles ha qualche scheletro nell’armadio. Olwen problematizza la questione domandandosi se sia possibile giungere a una verità assoluta, una sorta di “God’s truth” (21), o se essa sia necessariamente soggetta al punto di vista e dunque esistano solo verità parziali. Miss Mockridge e Robert Caplan (il marito di Freda) sono invece favorevoli alla verità ad ogni costo, l’una (semberebbe) per una curiosità intellettuale l’altro per rigore morale. Saranno infatti loro due a sollecitare le varie “confessioni” nel corso della commedia, fatti sconcertanti o scomodi, perché rivelare la verità è come togliere il coperchio a una pentola (ci si può scottare) o girare un angolo (non si sa ciò che si troverà).

L’evento che innesca tutta la serie di rivelazioni è un portasigarette con carillon, appartenuto a Martin, il fratello di Robert, morto di recente nel suo cottage, apparentemente per suicidio. L’inchiesta aveva stabilito che era stato Gordon l’ultimo a vedere Martin vivo, il mattino prima del tragico evento, ma lo scambio di battute tra Freda e Olwen sul portasigarette che entrambe conoscono bene smentisce questa verità “ufficiale”. Anche le due donne si sono recate a visitarlo e per di più dopo Gordon, giacché questo non ha mai visto l’oggetto che Freda ha infatti regalato a Martin nel pomeriggio, prima della visita di Olwen alla sera. Il mistero sulle reali cause della morte di Martin si lega anche ad un altro caso irrisolto: la sparizione di un assegno al portatore di 500

---

<sup>4</sup> “dire la verità fa bene quanto sbandare a sessanta all’ora girando un angolo.”

<sup>5</sup> “E la vita ha tanti angoli pericolosi, non è vero Charles?”

sterline dall'ufficio amministrativo della casa editrice, incassato poi da un uomo sui trent'anni, come Martin.

Nella vicenda la scrittrice Miss Mockridge, invitata per la serata dai suoi editori, funge da osservatrice esterna e da iniziale spinta propulsiva dell'azione. Incoraggia la rivelazione dei primi fatti ma poi lascia la scena. Gli altri ne sono quasi sollevati, per paura di ritrovarsi come personaggi di un'improbabile storia ricamata sui pochi indizi che la romanziera ha ascoltato avidamente. La realtà dei fatti, sollecitata poi da Robert, supererà di gran lunga quello che l'immaginazione di uno scrittore avrebbe potuto creare. In un certo qual modo, il cognome Mockridge sembra alludere a un limite (ridge) oltre il quale ogni narrazione diventa risibile (mock), limite che sarà ampiamente oltrepassato dai fatti narrati in seguito. E la definizione di "snug little group" (gruppetto accogliente), data all'inizio dalla romanziera ai sei presenti, risuona altamente ironica alla luce delle torbide verità rivelate.

Nulla è infatti come sembra. Emergono amori non corrisposti come quello di Freda per Martin, di Olwen per Robert e di Robert per Betty; matrimoni di apparenza come quello tra Betty e Gordon (che ha un evidente problema di orientamento sessuale vista la sua infatuazione per Martin) ma anche tra Freda e Robert; personalità patologiche devastate dal vizio come quella del defunto Martin; un suicidio che è in realtà un omicidio per legittima difesa; un furto commesso senza rimorsi, né per il crimine in sé né per aver fatto ricadere la colpa sull'amico. E poi tradimenti, passioni incrociate, gelosie, rinfacci, idealizzazioni semplificazioni, rigidità, illusioni, ipocrisie. Il rassicurante gruppetto di amici nasconde un ampio catalogo di vizi, peccati e omissioni. Nonostante i tentativi del realista Stanton di fermare questa confessione collettiva poiché "the less we all say, the better" (52) (meno diciamo, meglio è), ognuno per difendere se stesso rivelerà le colpe degli altri. Ma, come fa notare Olwen, è troppo tardi: "We've all said too much already." (52) (Abbiamo già detto troppo, tutti). Robert, l'unico a non essersi mai accorto di nulla, quasi accecato

dalla sua sobrietà e da un rigore inflessibile, non potrà sopportare il peso di una realtà agghiacciante, al punto che alla fine del terzo atto si allontanerà dalla stanza e si sentirà uno sparo fuori scena, seguito dall'urlo di una donna, che ci riporta all'inizio della pièce.

Durante l'oscurità che precede il cambio di scena sarà proprio Olwen, responsabile di aver notato il portasigarette musicale e di aver inconsapevolmente avviato le varie rivelazioni, a realizzare la pericolosità della verità e a volerla evitare. Nella penombra e come in uno *stream of consciousness*, pronuncia la seguente frase: "It can't happen. It shan't happen" (83) (Non può succedere, non dovrà succedere). Al riaccendersi delle luci tutto riparte dall'inizio, come se il nastro del tempo si fosse riavvolto. Ma nessuno si ostina a togliere il coperchio alla pentola e la pièce finisce con il gruppetto che balla su una canzone trasmessa alla radio "Can't we talk it over" (Non possiamo riparlarne?).

In *Dangerous Corner* l'intervento sul Tempo in fondo è minimo, ma la ripresa dell'inizio alla fine allude alle possibilità che il Tempo ci mette a disposizione nei vari bivi della vita. La figura di Olwen, in particolare, ci fa riflettere sulla relatività del punto di vista, che dipende da una continuità spazio-temporale come spiegato nella teoria di Einstein, e sulla complessità della verità, sia per il suo radicamento nel soggetto, sia per l'inter-relazione del soggetto con gli altri e le loro verità. Tutto ciò la rende così difficilmente intellegibile all'esterno (talvolta persino al soggetto stesso) che il non-detto può essere una strategia di urbanità:

The *real* truth is something so deep you can't get at it this way, and all this half truth does is to blow everything up. It isn't *civilised*. (78)<sup>6</sup>

Rimane anche il dubbio che tutta la commedia possa essere stata un viaggio nella mente di Olwen, un assaggio del futuro, una

---

<sup>6</sup> "La *vera* verità è qualcosa di così profondo che non si può ottenere in questo modo e ciò che invece questa mezza verità produce è far saltare tutto in aria. Non è *civile*."

premonizione dei possibili danni causati dall'accensione della miccia della verità a tutti i costi e, dunque, che vi fosse già un'allusione al Tempo seriale di Dunne e alla possibilità di cambiare i nostri destini.

### 3.2 *Time and the Conways*: uno sguardo nel futuro

Tutta la commedia ha luogo nella “back room” (93) di una elegante casa borghese situata in una cittadina di provincia, Newlingham. È uno di quei non-luoghi delle grandi dimore edoardiane, adibita dalle famiglie a vari usi a seconda delle esigenze (nursery, school-room, salotto, etc), come spiega l'autore nelle dettagliate istruzioni di scena all'inizio dell'Atto I. In questo caso specifico, viene utilizzata come back-stage e camerino per l'organizzazione della sciarada che si terrà nella sala accanto, dove è in corso un ricevimento. In quel periodo le sciarade erano un intrattenimento tipico nelle feste dell'alta società e consistevano nella recitazione di scenette per rappresentare parti di significato autonomo di una parola. Scopo del gioco era identificare la parola intera<sup>7</sup>. Il pubblico assisterà dunque per tutto il primo atto ad una pièce dove si sta preparando e poi recitando un altro spettacolo in una sala oltre una tenda, da cui filtra la luce e si sentono voci festanti, musica e risa. I personaggi sono quindi doppiamente attori, per il pubblico nell' “altrove” al di là della tenda e per quello al di qua del sipario, sospesi nello spazio liminale di un non-luogo dove ci si trasforma e ci si prepara, in questo caso per lo spettacolo della sciarada e per la vita. La back room, che rimane la scena fissa anche negli altri atti pur subendo alcuni cambiamenti, è lo spazio deputato a mostrare la vera natura dei personaggi, a metterne

---

<sup>7</sup> Nella commedia la parola da indovinare è “pussyfoot” (99), sinonimo di “party” in americano. Le parti da rappresentare, in quattro scenette distinte, sono “puss”, “see”, “foot” e poi la parola completa.

a nudo vizi e virtù, andando oltre la finzione: come l'interno di un indumento che rivela il rovescio del tessuto, le cuciture ed eventuali difetti o rattoppi.

Il contesto e i personaggi hanno una forte connotazione storico-sociale. Siamo nell'autunno del 1919. L'occasione della festa è il ventunesimo compleanno di Kay (98), una delle quattro figlie di Mrs Conway. La guerra è ormai finita e i due figli maschi, Alan e Robin, sono sopravvissuti alla carneficina delle trincee: la voglia di allegria, evasione, sogno e futuro è palpabile. I Conway sono una tipica famiglia agiata, nonostante la prematura morte del padre qualche anno prima per annegamento. Nel fervore dell'organizzazione – la distribuzione delle parti, la scelta dei costumi artigianali e degli oggetti di scena, le istruzioni per un abbozzo di regia – la personalità dei vari personaggi emerge chiaramente. È in questo gioco tra finzione e realtà che si dipana la storia: nel mettersi in scena per lo spettacolo oltre la tenda, i personaggi si rivelano per quello che sono, pur rimanendo personaggi di una commedia.

Si capisce, per esempio, che Mrs Conway è una donna estroversa, di grande fascino e forte temperamento ma anche superficiale ed egocentrica. In passato è stata attrice e cantante, prima di rientrare nei ranghi convenzionali di madre e moglie. Il suo estro, più che dettato da una reale vocazione artistica, sembra derivare dall'esigenza di primeggiare attraverso l'esibizione: essere sulla scena a tutti i costi. A riprova di ciò è la sua ostinazione nel voler recitare la parte di "Spanish beauty" (99) nella sciarada, una figura che non c'entra per nulla con la parola da indovinare. Realizzata nel suo ruolo di madre, non ama però tutti i suoi figli allo stesso modo. Predilige Hazel, la più graziosa delle ragazze e fuoco dell'attenzione di tutti i giovani scapoli; ammira la perspicace Kay, romanziera in erba; ed è intenerita dall'ultima nata Carol, alacre e fantasiosa. Disprezza invece Alan per il carattere schivo, l'aspetto dimesso e l'indole rinunciataria, e mal sopporta la pasionaria Madge, idealisticamente votata alla causa socialista e avviata all'insegnamento. Il suo favorito è sicuramente l'altro maschio, il

brillante e spavaldo Robin, quello che le somiglia di più<sup>8</sup>, che farà la sua comparsa alla fine dell'atto, appena congedato dall'esercito.

Personaggio centrale dell'opera risulta essere Kay, la "registra" della sciarada, in cerca di impressioni "vere" da poter utilizzare per il suo futuro romanzo "realista". Sarà lei, nel secondo atto, ad avere una visione del futuro in un sogno preconsocitivo. Non a caso l'apertura verso un Tempo "altro" viene affidata a una potenziale scrittrice, una figura curiosa e immaginativa. I ragazzi Conways possono essere divisi in due gruppi umani. Da un lato quelli creativi, dotati di personalità sfaccettate e sensibili, e anche più ricettivi a possibilità di Tempo diverse dall'ordinario (Carol, Alan e Kay). Dall'altro vi sono figure più convenzionali o rigide, che sembrano rappresentare più tipi che persone: la ragazza bella e superficiale, destinata a realizzarsi in un matrimonio con un buon partito (Hazel); l'intellettuale, poco attraente e zitella predestinata (Madge); il giovane fascino e irresistibilmente simpatico, ma anche spregiudicato e inconcludente (Robin).

Già in questo primo atto Carol, Alan e Kay manifestano una percezione particolare del Tempo. Nonostante sia poco più che una bambina – le didascalie la descrivono intorno ai sedici anni (94) – Carol ha grandi capacità introspettive e un'inclinazione a lasciarsi andare a libere associazioni di pensiero. Quando nota il cappotto del padre tra gli indumenti destinati a diventare costumi di scena, lo scarta subito in rispetto alla sua memoria. Da lì scatta una sorta di *stream of consciousness* in stile romanzo modernista (necessariamente esternato, vista la natura del mezzo teatrale), che suscita la reazione irritata di Hazel. Dapprima Carol si domanda che cosa si provi nel morire annegati. Poi passa a una riflessione sulla durata del Tempo, sulla diversità tra tempo cronologico e

---

<sup>8</sup> Dirà Mrs C.: "Robin loves party. He's like me" (100) (A Robin piacciono le feste. È come me). E poi: "The point is, whatever they may say about you, Robin, my darling, you're my own boy and my own sort, and a great comfort." (151) (La questione, qualsiasi cosa dicano di te, Robin, caro, è che tu sei il mio ragazzo e sei fatto della mia stessa pasta, e sei una grande consolazione per me.)

mentale (il passaggio del padre dalla vita alla morte è stato tragicamente veloce per i familiari, ma forse a lui sarà sembrato eterno). Infine conclude riflettendo sulle dinamiche associative della mente: come, in un momento d'allegria, la vista di un oggetto o una persona possa portare il soggetto altrove e caricarlo di suggestioni e sentimenti dolorosi (96-7). Hazel fa di tutto per fermarla, giungendo alla fine a tapparsi le orecchie. Anche Alan viene descritto da Kay come una persona dotata di una ricca e avventurosa vita interiore, a dispetto della mancanza di ambizioni professionali e dell'aspetto scialbo (103). Una sua considerazione che va in quella direzione sembra essere la timida difesa del tempo impiegato da Kay nella stesura del primo romanzo, dato poi alle fiamme, che egli reputa non sprecato ed evidentemente associa alla propria abitudine a fantasticare (103). Infine Kay è la prima ad introdurre l'idea della presenza in noi di un secondo osservatore che ci informa sul futuro, come recita la teoria seriale di Dunne. Sentendo le considerazioni della madre sui cambi di umore del marito durante le feste e la necessità di appartarsi in solitudine nel bel mezzo del divertimento (un atteggiamento che Mrs Conways non ha mai capito), Kay si domanda se per caso lui non sapesse di dover morire così presto. E cita ad esempio i racconti del fratello Alan sui compagni morti in trincea. Spesso, prima della loro ultima azione, si adombravano e cadevano in un insolito mutismo, quasi presentissero ciò che li aspettava. Questa stessa immagine, che appartiene all'esperienza di Priestley al fronte, sarà utilizzata in *Man & Time* a supporto delle sue argomentazioni sul Tempo multiplo<sup>9</sup>. Inoltre Kay usa il termine "corner", parola chiave in relazione al futuro nella commedia *Dangerous Corner*, analizzata in precedenza.

KAY: (*very gravely*) Do you think that sometimes, in a mysterious sort of way, *he knew?* [...] *Knew* what was going to happen to

---

<sup>9</sup> Vedi capitolo 2.9 "Il Tempo per Priestley", del presente saggio.

him. [...] Just as if –now and then– we could see round the corner – into the future. (101)<sup>10</sup>

Le idee di Kay vengono definite “extraordinary” da una disstratta Mrs Conway, che a mala pena l’ascolta ma le consiglia di utilizzarle comunque nel suo prossimo lavoro. Qui l’aggettivo può essere tradotto come “fuori dall’ordinario” o “fantasioso”, in un’accezione negativa. Dunque sono idee indegne di attenzione nel mondo della realtà, ma eventualmente utilizzabili nella finzione del romanzo (la cui importanza viene così sminuita). Subito dopo la madre le chiede se sia felice, quasi reputasse i pensieri sul Tempo della figlia un segnale di malessere interiore. E in seguito, come a conferma della svalutazione da parte di Mrs Conway della scrittura e delle intuizioni di Kay, commenterà con Carol “When the proper young man comes along, she’ll forget about her writing” (106)<sup>11</sup>. Sia i commenti di Mrs Conway sia la reazione di Hazel di fronte al flusso associativo di Carol mostrano un rifiuto di letture non convenzionali del reale e del Tempo, l’adesione a un codice di comportamento socialmente approvato e una buona dose di conformismo sul ruolo delle donne. Entrambe rifiutano argomenti scomodi o dolorosi e cercano rifugio nelle certezze date loro dallo status sociale e dalla solidità economica. Per questo motivo Mrs Conway è così ostile alle idee socialiste di Madge, che minacciano di sovvertire un ordine prestabilito che garantisce ai Conway il loro benessere, e Hazel non ha altre aspirazioni oltre a quelle tradizionalmente femminili di trovare un buon partito facendo leva sulla propria bellezza. Priestley sembra associare comportamenti politicamente e socialmente reazionari/convenzionali a comportamenti conformisti riguardo al Tempo.

---

<sup>10</sup> “KAY: (*molto seria*) Vuoi forse dire che a volte, in qualche modo inspiegabile, lui *sapesse?* [...] Sapesse ciò che gli stava per capitare. [...] Come se – ogni tanto – potessimo vedere dietro l’angolo – nel futuro”.

<sup>11</sup> “Quando arriverà il giovanotto giusto, si dimenticherà della scrittura.”



Altro personaggio impermeabile a qualsiasi nozione diversa di Tempo è Ernest Beaver, un giovane imprenditore con il pallino degli affari, portato alla festa dall'avvocato e amico di famiglia Gerald Thornton. Beaver non si è solo invaghito della bella Hazel, che lo disdegna in tutti i modi, ma vuole essere introdotto nella buona società. La famiglia Conway rappresenta l'alta borghesia che vive di rendita grazie a privilegi ereditati (beni immobiliari e partecipazioni in una florida azienda). Beaver simbolizza invece il *self-made man* e il capitalismo liberista e speculativo, sintetizzato dalla frase di stampo marcatamente utilitaristico: "You've got to let business find its own level. The more interference the worse it is" (112-3)<sup>12</sup>. Egli capisce ed approva i meccanismi dell'economia moderna, legata sempre più alla finanza internazionale e ai mercati globali. Le sue previsioni sul futuro crollo dei valori immobiliari, così alti nel presente per effetto del dopoguerra ma destinati a scendere vertiginosamente nell'arco di dieci anni, si rivelerà corretta. Ma il consiglio dato a Mrs Conway di accettare l'offerta esorbitante ricevuta per la loro casa rimane inascoltato. Beaver si sente snobbato e sottostimato da tutti i Conway tranne Carol, l'unica che, per la giovane età e il carattere estroverso, non ha preclusioni e cerca di metterlo a suo agio. Il punto di vista di Beaver è totalmente opposto a quello di Madge, radicata invece in un socialismo utopico e alquanto libresco. Nel terzo atto i due si scontrano sull'utilità o meno dello sciopero in corso dei ferrovieri. Madge naturalmente difende il diritto di sciopero ad oltranza come strategia per creare disagio nel servizio e poter denunciare i problemi della categoria. Critica le forze di polizia (tra cui anche Robin utilizzato in quanto militare) intervenute per riportare l'ordine. Beaver invece ritiene lo sciopero inutile in quanto, in un'ottica di libero mercato, finirà solo per spostare il traffico delle merci da rotaia su strada (159-160). E, inoltre, sottolinea il diritto della classe media di difendere i propri interessi esattamente come

---

<sup>12</sup> "Devi lasciare che gli affari seguano il loro corso. Più t'intrometti peggio è."

i lavoratori. L'idea di Beaver che vi sia "only so much to go round, and if you take more, then I get less" viene definita "bad economics as well as bad ethics" da Madge. (160)<sup>13</sup>. L'uno e l'altra rappresentano le due opposte visioni che si confrontano nel dibattito politico-economico dell'epoca.

Alla fine dell'atto Kay si apparta in un angolo con carta e penna per appuntarsi la marea di sensazioni accumulate durante la sera ma si addormenta sulle note di un'aria di Schumann, interpretata dalla madre. Il successivo atto sarà la descrizione di un sogno preconoscitivo o, secondo le parole di Priestley stesso,

a glimpse of the future or, to put it in terms of Serialism, it is Kay's Observer Two who sees what will happen, years ahead, to her Observer One. Alone, quiet after much excitement, listening dreamily to music, the girl has a vision of a scene in the future, and Act II is that vision.<sup>14</sup>

L'Atto II trasporta il pubblico in una riunione di famiglia in quella stessa stanza nel 1938, dunque l'anno successivo alla prima rappresentazione della commedia. È il quarantesimo compleanno di Kay ma nessuna festa è in corso stavolta. I Conway sono riuniti per discutere la precaria situazione delle loro finanze e le eventuali misure da prendere. Alcuni personaggi hanno accentuato i tratti che già li caratterizzavano, altri sono invece promesse mancate. Mrs Conway, brillante e volitiva come sempre, ha enfatizzato l'aspetto di "matrona" edoardiana nonostante la modernità che avanza (come si evince dagli abiti degli altri e dalla radio apparsa nella back room). Ha perso però la leggerezza di un tempo e non

---

<sup>13</sup> "c'è solo una coperta e se la tiri troppo da una parte rimane scoperta l'altra". "Cattiva economia oltre che cattiva etica".

<sup>14</sup> J.B. PRIESTLEY, "Author's Note, in *Three Time-Plays*, cit., pp. viii-ix: "uno squarcio sul futuro o, per dirla secondo il Serialismo, è l'Osservatore Due di Kay che vede ciò che accadrà all'Osservatore Uno, anni e anni dopo. Sola, tranquilla dopo l'eccitazione della serata, in sognante ascolto della musica, la ragazza ha la visione di una scena nel futuro. L'Atto II è quella visione."

ha più freni inibitori nell'esternare le sue opinioni o manifestare le idiosincroniche preferenze per taluni figli. Le sue finanze sono state danneggiate sia dalla crisi del '28, sia da una gestione che non è stata al passo con i tempi. Si apprenderà inoltre che il figlio Robin ha usufruito di molti prestiti per finanziare varie improbabili iniziative imprenditoriali, sempre fallimentari. La vita di Robin fa acqua non solo dal punto di vista economico e professionale ma anche da quello privato. Sposato con la querula amica di Hazel, Joan, ha abbandonato moglie e figli che non riesce a mantenere ed è dedito all'alcol. Alan, più scialbo che mai e perennemente astratto dalla realtà, è insieme a Madge il bersaglio favorito degli strali incontrollati della madre. Madge, nevrotica ed inacidita, è una "senior mistress" (professoressa confermata) in una grande scuola privata femminile (126) e aspira a diventare preside in un altro istituto. Non subisce più le frecciate materne ma risponde ormai a tono, come se avesse acquisito una risentita sicurezza. Vecchie ferite si riaprono. Madge accusa la madre di avere danneggiato la sua immagine e rovinato la nascente relazione tra lei e Gerald Thornton per futili motivi, che vanno dalla volontà di tener libero un uomo utile alla famiglia alla gelosia per la possibile felicità della figlia o per semplice gratificazione narcisistica (149). La sua passione per il socialismo sembra essersi sopita nel nuovo contesto storico dell'epoca. Hazel ha finito per sposare Beaver, un uomo che apparentemente detestava ma che evidentemente le permette una vita agiata. L'inconsistenza del suo carattere si rivela nel fatto di esserne completamente succube. Kay non ha mai finito il suo romanzo "realista" e ha dirottato la vocazione per la scrittura in un facile giornalismo di gossip, con grande sdegno di Madge. Ancora nubile, la sua vita privata è avvolta nel mistero, ma sembra esserci una vena triste in lei. In realtà, come confessa ad Alan – il membro della famiglia con cui è più in sintonia – Kay ha appena posto fine a una lunga storia con un uomo sposato e con prole. Infine, Carol è morta prima del suo ventesimo compleanno.

Dopo la distaccata relazione di Gerald Thornton sullo stato economico della famiglia, la riunione degenera. Gerald è ora un arido scapolo di mezz'età e partecipa all'incontro meramente nelle funzioni di avvocato. La società di cui i Conway sono azionisti non dà segni di ripresa dopo la Depressione e offre ormai pochi dividendi. Le proprietà immobiliari in loro possesso, per diventare redditizie, necessitano di una radicale opera di ristrutturazione per la quale occorre liquidità (136-7), altrimenti rischiano di diventare un capitale in perdita. La vendita delle azioni al momento non garantirebbe l'ammontare necessario per la ristrutturazione e nemmeno quella della casa di famiglia, che nel corso del tempo ha perso notevolmente valore, come predetto da Beever (143). Hazel, platealmente spodestata dal ruolo di figlia prediletta di Mrs Conway a favore di Kay (132)<sup>15</sup>, si lancia a chiedere timidamente al marito di intervenire con un prestito, richiesta fieramente rifiutata da Beever che ora vuol far pagare ai Conway la sufficienza con cui è sempre stato trattato (143-44). Robin accusa Gerald di essere stato un pessimo amministratore dei loro beni, l'avvocato replica che i suoi consigli non sono mai stati ascoltati. Madge rinfaccia alla madre di avere sperperato i soldi di famiglia, privilegiando in particolare Robin, senza avere invece dato nulla a lei che da tempo voleva entrare in società in una scuola privata (138). Alan viene accusato d'inettitudine per non essersi mai accorto di nulla. La reazione di Mrs Conway è sprezzante, altera, teatrale, talvolta anche crudele, mirata a difendere acriticamente il suo operato utilizzando persino immagini commoventi ad effetto, come la rievocazione in lacrime della povera Carol, la migliore tra tutti i figli: "the best of you all" (140). La sua strenua auto-difesa scatena verità celate per convenienza, come il suo profondo disprezzo per due figure totalmente all'opposto quali il rapace gene-

---

<sup>15</sup> Mrs Conway regala a Kay per il compleanno una sua spilla di diamanti, dichiarando di essersi sbagliata in passato a considerare Hazel meglio di Kay (132).

ro Beaver (144) e il mite figlio Alan (150), e la porta financo a mettere i figli uno contro l'altro con totale insensibilità. La situazione è desolante. È uno scontro di tutti contro tutti.

L'atto si chiude con due sole figure sulla scena, Kay e Alan, dopo che tutti gli altri hanno abbandonato la riunione in preda al risentimento. Erano loro, insieme a Carol, i più sensibili ed aperti ad altre possibilità di Tempo. Kay è affranta per quanto è successo. Non può arrendersi al pensiero di ciò che i Conway erano (i sognatori felici delle sciarade) e ciò che sono diventati (esseri tristi, meschini e litigiosi). E lamenta il passare del Tempo, che non concede deroghe, non permette un'altra chance e non fa che portarci alla morte.

KAY: Oh no, Alan, it's hideous and unbearable. Remember what we once were and what we thought we'd be. And now this. And it's all we have Alan, it's *us*. Every step we've taken – every tick of the clock– making everything worse. If this is all life is, what's the use? Better to die like Carol, before you find it out, before Time gets to work on you. I've felt it before, Alan, but never, as I've done to-night. There's a great devil in the universe, and we call it Time. (152)<sup>16</sup>

È questa una precisa illustrazione di ciò che Priestley chiama tempo assoluto, cronologico o lineare in *Man & Time*<sup>17</sup>. Nel consolare Kay, Alan obietterà invece con la teoria del Tempo multiplo di Dunne, facendo anche riferimento ad un libro che Kay deve leggere assolutamente, pur senza menzionarne il titolo

---

<sup>16</sup> “Oh no, Alan è tremendo e insopportabile. Ricordi come eravamo un tempo e come avremmo voluto diventare. E ora questo. Ed è tutto ciò che abbiamo Alan, siamo noi. Ogni passo che abbiamo fatto – ogni secondo dell'orologio – non fa che peggiorarci. Se la vita è questa, che ce ne facciamo? Meglio morire come Carol, prima di accorgersene, prima che il Tempo ti travolga. È una sensazione che ho già provato in passato, ma mai chiaramente come stasera. C'è un demone terribile che domina l'universo e si chiama Tempo.”

<sup>17</sup> Vedi il capitolo 2.7.

(probabilmente *An Experiment with Time*). Alan avanza l'ipotesi che questo non sia l'unico Tempo a nostra disposizione e non sia così tiranno. Il Tempo semplicemente ci conduce nella vita da un punto prospettico ad un altro. Dunque i Conway felici del passato e quelli desolanti del presente sono entrambi reali, ma non in un'ottica degenerativa senza ritorno. Sono possibilità diverse dello stesso panorama, la medesima realtà guardata da punti di vista diversi ovvero da osservatori diversi presenti in noi stessi (esattamente come enuncia Dunne). E per darne un esempio recita la poesia di William Blake che inizia con i versi "Joy and woe are woven fine/a clothing for the soul divine", ovvero "gioia e dolore sono bene intrecciati/parti dello stesso tessuto divino". I Conway sono dunque la somma di tante possibilità, quelle che sono state e quelle che verranno. Il Tempo non distrugge nulla ma offre ai nostri osservatori interni nuove prospettive, talvolta buone talvolta cattive, che spesso ci vengono mostrate in sogno.

ALAN: No, Time's only a kind of dream, Kay. If it wasn't, it would have to destroy everything – the whole universe – and then remake it again every tenth of a second. But Time doesn't destroy anything. It merely moves us on –in this life– from one peephole to the next. [...]

But the point is, now, at this moment, or at any moment, we're only a cross-section of our real selves- What we really are is the whole stretch of ourselves, all our time, and when we come to the end of this life, all those selves, all our time, will be us – the real you, the real me. And perhaps we'll find ourselves in another time which is only another kind of dream. (153)<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> "ALAN: No, il Tempo è solo una specie di sogno, Kay. Se non lo fosse, dovrebbe distruggere ogni cosa – l'intero universo – e poi ricrearlo ogni decimo di secondo. Ma il Tempo non distrugge nulla. Semplicemente ci sposta in avanti – in questa vita – da uno spioncino all'altro. [...] La questione è che, ora, in questo momento, o in qualsiasi momento, siamo solo una sezione dei nostri veri sé. Ciò che siamo *realmente* è l'intera estensione di noi stessi, tutto il nostro tempo, e quando giungiamo alla fine di questa vita, tutti quei sé, tutto il

La conoscenza dataci dai sogni preconoscitivi, se riconosciuta, ci offre anche possibilità d'intervento sul futuro. È questa l'esperienza che Priestley fa provare a Kay e, attraverso la sua visione, al pubblico.

Il terzo atto ci riporta nella back room del 1919 ed esattamente al punto in cui eravamo rimasti alla fine del primo atto. Mrs Conway sta finendo di cantare l'aria di Schumann nella sala al di là della tenda. Mentre si sentono gli applausi degli ospiti, Alan entra e Kay si sveglia. La storia riprenderà da dove era stata interrotta alla fine dell'Atto I. Dopo questo assaggio di possibile futuro, la percezione degli eventi da parte di Kay e del pubblico è però cambiata. Si assiste ad essi con una consapevolezza diversa, più profonda, come fossimo più saggi. Kay è in uno stato di eccitamento, confusione e incredulità. Fatti e parole assumono un sapore nuovo, talvolta amaro, talvolta ironico o comico. Tutto sembra essere caricato di maggiore spessore e dotarsi di una dimensione in più, come se si riuscisse a vedere dietro l'angolo.

Il gioco a nascondino dei ragazzi per tutta la casa appare una regressione in un mondo infantile – un voler vivere in una bolla al di fuori di un tempo tiranno – così come la continua ricerca di Mrs Conway di creare “il nido”, un rifugio familiare al riparo dalle intemperie del mondo e del tempo, esternata dalla sua costante necessità di avere i figli intorno per essere “nice and cosy together” (172). L'espressione “cosy” (intimo, accogliente) è usata diverse volte da Mrs Conway nella commedia: ad esempio, nel primo atto, quando spera che gli ospiti se ne vadano in fretta così da poter avere una piccola festiciola tra di loro (“Then we can have a nice cosy little party of our own”, 107) o all'arrivo di Robin, che perfeziona il nido (“Don't leave us – not for years and years. Let's all be cosy

---

nostro tempo, sarà *noi* – il vero te, il vero me. E poi forse troveremo noi stessi in un altro tempo, che è solo un'altra specie di sogno.”

together and happy again, shall we?”, 117)<sup>19</sup>.

Il corteggiamento di Robin e Joan risulta amaro alla luce di quanto abbiamo visto nel futuro e già sembrano intravedersi il carattere superficiale e sbruffone dell'uno e le limitate capacità dell'altra (in sognante ricerca dell'uomo che la renda importante). È comica la previsione di Hazel di sposare un uomo alto e affascinante, che le offrirà una vita di glamour a Londra e tanti viaggi, sapendo che forse sarà destinata a una piatta esistenza a Newlingham con un marito piccolo e dispotico. Ed è dolorosa la prorompente voglia di vivere di Carol, che prevede di dipingere, recitare, cucinare, disegnare abiti, viaggiare, se invece il suo destino è segnato da una morte prematura.

Assistiamo anche all'episodio a cui Madge allude risentita nell'Atto II, quando la madre le ruba la scena mettendola in ridicolo davanti a Gerald (169). Si tratta di una conversazione in cui lei cerca di convincerlo a candidarsi come segretario della sezione locale di un organismo sovranazionale che sta nascendo, la "League of Nations Union"<sup>20</sup>, che sarà garante di un futuro senza armamenti e guerre, senza imperialismo e capitalismo, di libertà e pari opportunità per tutti. Madge crede che persone illuminate come lei e Gerald siano la chiave del cambiamento del mondo, perché in grado di imparare dagli errori del passato: uomini e donne nuovi, pionieri di una nuova civiltà consapevole. All'arrivo di Mrs Conway il fuoco della passione civile di Madge sta quasi per vincere le titubanze del concreto professionista, ma la madre rompe l'incanto. Le previsioni di Madge, "Civilisation can really begin – at last. People have learned their lesson" (168)<sup>21</sup>, alla vigi-

---

<sup>19</sup> "Così potremo avere una bella festiciola solo tra noi" e "Non ci lasciare più – per anni e anni. Staremo sempre vicini e saremo nuovamente felici, vero?"

<sup>20</sup> La Società delle Nazioni è un'organizzazione internazionale istituita dalle potenze vincitrici della Prima Guerra Mondiale allo scopo di mantenere la pace e sviluppare la cooperazione internazionale in campo economico e sociale. Operò a partire dal 1920.

<sup>21</sup> "Finalmente la civiltà può iniziare davvero. La gente ha imparato la lezione"



lia della Seconda Guerra Mondiale o dalla prospettiva di oggi, appaiono tristemente risibili.

Di nuovo continua la suddivisione tra personaggi che avvertono la possibilità di un Tempo diverso e gli altri. Beaver continua a corteggiare Hazel, nonostante lei lo snobbi e schernisca, nella convinzione che “After all, we’ve only one life to live” (158)<sup>22</sup>: un’affermazione del tempo cronologico e lineare in perfetta sintonia con la sua visione utilitarista. Il gioco di predire l’avvenire dei figli da parte di Mrs Conway sembra una palese parodia dei sogni preconoscitivi o delle sofisticate teorie del Tempo ad opera di sedicenti chiromanti e indovini. Inoltre, la palese discrepanza tra le sue predizioni e ciò che si è visto nel secondo atto provoca necessariamente ilarità. Invece, come nell’Atto I, Carol, Alan e Kay sembrano recettivi ad “altri” Tempi. Carol percepisce inconsciamente che Hazel sarà molto ricca ma che sarà Alan il membro felice della famiglia (176). Alan, innamorato di Joan, rinuncia a lei non appena capisce che è Robin il prescelto, ma il suo è un “Good-bye”, un saluto per il presente che però può essere anche un arrivederci in un altro Tempo (164). Kay (e con lei il pubblico) è ovviamente la più bombardata di percezioni, impaurita e confusa tra le due dimensioni di presente e passato. Ribadisce fortemente la sua volontà di scrivere solo se avrà qualcosa da dire, qualcosa di veramente importante e vero, non per compiacere altri o per guadagno. Ma poi si ferma come atterrita. Alla fine dell’atto Kay è come in preda a un attacco di panico, che viene reputato una forma di sovra-eccitamento per la giornata così piena di eventi. Kay chiede aiuto ad Alan, e cita una poesia di Blake e un libro che solo lui può darle. Alan, pur non comprendendo appieno le sue parole per il momento, le promette che un giorno troverà qualcosa per lei, come su suggerimento di chi ha già fatto un balzo nel futuro attraverso il suo Osservatore 2.

---

<sup>22</sup> “Dopo tutto, la vita è una sola”.

*Time and the Conways* è una pièce complessa, piena di rimandi interni e allusioni esterne alla situazione storico-politica del primo dopoguerra del Novecento e del periodo alla vigilia del secondo conflitto mondiale. Il tema del Tempo s'intreccia all'analisi di questi due periodi e della loro interdipendenza. Le certezze edoardiane, che per i Conway sopravvivono alla Prima Guerra Mondiale, saranno spazzate via da un mondo che cambia rapidamente in un'economia globale. Le speranze espresse da idealisti come Madge cozzano contro la coriacea sostanza di personaggi come Beaver. L'analisi del reale si sviluppa però all'interno della più vasta cornice del Tempo seriale ovvero un Tempo che consente possibilità di cambiamento o riscatto alle vite private e ai destini del mondo. La grande capacità di Priestley è quella di offrire al pubblico non la disamina di una teoria del Tempo, ma una sua applicazione: di coinvolgerlo in una reale sperimentazione sul Tempo. Dunque non sono solo gli Osservatori 2 di Kay o Alan ad attivarsi ma, con loro, quelli di tutti gli spettatori del teatro, e anche dei lettori.

### 3.3 *I Have Been Here Before*: il destino nelle nostre mani

Come precedentemente spiegato, in questa commedia Priestley applica l'idea dell'Eterna Ricorrenza di Ouspensky offrendo dunque al pubblico un ulteriore punto di vista sul Tempo e la possibilità di sperimentarlo. Va ricordato però che il drammaturgo mosse molte critiche a questa teoria, pur traendone alcuni spunti d'interesse per la sua visione personale<sup>23</sup>.

L'ambientazione è una locanda nella brughiera del North Yorkshire, una terra ben conosciuta e amata dallo scrittore, che vi trascorse la giovinezza. È uno di quei posti semplici ma accoglienti, un casolare di campagna che funge da pub locale e da al-

---

<sup>23</sup> Vedi capitolo 2.8.

bergo con un numero limitato di camere. La gestiscono Sam Shibley, un omone gioviale sui sessant'anni dalla tipica parlata del nord, e la figlia trentacinquenne Sally, rimasta vedova con un figlio adolescente. In quest'atmosfera, radicata in abitudini, costumi e sapori che sembrano esistere da sempre e avvolta in una natura antica, appare uno "straniero": il professore tedesco Görtler. L'uomo sembra eccentrico e bizzarro ai gestori per via delle strane domande che fa sui clienti della locanda. Infatti, in quel week-end di Pentecoste, Görtler si aspetta di trovarvi tre persone: una coppia sposata, in cui il marito è decisamente più maturo della moglie, e un uomo giovane. In realtà nella locanda, che consta di sole quattro stanze, alberga un unico ospite, Oliver Farrant, e si sta aspettando l'arrivo di tre turiste di Manchester. La reazione del professore è quantomeno enigmatica: "This must be the wrong year" (188, dev'essere l'anno sbagliato). In realtà la sua predizione si avvera. Le tre donne disdicono all'ultimo la prenotazione e una coppia che risponde esattamente alla descrizione di Görtler prenderà due camere separate: Mr Walter Ormund e la moglie Janet. Rimarrà così anche una stanza libera per il professore.

Durante la loro permanenza succedono strani eventi. Prima di tutto una serie diffusa di *déjà-vu* da parte degli ospiti. Janet sembra riconoscere la locanda come se non fosse lì per la prima volta (198) ed è sicura di aver già sentito un discorso del Dr Görtler sull'importanza di certe paure e fantasie inspiegabili che sembrano provenire da una realtà più profonda, come i rumori ovattati che giungono nella sala di un teatro dal trambusto cittadino all'esterno (207). La donna rivela inoltre di aver provato un eccitamento inspiegabile mentre si avvicinava a quei luoghi e poi disagio alla vista di alcune campanule bianche (208). Sarà Görtler a suggerirle una definizione esatta per quella sensazione: i fiori parevano evocare un momento di crisi. Anche Farrant ha l'impressione di avere già conosciuto il professore (214). All'arrivo nella locanda Ormund ha invece avvertito con maggiore forza quella sensazione che da sempre lo attanaglia: l'idea che la sua vita sia

destinata a finire all'improvviso in un gesto tragico (222). Come per Janet, è un intervento del Dr Görtler a fargliela verbalizzare: "I felt like a man staring into his grave" (223)<sup>24</sup>. Il professore sembra infatti sapere molte cose sugli altri ospiti e li conduce, con un metodo quasi maieutico, a realizzare ed accettare verità nascoste in ognuno di loro. I personaggi rimangono sbigottiti di fronte alla precisione con cui il professore riesce ad esprimere i loro stati d'animo ancor meglio di loro stessi. Görtler sa che Janet non ama più il marito e forse non l'ha mai amato, e la porta a confessarlo. Sa anche che Walter è un uomo molto infelice e percorso da una vena tragica: per questo si rifugia nell'iperattivismo professionale e nell'alcol. Inoltre, il professore indovina tutti i déjà-vu degli astanti.

Vi sono poi strane coincidenze. I destini dei personaggi sembrano essere strettamente legati tra di loro e interdipendenti. Farrant sta trascorrendo un periodo di riposo per riprendersi dall'esaurimento nervoso dovuto al sovraccarico di lavoro. È un intellettuale, rigido, iper-razionale e talvolta saccente. Dirige un importante collegio frequentato dal figlio di Sally, Charlie. La famiglia ha grandi aspettative per il ragazzo e spera che possa ottenere una borsa di studio per l'Università di Oxford. A sua volta Farrant è stato scelto per quel posto da Mr Ormund, sulla mera base del suo CV. Ormund fa parte del Consiglio di amministrazione della scuola ed è anche un importante imprenditore, proprietario della Ormunds Limited. Tutti i risparmi di Sally e suo padre, che serviranno a promuovere il futuro del ragazzo, sono investiti in azioni della società di Ormund (212). Le vite di tutti loro sono dunque intrecciate come "threads in a pattern" (210, fili di una trama), dirà il professore.

Le predizioni del Dr Görtler e il suo atteggiamento inquisitivo irrita e spaventa gli altri. Janet si sente offesa dalle sue intrusioni. Walter ne è ferito e sconvolto, tanto da andare vicino al sui-

---

<sup>24</sup> "Mi sono sentito come un uomo che scruti la sua fossa".

cidio per poi disperatamente domandare al professore che diritto abbia “to take the lid off [his] head” (226, di mettere a nudo i suoi problemi) e torturalo in quel modo. Farrant invece, dall’alto del suo dogmatismo razionalizzante, definirà Görtler uno scienziato deviato, caduto nel misticismo (205), come accade secondo lui a molti tedeschi. In definitiva è un pazzo e la sua teoria un’accozzaglia di “bosh” (sciocchezze, 235). Avvertendo il disagio generale provocato dalla presenza del vecchio professore, Sally lo solleciterà a lasciare la locanda, cosa che Görtler, ormai abituato ad essere ostracizzato per le sue idee, subito esegue.

In realtà il professore ha toccato dei nervi scoperti. Janet e Farrant, che avevano cercato in tutti i modi di evitarsi ed ignorarsi, si scoprono irresistibilmente attratti l’uno dall’altra. Nel loro primo vero confronto, realizzano di aver provato esattamente le stesse sensazioni ed emozioni. Il loro amore, sbocciato così repentinamente, appare inspiegabile ma inevitabile e lascia sgomenti tutti, compresi loro stessi, che confessano di non esserne felici: “It simply happened” (244, È semplicemente successo). Sally cerca di far riflettere Janet sulle possibili conseguenze di tale gesto: lo scandalo, l’eventuale perdita del lavoro per Farrant, il destino della scuola e di suo figlio. Nulla può però fermare ciò che sembra inesorabilmente dettato dal fato.

In realtà quanto accaduto in quei giorni può essere spiegato dalla teoria del professore, trascritta in un quaderno che egli ha inavvertitamente dimenticato alla locanda. Il manoscritto, che riporta in prima pagina le parole tedesche “Return or Recurrence” e “Interference or Intervention” (248)<sup>25</sup>, raccoglie i risultati di lunghi e approfonditi studi. Quando il professore tornerà alla locanda per recuperarlo, tutti sono ormai inclini se non a credergli quanto meno a volerne sapere di più. E Sally, sollecitata da un Ormund sinceramente dispiaciuto del trattamento riservato al professore, si scuserà con lui. È dunque solo nel terzo atto che

---

<sup>25</sup> “Ritorno o ricorrenza” e “interferenza o intervento”.

avremo la spiegazione della teoria, introdotta però nel corso della pièce dai rimandi di Görtler alla possibile esistenza di un altro Tempo e da allusioni che gli altri personaggi stentavano a capire. Il professore crede che gli uomini siano destinati a rivivere la stessa vita più volte. Racconta come abbia avuto squarci di vite passate in sogno o meglio “*memories of past cycles of my own life*” (258, ricordi di cicli passati della mia vita). Questo avveniva durante stati particolari della mente, provocati talvolta anche da digiuni o dall’assunzione di droghe, momenti in cui egli riusciva a rimuovere l’attenzione dal presente e a focalizzarsi su un panorama più vasto. In una di queste visioni gli apparve una coppia che si era unita durante un weekend di Pentecoste in una piccola locanda del North Yorkshire. La loro scelta aveva avuto tutta una serie di conseguenze disastrose, e non solo per loro. A causa del suicidio del marito della donna, un impero economico era crollato, travolgendo tutti gli azionisti. Lo scandalo aveva fatto perdere il posto di lavoro al giovane ed ora la coppia viveva in miseria, preda di recriminazioni e litigi continui. L’amore si era completamente esaurito. Il riferimento agli astanti è chiaro. Görtler si era dunque recato lì per fare un esperimento e verificare la sua teoria. Lo può addirittura provare mostrando i loro nomi trascritti sul suo quaderno. Tutti sono allibiti e sgomenti. Per di più sembra un sistema contrario a qualsiasi concezione di libero arbitrio per l’uomo.

In realtà non è proprio così. Görtler spiegherà che i destini si possono cambiare acquisendo una conoscenza superiore, altrimenti si continua ad agire sull’onda di una spinta inarrestabile come in un gorgo d’acqua. La Ricorrenza non è ripetizione della stessa vita come in un cerchio. È piuttosto la spirale la figura che meglio rappresenta la sua teoria. Una maggiore o minore/uguale consapevolezza ci porta in alto o in basso nella nostra evoluzione di esseri umani. Görtler ha seguito gli eventi alla locanda come un lettore che assiste a una commedia che aveva già letto con attenzione. Ma un testo teatrale va sempre interpretato sulla scena e

può risultare diverso, dice il professore. In realtà è lui stesso che rappresenta l'elemento di "Interference or Intervention" della sua teoria. Görtler ha agito come un uomo che avverte una comunità dell'imminente esondazione di un fiume. Nel serrato confronto precedentemente avvenuto tra lui e Ormund, Görtler gli aveva detto: "You feel too much but you don't know enough" (221, senti troppo ma non sai abbastanza). E sarà lui a indurre in Walter un cambiamento di prospettiva che lo porterà da un lato a desistere dall'idea del suicidio, dall'altra a lasciare Janet libera di condividere la propria vita con l'uomo che ama, senza che questi debba subirne conseguenze pesanti come la perdita della reputazione e del lavoro. L'unico che può veramente fare la differenza e condizionare o meno le sorti di un intero gruppo di persone interdipendenti, è proprio Ormund. Come afferma Görtler:

DR. GÖRTLER: [...] It is knowledge alone that gives us freedom. I believe that the very grooves in which our lives run are created by our feeling, imagination and will. If we know and then we make the effort, we can change our lives. We are not going round and round in hell. And we can help each other. (260)<sup>26</sup>

La teoria della Ricorrenza Eterna ci conforta nell'offerirci nuove possibilità di migliorare la nostra esistenza. Al di là dell'apparente misticismo di Ouspesky, il fulcro dell'opera di Priestley è il nuovo concetto di Tempo a cui essa allude. La commedia è scandita dai continui riferimenti, nelle didascalie, all'orologio della locanda, che segnala ripetutamente l'idea del tempo cronologico imperante, come nei seguenti esempi: "In the empty room we hear the clock ticking" (186); "the clock joins in with its tick

---

<sup>26</sup> "[...] È la conoscenza da sola che ci rende liberi. Credo che i solchi entro i quali scorre la nostra vita siano creati dal nostro sentire, dall'immaginazione e dalla volontà. Se sappiamo e dunque facciamo lo sforzo, possiamo cambiare le nostre vite. Non siamo destinati ad andare cerchio dopo cerchio all'inferno. E inoltre possiamo aiutarci a vicenda."

and chime” (204); ‘The clock chimes and strikes ten” (239)<sup>27</sup>. Il concetto di tempo lineare, quello che ci porta inesorabilmente alla tomba, è rafforzato da Sally, che più volte lamenta con amarezza il suo indifferente passare, che ci priva di ciò che di meglio vi è nella vita: la gioventù; la bellezza; i bambini (che crescono e si allontanano da noi); talvolta anche i nostri cari. Malinconia è anche espressa da Sam nel ricordare alcuni momenti belli della sua vita che non torneranno più e il desiderio di riviverli senza cambiare nulla: “I’d ask for naught better -- If I had my time over again”. La risposta che gli dà Görtler è già un’anticipazione della sua teoria “Perhaps you will have your time over again” (196)<sup>28</sup>. Tale visione viene poi bonariamente volgarizzata da Sam nel riportare quanto ha capito della spiegazione del professore, con un’immagine che ha il sapore di un sub-plot comico shakespeariano.

SAM: He started on about time going round i’ circles an’ spirals, an i’ two minutes, what with his dimensions and eternities and what-not, he had me dizzy. He says we all go round and round like doobbyhorses.” (236)<sup>29</sup>

Görtler cercherà di spiegare a Janet la complessità del Tempo che la nostra coscienza ha difficoltà a cogliere, poiché essa può percepire una sola dimensione alla volta e dunque dimensioni successive di un Tempo che è stratificato in più dimensioni parallele (230). E a Sally dirà che il senso della perdita è solo un’illusione, che nulla va realmente perso (231). Lui stesso ha subito eventi molto tristi nella vita. Ha perso il suo unico figlio in

---

<sup>27</sup> “Nella stanza vuota si sente il ticchettio dell’orologio”, “L’orologio si unisce con il suo ticchettio e i suoi rintocchi”, “I rintocchi dell’orologio segnalano le dieci”.

<sup>28</sup> “Se potessi tornare indietro nel tempo, non chiederei niente di meglio”.

“Forse riavrà nuovamente il tuo tempo”

<sup>29</sup> “Ha iniziato a dire che il tempo si muoveva in cerchi e spirali, e in due minuti, con tutte quelle dimensioni ed eternità e tutto il resto ero bell’e che stordito. Dice che continueremo a girare e rigirare in tondo come i cavalli di una giostra.”



guerra e tutti i suoi beni nel tracollo dell'economia tedesca nel dopoguerra; è rimasto vedovo, ed è stato allontanato dalla cattedra di fisica e matematica dell'Università e dal suo stesso paese a causa delle sue ricerche (222). Eppure non ha perso la speranza e la fede: non la fede in Dio ma nella conoscenza, che lo ha portato ad essere in pace con se stesso. Questo è ciò che dirà anche a Ormund, che sembra voler suicidarsi per avere finalmente pace. Ma la pace non è lì ad attenderci. È qualcosa che dobbiamo creare noi:

DR. GÖRTLER: [...] If you cannot create your own peace, then pray for it. Go down on your knees and ask for it. If you have no knowledge, have faith.

ORMUND: Faith in what? Fairy Tales?

DR. GÖRTLER (*with authority and passion*): Yes my friend – if you will – in fairy tales. [...] And I tell you there is more truth to the fundamental nature of things in the most foolish fairy tales than in any of your complaints against life. (264)<sup>30</sup>

Creedere in questo Tempo significa avere fiducia nella possibilità di cambiare e migliorare: è dunque un inno alla vita, nonostante le avversità.

### 3.4 *Johnson over Jordan*: uno sguardo nell'Aldilà

Il primo allestimento di *Johnson over Jordan* (1939) rappresenta un limite che Priestley non vorrà più oltrepassare, sia nei contenuti che nella forma. Come sottolinea Paul Taylor nell'introdu-

---

<sup>30</sup> “DR. GÖRTLER: Se non riesci a creare la tua pace, allora prega per averla. Inginocchiati e chiedi. Se non hai conoscenza, allora abbi fede.

ORMUND: Fede in che cosa? Nelle fiabe?

DR. GÖRTLER (*con autorità e passione*): Sì, amico mio – se vuoi – nelle fiabe. [...] E ti assicuro che anche le fiabe più sciocche sono più vicine alla vera natura delle cose che i tuoi lamenti contro la vita.”

zione al volume pubblicato in occasione della seconda messinscena del 2001, Priestley e il regista Basil Dean avevano voluto tracciare un'equivalenza tra vastità del tema e grandezza della produzione, sfruttando al massimo le potenzialità della macchina teatrale. Lo spiegamento di mezzi fu notevole: un grande cast, un'orchestra di venti elementi, musiche originali di due compositori (uno dei quali è niente meno che un giovane Benjamin Britten), un corpo di ballo, maschere grottesche appositamente disegnate con una bocca mobile, una cura quasi maniacale delle luci e degli oggetti di scena, come si evince anche dalle didascalie. Il battage pubblicitario che precedette l'allestimento creò grandi aspettative nel pubblico e nella critica e si rivelò alla fine controproducente. *Johnson over Jordan* fu l'opera più sperimentale del drammaturgo, ma anche il suo maggiore "flop"<sup>31</sup>. Priestley fu accusato di aver utilizzato trucchetti di un Espressionismo ormai ritrito. In particolare modo il critico James Agate fece riferimento all'Espressionismo tedesco degli anni Venti, "dead almost before it was alive. You know the kind of thing. A businessman magnate wants to write a letter, whereupon twenty typists appear juggling twenty imaginary typewriters while twenty-one office boys lick twenty imaginary stamps."<sup>32</sup>

L'opera segue il percorso del protagonista Robert Johnson attraverso quello stato liminale tra morte fisica e aldilà che il *Libro tibetano dei morti* chiama "Bardo". Johnson è un comune impiegato di 51 anni spentosi per una polmonite fulminante. I tre atti alternano immagini della realtà presente (le reazioni dei famigliari e le

---

<sup>31</sup> P. TAYLOR, "Johnson over Jordan", in J.B. Priestley, *Johnson over Jordan*, London, Oberon Books, 2001, p. 18. Le pagine di ulteriori citazioni, inserite nel testo tra parentesi, si riferiscono a questa edizione.

<sup>32</sup> J. AGATE, *EGO 8: Continuing the autobiography of James Agate* (1946), citato in GALE, op. cit. p. 174: "morto ancor prima di nascere. Del tipo: un importante uomo d'affari vuole scrivere una lettera e subito venti dattilografe immaginarie appaiono picchiando su venti macchine da scrivere immaginarie mentre ventun fattorini leccano venti francobolli immaginari."

rievocazioni degli amici, il giorno della sepoltura e quelli successivi) ad altre in cui seguiamo Johnson nell'atmosfera onirica di questo inter-regno tra vita e morte. Qui è immerso in situazioni surreali che condensano paure, pulsioni e desideri mai esternati, rimpianti e rimorsi, oltre a fargli rivivere momenti chiave della sua ordinaria esistenza e re-incontrare parenti e amici morti molto tempo prima. Johnson si troverà in un ufficio nel primo atto, in un night club nel secondo ed infine nella "locanda alla fine del mondo" ("the Inn at the End of the World")<sup>33</sup> nel terzo. Le scene della realtà sono invece ambientate non in veri spazi domestici ma nell'ingresso di casa, come per sottolineare uno stato liminale anche in questa vita<sup>34</sup>. I vari salti spazio-temporali sono segnati dai cambi delle luci, che sono fondamentali anche nel dipingere la dimensione "altra" che avvolge il protagonista.

Nella scena di apertura si assiste al passaggio dei famigliari affranti che seguono il prete nella stanza dove sarà celebrato il rito funebre. Veniamo dunque a conoscenza della moglie Jill, dei figli Richard e Freda e della suocera Mrs Gregg. L'incaricato delle pompe funebri e la cameriera Agnes sono indaffarati nei reciproci lavori. Arrivano poi due ritardatari che decidono di non entrare nella camera ardente per non recare disturbo: il cugino George Noble e il capo di Johnson, Mr Clayton. Le preghiere dell'officiante si diffondono nell'ingresso come una sequela di formule stantie e prive di senso, come farà notare Mr Clayton definendole parole "consolatorie", create per confortare le donne. Il senso di vuoto che segue la morte di un proprio caro viene evocato dalla vista del guanto di Johnson, inavvertitamente lasciato cadere a terra da Agnes mentre spostava gli abiti del defunto e trovato poi dalla moglie. Viene fatto notare dal becchino come gli oggetti

---

<sup>33</sup>J.B. PRIESTLEY, *Johnson over Jordan*, London, Oberon Books, 2001, p. 78. Le pagine di ulteriori citazioni, segnalate tra parentesi nel testo, si riferiscono a questa edizione.

<sup>34</sup>GALE, op. cit., p. 165.

sembrino avere maggior durata degli umani. Priestley ricostruisce in una sola scena il doloroso contesto del tempo lineare, quello che ci porta inesorabilmente alla fine come animali al macello e che sarà ripetutamente criticato in *Man & Time*: tempo terminato per Johnson. Mentre la bara viene caricata sul carro funebre, cala il buio e cambia il ritmo della musica, che si fa più veloce e fiero. Le didascalie suggeriscono che in quella cassa di quercia non c'è il vero Johnson (33).

Appare poi il volto del protagonista, illuminato da una luce abbagliante. Ascoltiamo le sue parole, confuse come in un delirio. Siamo entrati nell'inter-regno tra vita e morte che si prefigura più precisamente come un labirinto mentale di paure, ossessioni e desideri, governato da un altro Tempo. Johnson si trova in breve catapultato negli uffici della sua Assicurazione, dove spera di riscuotere i risparmi di una vita, che serviranno alla tranquillità economica della sua famiglia. Viene però travolto da burocrazie interminabili, moduli indecifrabili da compilare, voci impersonali da altoparlanti che emettono istruzioni impossibili da seguire. Una segretaria si moltiplica in quattro copie di se stessa, tanto zelanti quanto inquietanti: la luce, che ne illumina dal basso le facce e che proviene dai loro notes, le rende sinistre e surreali. Il tempo che domina questo incubo è frenetico e inflessibile: una riproduzione parossistica del tempo degli affari e della borsa. Le didascalie suggeriscono che l'orologio appeso al muro non ha "compassion for our frailties" (35, compassione delle nostre fragilità). Ancora una volta, Priestley dipinge negativamente il tempo assoluto e matematico sostenuto dalla "cittadella" della scienza e della tecnica, come affermerà in *Man & Time*, che ha rappresentato il fulcro della Rivoluzione Industriale e del Positivismo.

In questa kafkiana rappresentazione del business, anziani signori, verosimilmente ispirati al personaggio dickensiano di Ebenezer Scrooge, rincorrono capitali che non potranno riavere indietro, si accapigliano tra loro e rifiutano di collaborare per innata diffidenza verso gli altri. Sebbene non sappiano nemmeno

più a cosa servano quei soldi e dunque quale sia lo scopo di tutto il loro affanno, non riescono ad uscire dal vortice che li travolge. L'incubo diventa poi proiezione di dubbi e paure. Un team di esaminatori paralizza Johnson sotto un fuoco di domande formulate per un sapere enciclopedico, facendolo sentire inetto e inadeguato come padre, marito, cittadino, uomo. Personaggi chiave della sua vita affiorano dal passato per rinfacciargli le sua mediocrità, i suoi sbagli e le sue omissioni, per ricordargli i suoi limiti ed alimentare la scarsa considerazione di sé. Tutti sembrano concorrere ad instillargli ansia e profondi sensi di colpa: la moglie, la suocera, il preside, il suo capo Mr Clayton, un poliziotto e l'amico morto in carcere, Charles, la cui innocenza Johnson non contribuì a provare. Tra un incontro e l'altro si scatenano balletti d'impiegati e segretarie, che lo circondano, ingoiandolo in un vortice di movimento e proiettando ombre quasi infernali sui muri (41, 47). Alla fine dell'atto apparirà una figura alta (*The Figure*, 56) con la maschera della morte, all'imbocco di una fornace in cui getta banconote e documenti. Johnson lo spoglierà della maschera per scoprire che dietro c'è solo un uomo dall'aspetto saggio. E dalla fornace sente provenire la musica e le voci del night-club che lo accoglierà nel secondo atto, dove continua una dimensione altamente simbolica.

Il secondo atto inizia nella realtà del presente, il giorno dopo il funerale. I figli rievocano la figura del padre e si pongono domande sul dopo-morte. Richard esprime la visione più realista di una fine senza ritorno. Freda avanza viceversa la possibilità che il padre possa semplicemente star guardando la realtà da una diversa prospettiva, come in sogno, avvicinandosi all'idea di *Tempo seriale* di Dunne, recepita poi da Priestley: "He could be dreaming about still being with us, and wouldn't really know the difference." (61)<sup>35</sup>. L'arrivo della madre interrompe la conversazione e si

---

<sup>35</sup> "Magari potrebbe ancora star sognando di essere con noi, senza cogliere la differenza."

collega alla scena successiva. Jill è pallida, agitata e cammina come una sonnambula. Un orribile incubo l'ha tenuta sveglia la notte precedente: stava disperatamente cercando il marito in posti strani e inquietanti. Dal suo racconto si passerà poi al Tempo "altro" di Johnson nel night club. Poiché troveremo Jill effettivamente nel night club in cerca del marito, dal quale sarà malamente allontanata, al lettore viene da chiedersi se lei abbia avuto un sogno preconcoscitivo o se la scena successiva non sia il racconto dell'incubo di Jill. Dunque, anche il lettore/spettatore è portato a chiedersi se stia vedendo l'inter-regno in cui Johnson si trova in un altro Tempo o la narrazione del sogno di Jill. O se in realtà questi non siano la stessa cosa.

Tutto il resto dell'atto è ambientato nel night club, *The Jungle Hot Spot*, luogo che libera le pulsioni represses del morigerato impiegato. Johnson è attorniato da figure allegoriche all'incrocio tra animali di favole e vizi di una morality play: Sir James Porker (un vecchio grassone accompagnato da due giovani entraineuse con maschere da bambola sui visi) con cui egli scambia battute ammiccanti; gli avventori Mr Scorpion, Mr Rat e Mr Slug (Lumacone); il cameriere Toad (rospo); il campione di box Jim Gorilla; e Madame Vulture (avvoltoio), la maitresse, che gli procurerà una ragazza con cui divertirsi. Alcuni indossano maschere rappresentative del loro nome. Johnson incontra una donna volgare, che poi riconosce essere un'amica d'infanzia, che gli ricorda come lui e tutti gli altri ragazzini la portassero "dietro al mulino". In preda ai fumi dell'alcol, egli riconosce finalmente la sua parte pulsionale. Si percepisce animale e Dio, "fool" e "no fool" (70), ridicolo e rispettabile, e trova difficile separare le due cose. In quel luogo tutto sembra essere stato congegnato per far emergere il doppio di cose e persone: il Mr Hyde dentro l'impeccabile Dr Jekyll. L'allusione alla sfinge, imperturbabile perché ha soddisfatto un tempo i suoi istinti, è la consapevolezza di un uomo che finalmente accetta questa parte di sé.

Johnson scivola in due modi nell'animalità. Facendo il numero del clown in un circo improvvisato, condotto dal suo preside, e incontrando la ragazza procuratagli da Madame Vulture nel privé. Il risveglio dai suoi più bassi istinti è brutale. Johnson ucciderà il giovane che è giunto a liberare la timida e recalcitrante ragazza mascherata che gli è stata offerta, per scoprire che lui è il figlio Richard e lei la figlia Freda. Una tragedia edipica ribaltata. Il dolore di Johnson di fronte a ciò che ha fatto è lancinante. Egli capisce che quello è l'inferno ovvero "a place where you can still think and remember" (75)<sup>36</sup>. Johnson è pronto a espiare la sua colpa, anzi cerca l'espiazione come liberazione, ma "The Figure" riappare per ricordargli che quelle erano solo maschere, ombre e sogni. Ciò che deve rimanere in lui, in questo processo evolutivo che sta attraversando, è la "morale" ovvero:

"There are no human instruments created solely for our satisfaction, Robert. There are only persons. They are all sons and daughters, you see." (76)<sup>37</sup>

Ed ora Johnson è pronto per l'ultimo passo in questo interregno dove sta avvenendo il suo processo evolutivo e di conoscenza: la locanda alla fine del mondo.

Il terzo atto, ambientato due giorni dopo il funerale, inizia con Mr Clayton e Noble che rievocano la figura del defunto davanti ai figli. Poi arriva Jill, tranquilla e sorridente. All'esclamazione di Freda che la madre sembra così diversa, Jill risponde che effettivamente si sente diversa perché ora sa, ora ha visto con chiarezza che è tutto a posto: "You see, I know. I suddenly saw -- quite clearly -- everything's all right -- really all right -- now..."

---

<sup>36</sup> "un luogo dove puoi ancora pensare e ricordare".

<sup>37</sup> "Non ci sono strumenti umani creati unicamente per soddisfarci, Robert. Ci sono solamente persone. Sai, sono tutti figli e figlie."

(80)<sup>38</sup>. L'ambigua frase è un'anticipazione del salto nel Tempo "altro" di Johnson, che verrà descritto in seguito. Di nuovo lo spettatore/il lettore si trova nella situazione in cui non sa se la scena successiva sia il sogno di Jill oppure lo stato liminale di Johnson oppure se essi siano la stessa cosa.

Nella locanda alla fine del mondo Johnson ritrova tutte le persone, morte o ancora in vita, che gli hanno voluto bene o hanno contribuito alla sua formazione, gli eroi della giovinezza, i personaggi preferiti delle sue letture, luoghi e paesaggi che hanno segnato il suo immaginario. Incontra dunque Jim Kirkland, il mitico giocatore di cricket (82); Albert Goop, l'attore di pantomime che ripeteva sempre due volte la stessa frase e che fu un mito della sua infanzia (83); il fratello, Tom, morto in guerra ventenne (84); un suo professore (85) che gli mostra tutti i libri che lo hanno formato, come le *Fiabe dei Fratelli Grimm*, *Le Mille e una Notte* e *Don Chisciotte*. E poi vede niente meno che Don Chisciotte in persona (86) e sente voci recitare versi delle sue poesie preferite, tra cui "The Solitary Reaper" di Wordsworth, "Ulysses" di Tennyson e il salmo biblico "the Lord is my Shepherd" (87-8). Tutti componimenti che evocano un'altra realtà, sia essa immaginifica, geografica o religiosa. È poi la volta di Mr Clayton, il giorno in cui lo confermò nel suo incarico (90), e poi del cugino George Noble, la sera del ballo in cui gli fece conoscere Jill (91). Infine rivive episodi di vita familiare e di coppia: la nascita di Richard (92), un giorno di vacanza con i ragazzi (93), la luna di miele (96), le schermaglie tra moglie e marito (98).

In tutta questa carrellata di immagini, i riferimenti al Tempo sono numerosi e volti a sottolineare che questo non è il tempo cronologico della vita. Un esempio è quando il professor Morrison conforta Johnson dopo che il fratello Tom se n'è andato:

---

<sup>38</sup> "Vedi, ora so. Improvvisamente ho visto – chiaramente – che va tutto bene – davvero, tutto bene – ora."



MORRISON: Hello, what's worrying you, Robert?

JOHNSON: (*With an effort*) It was -- only seeing Tom again -- after such a long time --

MORRISON: Ah -- there's none of that time here, y'know. You must have brought a bit of it with you. Odd place this, Robert. Noticed the books? (86)<sup>39</sup>

Il Tempo di questa dimensione non è quello lineare. Il "landlord" (padrone di casa), che poi si rivelerà essere "The Figure", manda a chiedere a Johnson di identificare un luogo e un tempo in cui vuole che gli venga servita la cena. E Jill, che gli è accanto in quel momento, gli dice di non scegliere un tempo anteriore al loro primo incontro, altrimenti lei ne sarà fuori. È dunque un Tempo stratificato, dove passato, presente e futuro sono tutt'uno e dove il passato può essere rivissuto con la consapevolezza di ciò che è accaduto dopo. È un Tempo in cui siamo dotati di uno sguardo più ampio, onnicomprensivo. Jill sceglie il ballo di Natale in cui si sono conosciuti. E Johnson replica: "We'll be ourselves as we were then but we'll also be the selves we've been since, so that we'll have *everything*" (100)<sup>40</sup>. Non è un Tempo punitivo, ma in cui si è consci di ciò che è dietro l'angolo. Questa percezione di poter rivivere i momenti della propria vita perfezionandoli, di avere altre chance, di non dover pensare alla morte come a una definitiva cesura è ciò che spiega il rinnovato atteggiamento di tranquillità di Jill. Ed è anche il compimento dell'evoluzione di Johnson.

Seguirà una danza collettiva di tutti i personaggi apparsi nella locanda. Quando Johnson e Jill si apprestano a ballare, Jill però

---

<sup>39</sup> "MORRISON: Salve, che cosa ti preoccupa, Robert?"

JOHNSON: (*Facendo uno sforzo*) Era solo che -- vedere di nuovo Tom -- dopo tutto questo tempo --

MORRISON: Ah -- ma sai, non c'è niente di quel tempo qui. Devi essertene portato dietro un po'. Strano questo posto, Robert. Notato i libri?"

<sup>40</sup> "Saremo noi come eravamo allora, ma saremo anche tutti i sé che siamo stati successivamente, cosicché avremo *tutto*."

scompare e riappare “The Figure” per condurre Johnson al suo destino. Dopo un monologo di addio ma anche di ricapitolazione delle nuove consapevolezze, Johnson lo segue. La piccola e solitaria figura, con una bombetta sul capo e una valigetta da impiegato, si appresta a compiere l’ultimo viaggio verso un’apertura immensa che occupa tutto lo spazio scenico: un grande firmamento blu costellato di stelle. Una musica trionfale e solenne lo accompagna.

Nonostante il riferimento alla cerimonia cristiana di sepoltura per Johnson, la citazione biblica del titolo (che richiama l’attraversamento del Giordano ovvero l’ultimo ostacolo per il popolo d’Israele prima di giungere alla Terra Promessa)<sup>41</sup> e la scena finale con un firmamento che ricorda l’iconografia cristiana, non vi è traccia nell’opera di qualsivoglia ricerca penitenziale o volontà di redenzione. La situazione descritta non vuole quindi assumere un significato religioso, ma piuttosto alludere alla rappresentazione di uno stato onirico riempito dai contenuti della mente, come osserva Gale: una sorta di passaggio tra conscio e inconscio. Ancora meglio è però interpretarla come un’esistenza quadrimensionale, senza limitazioni spazio-temporali, e dunque un ulteriore esperimento per sondare nuove percezioni del Tempo. *Johnson over Jordan* può essere definita una versione moderna e laica di *morality play*, un *Everyman*<sup>42</sup> dove il protagonista viaggia attraverso la propria vita non per conquistarsi il paradiso ma per acquisire una nuova consapevolezza attraverso la visione dei propri errori, debolezze, desideri repressi e ipocrisie: quelle “macchie” che lo hanno sempre costretto ai margini di una esistenza compiuta. È dunque un’esperienza evolutiva, necessaria per raggiungere uno stadio superiore di umanità: l’io essenziale. Visto il periodo storico della prima rappresentazione, è anche un messaggio diretto a un paese alla vigilia di un ulteriore conflitto mondiale e dunque un incitamento a una presa di responsabilità individuale.

---

<sup>41</sup> *La Bibbia*, Giosuè 3: 1-17.

<sup>42</sup> GALE, op. cit., p. 164.

## IV

### IL TEMPO, IMMANCABILE OSPITE IN ALTRE PIÈCE

Priestley non perse mai l'interesse per il Tempo anche in pièce incentrate su temi sociali, politici o di genere. Il suo intento è sempre di evocare un'idea "altra" della quarta dimensione, attraverso allusioni a possibilità temporali diverse o destabilizzando la percezione del tempo lineare nel pubblico. Spesso troviamo dunque l'utilizzo di tecniche sperimentali, mirate a sovvertire le strutture normative del Tempo. In *Music at Night* (1938) si assiste alla frammentazione dell'ordine cronologico degli eventi con flashback, flash forward, espansioni e contrazioni del Tempo. *Ever Since Paradise* (1946) usa invece un sistema di sospensioni temporali, indotte attraverso continue uscite dalla finzione teatrale dei personaggi oppure scardinando la sequenzialità narrativa: mostrando, ad esempio, possibili alternative risultanti da una stessa azione, come nello "Split Time". Altra tecnica, adottata in *When We Are Married* (1938) e *An Inspector Calls* (1945), è l'uso di trame circolari, che riportano l'azione al punto di partenza e inducono il pubblico a riconsiderare il senso della storia in una luce diversa. Infine vi è l'inclusione nei dialoghi di riferimenti espliciti alle teorie del tempo, come in *The Long Mirror* (1940).

Un discorso diverso va fatto per opere quali *They Came to a City* (1943) e *Summer Day's Dream* (1949) che appartengono al genere utopico/distopico. Esse si riallacciano solo marginalmente al tema del Tempo nella misura in cui sottolineano la responsabilità dell'uomo nel disegnare il proprio destino e il futuro come di-

menzione modificabile. La rappresentazione di un possibile mondo migliore o viceversa delle conseguenze catastrofiche del presente possono avere effetti importanti sull'immaginario del pubblico e dunque stimolare l'intuizione, l'immaginazione e la capacità di previsione intelligente. In qualche modo, questo filone si avvicina più all'idea di teatro sociale, strumento di educazione e formazione umana, che non alle tecniche del Tempo sperimentate nelle *Time Plays*.

*Music at Night* (1938) mette in scena una sorta di *stream of consciousness* collettivo, sollecitato nei personaggi dall'ascolto delle note del giovane compositore David Shiel, che esegue al pianoforte il suo nuovo concerto accompagnato da un violino. Si tratta di un'esecuzione privata a casa di una mecenate della musica, Mrs Amesbury, una vedova dell'alta società che ha perso il suo unico figlio nella Grande Guerra. Il pubblico è composto da un ristretto e selezionato numero di ospiti. Tra questi vi è un politico di spicco, il ministro Charles Bendrex; un rapace reporter di tabloid, Philip Chilman; un ricco industriale rampante dal passato proletario, James Dirnie; e il poeta comunista Peter Horlett, sostenitore della poesia come strumento di lotta per i diritti delle masse.

I tre atti della commedia coincidono con i tre movimenti del concerto – *Allegro Capriccioso*, *Adagio* e infine *Allegro-agitato-maestoso nobile* – e sollecitano fantasie, emozioni e pensieri in tono con l'atmosfera creata dalla musica. Ognuno degli astanti, seduto in ascolto, esce dunque a turno dal proprio personaggio per rivelare al pubblico in sala i meandri della propria mente, spronato dal *tempo* (parola italiana utilizzata in inglese nel linguaggio musicale) di ogni movimento. L'incalzante ritmo del primo movimento produrrà pensieri dispettosi, battaglieri e critici; l'incedere lento e malinconico della musica nel secondo susciterà reminiscenze nostalgiche e pensieri tristi; infine, il vibrante risveglio del terzo movimento farà nuovamente risuonare in tutti la vita, con gioie e dolori, sollecitando aperture, consapevolezza, scavi interiori e sentimenti nobili. Già prima dell'inizio del concerto gli astanti avevano espresso alcune

considerazioni sulla capacità della musica di sciogliere i freni inibitori più di ogni altra arte, di trascinare l'ascoltatore fuori dalla realtà e mettere in moto il proprio mondo interiore. Tale sciame di pensieri, fantasie ed emozioni viene definito in modo diverso a seconda dell'orientamento di chi ne parla: per il concreto uomo d'affari Dirnie è semplicemente un riflesso del soggetto e limitato alla sua testa; per la sensibile Katherine, moglie del compositore, potrebbe essere l'unica vera realtà possibile; nell'ottica marxista-materialista di Peter, invece, trae origine da diverse combinazioni chimiche del corpo. Qualunque cosa sia, riassume il politico Bendrex, esso rappresenta il piccolo mondo segreto di ognuno di noi, che non siamo tenuti a rivelare. Dopo questa carrellata di riferimenti alle interpretazioni filosofiche della coscienza umana, il compositore infine invita gli spettatori a costruire una propria storia sulla musica, sempre che ne senta la necessità: "You can each make your own story for it, if you must have one"<sup>1</sup>. L'insieme delle storie dei singoli, costituirà la pièce effettiva e riprodurrà di fatto anche un pezzo di "Storia" più ampia, vista dal basso.

Come fa notare Gale, la commedia di Priestley offre uno spaccato del "class system" britannico<sup>2</sup>, specialmente nelle quattro figure sopra citate. Dal flusso di coscienza del ministro apprendiamo che egli brancola nel buio in un mondo che non gli risulta più intellegibile e che per lui è finito nel 1914, ovvero prima della Grande Guerra (40). Bendrex è il rappresentante di una classe politica vecchia, radicata in antichi privilegi e non all'altezza dei tempi. L'incontro con il fantasma del maggiordomo Parks evoca un mondo di obsoleti rituali di classe mentre i riferimenti a un presente dove lo "steel helmet" (elmetto di ferro) ha sostituito lo "straw hat" (49, il cappello di paglia), risuscitando un novello

---

<sup>1</sup> J.B. PRIESTLEY, *Plays Three: Music at Night, The Long Mirror, Ever Since Paradise*, London, Oberon Books, 2012, p. 24: "Ognuno di voi può costruirsi sopra la propria storia, se ne dovete avere una." Le pagine di ulteriori citazioni, tra parentesi nel testo, sono prese da questa edizione.

<sup>2</sup> GALE, cit., p.104.

Medio Evo, sembrano un'allusione in tempo reale agli eventi storici: l'impotenza dei governi europei di fronte all'ascesa di Hitler e del Nazionalsocialismo. L'ascolto della musica è una chiara fuga dalla realtà per governanti che non sanno governare. L'industriale e il giornalista, uomini provenienti da strati bassi della società e realizzati nella dimensione professionale, rappresentano una classe media rampante nelle sue manifestazioni più invasive: il potere economico e quello mediatico. I loro pensieri rivelano un desiderio smodato di successo economico e riconoscimento sociale, che li ha portati a calpestare o sfruttare chiunque, anche amici e familiari, per raggiungere i loro scopi. L'imperante etica individualista borghese che traspare dalle loro vite cozza contro l'idealismo indottrinato del poeta marxista, che risulta teorico e inconcludente nonostante la sua adesione al gruppo di "Marxian neo-realists" (55, marxiani neo-realisti).

Un'opera come *Music at Night*, calata nella realtà storica del tempo e mirata a una critica socio-politica, viene rappresentata adottando una tecnica che stravolge ogni sequenza temporale convenzionale. L'opera può essere interpretata come una serie di monologhi interiori, nello stile modernista: libere associazioni di pensiero innescate dalla musica, dove passato presente e futuro si confondono, e in cui si materializzano come fantasmi persone ormai morte e ricordi evocati dal soggetto. L'azione fisica è sicuramente limitata: è l'azione interiore a prevalere. Priestley sembra però anche voler mettere in pratica la sua idea di "inerzia contemplativa" provocata dall'arte, quell'esperienza estatica di cui si è parlato in precedenza<sup>3</sup>. Egli vuole dunque rappresentare l'essere "fuori dal tempo" cronologico, quella sensazione che si ha ascoltando la musica e definita da alcuni "dead time"<sup>4</sup>. In qualche modo, Priestley tenta anche di mettere in atto l'esperienza dell'osservatore nel Tempo 2 della sua teoria personale del Tempo:

---

<sup>3</sup> Vedi capitolo 2.9.

<sup>4</sup> GALE, cit. p. 105.

l'immersione in un "aesthetic feeling" (310 MT), un sentimento estetico, che non può essere pesato o misurato.

Anche in opere sull'amore e sulle questioni di genere, come *Ever Since Paradise* e *When We Are Married*, c'è un utilizzo particolare del Tempo. In *Ever Since Paradise* (scritta originariamente nel 1939, riscritta varie volte e messa in scena nel 1946)<sup>5</sup> Priestley sfrutta tutti i possibili strumenti che il mezzo teatrale offre per giocare col Tempo: riavvolgendolo e riproducendolo, sospendendolo con entrate e uscite dei personaggi dalla storia, smantellando la quarta parete e la cornice realista del teatro, e facendo salire sul palcoscenico il tempo reale della rappresentazione. Definita dall'autore nel sottotitolo "A Discursive Entertainment chiefly referring to Love and Marriage", è un *divertissement* alquanto lontano da una convenzionale opera di prosa. Tre coppie occupano la scena. I "pianisti" Philip e Joyce agiscono sui due lati del palcoscenico e fungono da coro, a parole e con la musica. I "commentatori" seduti accanto a loro, William e Helen, nell'esplorare la loro traballante vita matrimoniale toccano molte questioni riguardanti il difficile rapporto tra i sessi, che vengono a loro volta messe in scena al centro dalla "coppia-esempio", Paul e Rosemary, in uno spazio scenico a sé stante. La serie di scene illustrative inizia nel presente, in cui la coppia-esempio si trova nell'ufficio di un avvocato divorzista, per poi condurre i due coniugi nel passato e ripercorrere tutte le tappe del loro amore, come in un flashback cinematografico, e riportarli circolarmente di nuovo al presente: dall'innamoramento al matrimonio, dal deterioramento del rapporto fino alla separazione. Inoltre, alcune scene sono proposte in una doppia versione, quella che ognuno di noi può scegliere di far avvenire, come se il tempo fosse un nastro che può essere riavvolto. Un rientro a casa di Rosemary (210-12), ad esempio, viene visto da due prospettive diverse: quella maschile (con Paul immerso nel giornale e poco interessato al racconto della giornata

---

<sup>5</sup> J.B. PRIESTLEY, *Plays Three*, p. 173.

della moglie) e quella femminile (con Paul che posa il giornale e si mette in ascolto). Frequenti sono gli accenni allo “Split Time”, ovvero due possibili concatenazioni di eventi che si dipanano in direzioni diverse al verificarsi o meno di un certo episodio in un certo momento. Paul, deluso dalla serata con l’amante, sente il bisogno di telefonare alla moglie (250), atto che prelude ad una possibile riconciliazione che però non avviene perché Rosemary, avendo intuito la presenza di un’altra donna nel loro rapporto, è partita per il weekend con un antico ammiratore, che si rivelerà altrettanto deludente. Nonostante le disastrose esperienze extraconiugali di entrambi, nessuno dei due imbrocchi la strada che potrebbe rendere la rottura reversibile.

S’intravede una rivisitazione dell’elisabettiana *play within the play* in funzione esemplare. Come “The Murder of Gonzago” in *Hamlet*, la sezione recitata dalla coppia-esempio ha lo scopo di dimostrare una serie di ipotesi. Le relazioni tra i sei personaggi della pièce sono però molto più complicate. Non c’è mai un netto distacco tra i vari livelli narrativi delle tre coppie, che viceversa si collegano e compenetrano in vari modi. William e Helen non solo presentano e commentano le scene di Paul e Rosemary, ma vi partecipano in vari ruoli da comprimari. Oltre ad entrare e uscire come attori dallo spazio scenico della coppia-esempio, finita la loro parte William ed Helen commentano spesso l’azione con gli stessi Paul e Rosemary. Inoltre William e Helen si rivolgono continuamente sia ai due pianisti sia al pubblico in sala, scardinando doppiamente la quarta parete, all’esterno così come all’interno del palcoscenico con la *play within the play*, e producendo una dimensione meta-teatrale con affermazioni quali:

WILLIAM (*Crossing to HELEN and ROSEMARY*): Come along, you two. Never should have stepped out of the scene like that



y'know. Spoils the illusion. (220)<sup>6</sup>

Inoltre ogni scena della coppia-esempio (l'innamoramento, il tradimento, ecc.) viene replicata dalle altre coppie, nei loro comportamenti e commenti oltre che nel tipo di musica suonata, creando così l'effetto di una sala di specchi riflettenti. La musica gioca nuovamente un ruolo importante, diventando insieme personaggio e cornice, esemplificazione di stati d'animo e commento.

Come afferma Helen nel primo atto, lo scopo dichiarato della pièce è far chiarezza sui complessi meccanismi che regolano il rapporto uomo-donna: il "man-and-woman business" (180). Alla fine però se ne dimostra solo la complessità perché, come afferma William alludendo ironicamente al titolo, "the sexual life [...] has been a cheat ever since Paradise" (261) ovvero "il rapporto tra i sessi [...] è un inganno sin dai tempi del Paradiso". E, continua Helen, uomini e donne ne sono ugualmente travolti. Il finale non è una soluzione, ma un consiglio di buon senso: affrontare l'inganno insieme, con umorismo e gentilezza, con affetto e fiducia nell'altro.

*When We Are Married* (1938) è decisamente più convenzionale. Si può dire che persino le tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione siano rispettate. Tutto si svolge in un paio d'ore nello stesso luogo, la casa vittoriana degli Helliwell, dove i padroni di casa e altre due coppie benestanti stanno celebrando le nozze d'argento. Tutta l'azione ruota intorno all'inaspettata scoperta che i loro certificati matrimoniali non sono validi, perché il prete che sposò le tre coppie, lo stesso giorno nella stessa cappella venticinque anni prima, non era titolato a farlo. Questo inconveniente fa affiorare tutta una serie di verità nascoste, scioglie freni inibitori e scardina gli equilibri di potere all'interno di ogni coppia. Inoltre, nella realtà provinciale in cui l'opera è ambientata – una

---

<sup>6</sup> "WILLIAM (*Andando verso HELEN e ROSEMARY*): Venite qua, voi due. Non si deve uscire dalla scena così! Toglie tutta l'illusione."

piccola cittadina nello Yorkshire – la dimensione di concubinaggio in cui i protagonisti risultano essere vissuti scatena una serie di comiche ripercussioni sulla loro immagine pubblica, smontando moralismi di facciata, ampollosi formalismi e auto-compiacimenti piccolo-borghesi, in una vena che sfiora la farsa. Priestley gioca con grande ironia sulla competizione tra inglesi del nord e del sud, rappresentando contesti a lui assai noti e riproducendo in alcuni personaggi la parlata tipica di quei luoghi con effetti assai comici. Alla fine, nonostante risulti che i loro matrimoni, nulli dal punto di vista religioso, sono comunque validi civilmente, le cose non potranno più tornare come prima. Se è vero che l'impianto circolare della storia li riporta al punto di partenza, non è più lo stesso punto. Si ritorna nei ranghi, ma l'aver intravisto la possibilità di un futuro diverso influisce sulla lettura della loro vita passata e sul presente. Il futuro che si prospetta porterà necessariamente cambiamenti o rotture.

Altra trama circolare si ha con *An Inspector Calls* (1945) in un contesto decisamente più serio che ruota intorno alla responsabilità morale dell'individuo in quanto membro della società. La pièce si svolge una sera del 1912 a casa Birling mentre si festeggia il fidanzamento della figlia Sheila con Gerald Croft, rampollo di una titolata famiglia di industriali. Lo stesso Birling è un tipico imprenditore della rampante classe media d'inizio secolo, ricca, compiaciuta e in cerca di riconoscimento sociale attraverso alleanze matrimoniali con famiglie potenti e di alto rango. Inoltre, l'unione della Birling & Co e della Crofts Limited è vantaggiosa in un'ottica capitalistica, perché consentirà alle due società di monopolizzare il mercato e non dovere più competere: di realizzare dunque "lower costs and higher prices"<sup>7</sup>. La fiducia di Mr Berling nell'idea che progresso tecnologico e capitalismo liberista porte-

---

<sup>7</sup> J.B. PRIESTLEY, *An Inspector Calls*, in *Time and the Conways and Other Plays*, London, Penguin, 1969, p. 164: "costi più bassi e prezzi più alti". Ulteriori citazioni, inserite tra parentesi nel testo, sono prese da questa edizione.

ranno benessere a tutti riducendo il rischio di guerre fa sorridere sia da una prospettiva contemporanea che da quella del pubblico della prima rappresentazione del 1945. Birling esalta anche i prodigi di un inaffondabile transatlantico, il Titanic, capace di raggiungere New York in cinque giorni (166). Nei suoi discorsi traspare l'etica individualista del self-made man borghese, convinto che il proprio dovere sia badare a se stesso, alla sua famiglia e ai suoi affari:

a man has to make his own way – has to look after himself – and his family too, of course, when he has one – and so long as he does that he won't come to much harm. But the way some of these cranks talk and write now, you'd think everybody has to look after everybody else, as if we were all mixed up together like bees in a hive – community and all that nonsense. (168)<sup>8</sup>

Un uomo con un così accentuato punto di vista utilitaristico non può se non augurarsi che venga impedito ai vari Bernard Shaw e H.G. Wells d'influenzare l'opinione pubblica: “We can't let these Bernard Shaws or H.G Wellses do all the talking. We hard-headed practical business men must say something some time. And we don't guess – we've had experience – and we *know*.”(166)<sup>9</sup>. Ironicamente, questa presunzione di conoscenza cozza contro i due conflitti mondiali che si avranno negli anni successivi e le sperequazioni create dal capitalismo industriale e finanziario nel corso del tempo nel Sud del mondo così come in Occidente.

---

<sup>8</sup> “un uomo deve farsi strada – badare a se stesso – e anche alla sua famiglia, naturalmente, se ne ha una – e fintantoché fa ciò non avrà alcun danno. Ma, da quanto dicono e scrivono ultimamente questi squinternati, verrebbe da pensare invece che ognuno debba curarsi anche di tutti gli altri, che siamo tutti legati come le api in un alveare – una comunità e tutte quelle baggianate.”

<sup>9</sup> “Non possiamo lasciare che questi Bernard Shaw o H.G. Wells monopolizzino il dibattito pubblico. Noi uomini d'affari pratici e tenaci dobbiamo dire qualcosa. E non indoviniamo – noi abbiamo l'esperienza dalla nostra parte – e la *conoscenza*.”

In questo contesto, l'inaspettato arrivo dell'ispettore Goole coglie di sorpresa tutti. Le indagini da lui condotte su una giovane e graziosa donna, Eva Smith, suicidatasi dopo aver ingerito una dose massiccia di disinfettante, rivelano una responsabilità di ogni membro della famiglia nella tragica fine della ragazza. Tutti, in un modo o nell'altro, hanno contribuito a spingere la ragazza nel precipizio dell'indigenza e della disperazione. Mr Birling due anni prima l'aveva licenziata per aver guidato lo sciopero delle operaie per ottenere un piccolo aumento di stipendio. Sheila la riconosce in foto come quella commessa che qualche tempo dopo, per un banale motivo di gelosia femminile, lei aveva fatto allontanare da un negozio di vestiti usando il potere della sua posizione. Si scopre poi che anche Gerald l'aveva conosciuta in un locale alla moda, proteggendola da un avventore che ne voleva abusare, salvo poi farne la propria amante e abbandonarla dopo qualche mese. L'interrogatorio di Goole fa emergere altri altari nascosti. Il figlio di Birling, Eric, deve ammettere la sua dipendenza dall'alcol. Ma non è tutto. Anch'egli aveva successivamente conosciuto Eva nello stesso locale e, dopo occasionali incontri, l'aveva messa incinta. Per aiutarla aveva poi rubato dei soldi dall'ufficio del padre. Infine, l'organizzazione di beneficenza diretta dalla Signora Birling, a cui Eva si era rivolta, le aveva negato qualsiasi aiuto non ritendendo il suo caso degno di attenzione. Nessuno di loro sapeva dell'operato dell'altro. È pur vero che la ragazza aveva assunto nomi diversi nel corso del tempo. Ciononostante i membri della famiglia Birling appaiono come atomi isolati e indifferenti, compresi nei loro piccoli egoistici mondi, interessati solo al soddisfacimento dei propri interessi, capricci o pulsioni, avallati sempre e comunque dalla loro privilegiata posizione sociale.

L'indagine dell'ispettore rischia di sfociare in uno scandalo e mette in allarme soprattutto Mr Birling e il futuro genero Gerald, preoccupati della propria immagine pubblica. Se nei più giovani, Sheila e Eric, s'intravede un minimo di riflessione e autoanalisi, negli altri non appare alcuna resipiscenza, ma solo una

strenua difesa del loro operato e soprattutto della loro rispettabilità. Una volta uscito di scena l'ispettore, Gerald e Mr Birling cominciano a nutrire i primi sospetti su tutte quelle coincidenze, sulla possibilità che non si parli della stessa ragazza e che l'ispettore sia solo un impostore che vuole farsi gioco di loro. Sollevati dalla conferma che nessuno ha mai conosciuto un tal Goole al commissariato locale e che l'ospedale non ha riscontrato morti per suicidio, si tranquillizzano. L'essere al sicuro dalla gogna pubblica lava anche la coscienza. Il nome Goole peraltro richiama la parola "ghoul" spirito maligno, fantasma: dunque una figura irreali. Ma proprio quando si apprestano a riderci sopra, una telefonata dalla polizia annuncia che è stato trovato il corpo di una ragazza che si è tolta la vita e un (vero) ispettore sta arrivando a casa Birling per svolgere alcune indagini. Similmente a quanto accade in *Dangerous Corner*, si è riportati indietro nel tempo. Tutta la pièce sembra essere stata una sorta di premonizione. Come sottolinea Gale "Goole, as his name suggests, may have been 'unreal', but the moral turpitude of the Birling family is all too real."<sup>10</sup>

Un'ultima pièce in cui si evoca una nuova concezione di Tempo è *The Long Mirror* (1940). L'opera tratta del rapporto telepatico tra una pittrice e un compositore e fu ispirata da una reale esperienza di percezione extra-sensoriale avuta dalla cognata di Priestley, Ena Holland, e raccontata in versione romanzata nel volume *The Undercurrent* (1926)<sup>11</sup>. Priestley aveva sempre mostrato grande interesse per le potenzialità inesplorate del cervello e credeva nell'esistenza di rapporti telepatici, che aveva avuto modo di esplorare anche attraverso le lettere dei telespettatori, come si è visto nel capitolo 2.6. La telepatia però riguarda il contatto tra due menti nello spazio e non nel tempo, dunque Priestley non aveva preso in considerazione questo fenomeno per la sua indagine sul

---

<sup>10</sup> GALE, cit., p. 95. "Goole, come suggerisce il nome, può essere stato irreali, ma la turpitudine morale della famiglia Birling è fin troppo reale."

<sup>11</sup> E. HOLLAND, *The Undercurrent*, London, Williams and Norgate, 1926.

Tempo che sfocerà in *Man & Time*. Pur trattando di telepatia, *The Long Mirror* contiene diversi riferimenti alle teorie del Tempo. Priestley sembra volersene servire per comprovare e ribadire l'esistenza di fenomeni non spiegabili in termini strettamente razionali e rafforzare così la plausibilità dei particolari eventi narrati.

Il rapporto telepatico tra la protagonista Branwen Elder e il musicista Michael Camber inizia casualmente durante un concerto in cui lei è tra il pubblico e lui dirige l'orchestra; in termini di coinvolgimento emozionale, è come se anche lei fosse sul podio. Si manifesta poi nella condivisione di situazioni particolari o pericolose e nella chiara percezione dei reciproci stati d'animo. Questo legame psichico è riconosciuto da Branwen, più incline ad accettare fenomeni fuori dall'ordinario, ma molto meno da Michael, che infatti lo ha sempre rimosso e cercato di spiegare con strumenti razionali. Branwen d'altro canto crede anche ai fantasmi, e li spiega come presenze che lasciano un'impressione simile a una scia nei luoghi frequentati quando erano vivi: "like footprints in sand, or the marks of one's finger on a glass" (98)<sup>12</sup>. È inoltre in grado di vedere il passato (sebbene solo per brevi momenti), che descrive come un insieme di immagini per nulla spettrali, ma solide e reali (98). Michael invece, non essendo conscio del rapporto telepatico con Branwen, ha finito per sposare una donna solo perché gli sembrava incarnare quell'inspiegabile "sentire femminile" in lui. La moglie Valerie, infatti, somiglia fisicamente a Branwen, ma non è lei. E nel corso del tempo la coppia ha dovuto prender atto della grande distanza tra loro in termini di sensibilità e carattere. La telepatia dimostra dunque che non solo il tempo ma anche lo spazio è relativo. A differenza di Branwen e Michael che sono sempre stati lontani fisicamente ma hanno condiviso lo stesso sentire, Valerie e Michael sono sempre stati lontani nello spirito, pur condividendo lo stesso tetto.

---

<sup>12</sup> "come orme nella sabbia o l'impronta del proprio dito su un bicchiere".

Si può credere o meno a tali fenomeni. Quello che risulta però plausibile è la riflessione di Branwen (e attraverso lei di Priestley) sulla complessità della realtà e della vita, e sul poco che è dato agli umani di capire. Spesso chi vede troppo lontano o è in anticipo sui tempi viene ridicolizzato e punito con il pretesto che tali cose non esistono nella realtà. La storia invece ci ha insegnato che talvolta era il concetto di “realtà” che andava cambiato, non la visione delle persone. Branwen, il cui cognome “Elder” sembra indicare una “maturità” superiore alla media, così si esprime:

I think it's terribly dangerous to over-simplify life and always to mistake the appearance for reality. It's like being wilfully blind. [...] People are made desperately unhappy by things they are told don't exist, and go to see a doctor when it isn't doctors they need at all but a truer conception. Of what life really is. (107)<sup>13</sup>

Al di là della descrizione del rapporto telepatico, nel testo troviamo numerosi riferimenti a un Tempo “altro”, come Priestley lo intendeva, riferimenti che sembrano in qualche modo servire per rendere più credibile l'esperienza extra-sensoriale dei protagonisti. La quantità di informazioni puntuali in possesso di Branwen sulla vita interiore di Michael, che nessuno eccetto lui stesso avrebbe potuto avere, vengono indirettamente spiegate dalla donna ricorrendo a una nuova visione di Tempo: “I know enough now to be sure of one thing – that there's a great part of us outside this world and outside its time” (139)<sup>14</sup>. Parlando di un amico di Michael scomparso, Branwen dice che in realtà non è

---

<sup>13</sup> “Penso che un'eccessiva semplificazione della vita sia terribilmente pericolosa, così come prendere sempre l'apparenza per realtà. È come voler essere ciechi a tutti i costi. [...] Si rendono le persone disperatamente infelici perché viene detto loro che certe cose non esistono, e così queste vanno a farsi visitare da un dottore, mentre non è un dottore ciò di cui hanno bisogno ma una concezione migliore di quello che la vita è veramente.”

<sup>14</sup> “So abbastanza per essere sicura di una cosa – che c'è una grande parte di noi fuori da questo mondo e dal suo tempo.”

morto: “He is out of our time” (118, È fuori dal nostro tempo). E all’obiezione di Michael che, se i vivi e i morti esistono in tempi diversi, allora il risultato non è poi così diverso dall’idea tradizionale di morte, Branwen risponde che non è vero, perché “a good part of us is out of our time too” (118, anche una buona parte di noi è fuori dal nostro tempo), con un chiaro riferimento alla teoria di Dunne e agli Osservatori nei Tempi 2 e 3<sup>15</sup>. Il Tempo seriale è nuovamente evocato nell’idea dei tre Osservatori appartenenti ai tre Tempi diversi, utilizzata da Branwen per criticare l’irritazione gratuita provata da Michael verso il povero cameriere Thomas:

You don’t know anything about poor Thomas, and I know you don’t. And you know I know you don’t. So why pretend?<sup>16</sup>

La loro relazione telepatica fa in modo che Branwen e Michael siano in realtà lo stesso soggetto con i suoi diversi osservatori, attraverso cui esso percepisce, sa di percepire e sa di sapere percepire.

Il titolo stesso infine allude alla vita nel tempo cronologico come l’insieme delle nostre immagini riflesse in un lungo specchio pieno di crepe, angoli e smussature. Esse necessariamente svaniscono con il nostro spostarsi. La realtà però non sono le immagini riflesse bensì ciò che sta al di qua dello specchio, che continua ad esistere anche se non è riflesso. Dopo essersi incontrati e avere preso in considerazione la possibilità di una vita di coppia, un’unione perfetta perché fondata su una conoscenza totale dell’altro, Branwen e Michael decidono di separarsi, per non far male ai propri cari. Nella fattispecie, per non danneggiare Valerie, che non ha colpe se non quella di non poter penetrare la natura del marito così a fondo come Branwen. Capiscono però che la loro relazione continuerà fuori dallo specchio, in una realtà più profonda.

---

<sup>15</sup> Vedi capitolo 2.7.

<sup>16</sup> “Non sai nulla del povero Thomas, e io so che non lo sai. E tu sai che io so che non lo sai. Perché allora fingere?”



Un'ultima considerazione va fatta sulle opere utopiche o distopiche. Come già accennato, Priestley ama manipolare la percezione temporale degli spettatori, ponendoli in una dimensione fuori dal Tempo, facendo intuire loro la sua multidimensionalità e le molteplici possibilità che esso ci offre. Gale sottolinea come in questa continua sollecitazione degli spettatori a “sentire diversamente” il Tempo nel corso di uno spettacolo vi sia la volontà di spingerli a una riflessione sulla dialettica tra “essere” e “divenire” ovvero sulla responsabilità dell'individuo nei processi di cambiamento<sup>17</sup>. Nelle opere scritte tra le due guerre il ricorso all'idea di un Tempo circolare o seriale, unita a quella dello “Split Time”, poteva sicuramente infondere ottimismo, poiché suggeriva che, al ripetersi dei medesimi segnali, una catastrofe potesse essere evitata; incoraggiava a non sottovalutare l'intuizione e la percettività; incitava insomma le persone a prendere il destino nelle proprie mani. L'avvento della Seconda Guerra Mondiale lo portò invece a produrre molte opere dove il messaggio era più apertamente politico-sociale.

*They Came to a City* (1943) descrive in due atti uno spaccato di società inglese a contatto con l'utopia socialista. Un gruppo di persone di diverse classi sociali (aristocrazia, borghesia imprenditoriale e finanziaria, piccola borghesia e proletariato), provenienti da luoghi geografici diversi dell'Inghilterra, si trovano catapultati da una sorta di misterioso Big-Bang davanti alle mura di una città sconosciuta. Quando potranno visitarla, al dischiudersi delle porte, si troveranno immersi in una realtà che piacerà molto ad alcuni e che altri odieranno. Il pubblico non entrerà mai nella città ma la conoscerà attraverso i singoli racconti dei membri del gruppetto, che però rivelano molto più su di loro che non su questa ipotetica utopia. Dalle reazioni dei “catapultati” emergono le loro consuetudini e i privilegi di classe, la distanza insormontabile tra diverse visioni economiche e idee opposte sulla gestione della cosa pub-

---

<sup>17</sup> GALE, cit., p. 92.

blica, il conservatorismo di alcuni e la voglia di cambiamento sociale di altri. La folla dei locali, che pacificamente e allegramente condivide spazi comuni e attività conviviali nella città senza nome, disgusta Sir George Gedney e Lady Loxfield, abituati ad ambienti esclusivi e riservati ai loro pari, come si evince anche dalla conversazione tra i due, meramente basata su riferimenti a comuni conoscenze di alto lignaggio. D'altro canto, in quel nuovo contesto Sir George viene ironicamente definito un "selvaggio" dai locali per il tipo di vita che racconta di trascorrere – tra battute di caccia e pesca<sup>18</sup>, come si addice ai membri della nobiltà terriera inglese – e si ride alla domanda di Lady Loxfield se esistano enti di beneficenza, perché lì non si esercita la carità ma la giustizia sociale (74). I tentativi del rapace imprenditore Cudworth di fare affari nel campo immobiliare vengono subito segnalati a un poliziotto (66). Cudworth è trattato come un criminale e viene portato in una scuola, dove le sue idee diventano oggetto di una lezione di economia e stigmatizzate come esempio di attività speculative e antisociali (67). Grande ilarità suscita la spiegazione da parte del bancario Malcom del sistema finanziario inglese tra la gente del posto, quasi stesse raccontando barzellette. Non si entra mai veramente nel merito di come funzioni questo nuovo sistema, se non in modo generico dalle parole dei visitatori. Dal meccanico Joe, rivoluzionario disilluso, apprendiamo che il luogo è "A city full of healthy people and busy people, and happy people. A really civilised city"<sup>19</sup> (73). Alice, una bella e irrequieta cameriera che ha perso molti posti di lavoro per difendere i propri diritti di lavoratrice e donna (perché spesso importunata da clienti maschi), ne è entusiasta:

---

<sup>18</sup> J.B. PRIESTLEY, *Plays Two: They Came to a City, Summer Day's Dream, The Glass Cage*, London, Oberon, 2004, p. 65. Altri riferimenti, inseriti tra parentesi nel testo, si riferiscono a questa edizione.

<sup>19</sup> "Una città piena di gente sana, gente impegnata, gente felice. Una città veramente civile."

It's what I'd always hoped for, what I'd always believed was somewhere round the corner, if we could only find it. And there it is. I always hoped that men and women could live like that, if they tried. Life hadn't to be a dog-fight round a dustbin. We'd made it like that, but it needn't be like that. [...] Here they don't work to keep themselves out of the gutter. They work because they've got something big and exciting to do. They can see their life *growing*. They are building it up. And they are enjoying it. (90)<sup>20</sup>

Nell'insieme la pièce è più una critica del liberismo e capitalismo occidentali e della società inglese che il ritratto di una possibile alternativa concreta.

Appresa dai locali la strada del ritorno, alcuni dei visitatori decideranno di restare, altri no. Con sorpresa, il proletario e ribelle Joe decide di tornare. Aveva perso ogni fiducia in un possibile cambiamento del sistema, ma dopo aver visto questo luogo sente il dovere di portare la sua testimonianza nel Vecchio Mondo. Là più che mai c'è bisogno di qualcuno che sostenga nuovi valori e che sia disposto a lottare per difenderli. Con lui ci sarà anche Alice, la cameriera dal turbolento passato, che trova in Joe e nel loro sodalizio sentimentale e ideale uno scopo di vita.

*Summer Day's Dream* (1949) è invece un'opera distopica, ambientata nel 1975 in un'Inghilterra sopravvissuta alla "Third War" (134), un ovvio riferimento alla Terza Guerra Mondiale. È uno stato povero, ormai ininfluenza nelle scacchiere internazionali e uscito dal novero delle maggiori potenze mondiali. L'economia finanziaria e industriale è stata spazzata via dal conflitto, e si è

---

<sup>20</sup> "È quello che avevo sempre sperato, quello che avevo sempre creduto fosse da qualche parte dietro l'angolo, se solo fossimo stati in grado di trovarlo. Ed eccolo qua. Avevo sempre sperato che uomini e donne potessero vivere così, se solo avessero provato. La vita non doveva essere una baruffa tra cani randagi intorno a un cassonetto. Siamo noi che l'abbiamo fatta diventare questo. [...] Qui la gente non lavora per tenersi fuori dalla fogna. Lavorano perché hanno qualcosa di grande ed eccitante da fare. Vedono la loro vita crescere. La stanno costruendo. E si divertono nel farlo."

tornati ad un'economia di sussistenza su base locale, in cui si produce solo ciò che si usa o consuma, i soldi contano ben poco e vige il baratto. Non potendo contare su risorse energetiche fossili (114), vengono utilizzate energie rinnovabili come quella eolica. L'agricoltura è tornata a fondarsi sulla trazione animale e l'aratro. La storia ruota intorno al confronto tra una piccola comunità nelle South Downs (una zona nel sud dell'Inghilterra) e tre esperti inviati dalle maggiori superpotenze del momento (USA, India e URSS) per sondare il possibile sfruttamento di una preziosa risorsa mineraria locale: un tipo di gesso con il quale si può facilmente produrre plastica.

L'opera ribalta una situazione comune nel mondo moderno, presentando un paese occidentale che subisce le stesse ingiunzioni straniere degli attuali paesi in via di sviluppo, ricchi di materie prime e sfruttati da multinazionali del "Primo Mondo". Inoltre, nel descrivere questa piccola società conviviale dove i giovani imparano versi e recitano commedie come passatempo, oltre a scrivere e comporre musica, dove ognuno fa la sua parte di lavoro ma è ancora padrone del suo tempo, e dove non è il tempo a dominare l'uomo ma il contrario, trapela un'accesa critica alla società consumistica dell'Occidente capitalista. Come dirà un membro della comunità, con un coinvolgimento pari a quello dei popoli indigeni verso le terre ancestrali, il luogo in cui vivono non è solo materia da sfruttare per trarne profitti ma è la loro casa, è parte di loro (150). Quel tipo di società consente loro di vivere, non solo di esistere (151).

Per quanto all'inizio il modello economico della comunità sia apparso "primitivo" agli esperti, contrario al concetto imperante di progresso, frutto di romantiche e decadenti fantasticherie derivate dalla marginalità dell'Inghilterra, quando sarà ora di partire gli inviati avranno capito la bontà di un sistema che permette a tutti di avere il necessario senza spreco, a fronte di una qualità di vita decisamente superiore a quella che si può avere nei loro paesi altamente tecnologizzati, dove ci si veste con abiti plastificati, si

circola su “atomicars” e si comunica su T-V-Coms: video-telefoni che ricordano l’attuale programma Skype. Alla fine, infatti, decideranno di comune accordo di cambiare le loro relazioni finali, indicando quel luogo come inadeguato per i loro fini, per bloccare sul nascere le velleità di profitto dei loro stati capitalisti e non minare quell’equilibrio felice.

Priestley anticipa con lungimiranza temi di grande attualità nel Terzo Millennio: il pericolo di una crisi ambientale causato dall’eccessiva industrializzazione e dall’utilizzo dei combustibili fossili; lo sconsiderato spreco delle risorse della Terra nelle società occidentali; la necessità di un ritorno ad un’economia locale e a società conviviali; l’assoluta rilevanza dei rapporti umani, delle espressioni artistiche e culturali per debellare il consumo compulsivo di prodotti indotto dal capitalismo; l’importanza dell’autosufficienza energetica a livello locale, ottenuta sfruttando energie rinnovabili; ed inoltre la responsabilità etica degli scienziati che, nel promuovere l’idea di un progresso illimitato, deresponsabilizzano le coscienze dei cittadini. Nella pièce i membri della comunità delle South Downs rigettano qualsiasi etichetta “tradizionale”. Rifiutano di essere definiti “comunisti” tanto quanto aberrano il termine “capitalista”. Il significato della parola “democrazia” si avvicina qui al modello partecipativo ovvero implica l’assunzione di responsabilità dirette da parte di ognuno, perché “Real democracy doesn’t come in large sizes” (140)<sup>21</sup>. Questa società del futuro illustrata da Priestley rappresenta un esempio di post-sviluppo alternativo al capitalismo. Sorprendentemente, molti dei suoi principi sono gli stessi che formeranno la base ideologica di movimenti di pensiero del tardo Novecento, uno tra tutti la “decrescita”<sup>22</sup>, che superano la dicotomia “destra” e “sinistra” per foca-

---

<sup>21</sup> “La vera democrazia non può essere esercitata su larga scala”.

<sup>22</sup> Il movimento della decrescita nasce negli anni Settanta del Novecento e si oppone al concetto fondante dei sistemi occidentali che l’economia debba mirare a una crescita perenne ovvero l’aumento costante del PIL (un coefficiente astratto e infinito a fronte della finitezza delle risorse della Terra). Esso supera

lizzarsi invece sulla promozione di sistemi produttivi alternativi al capitalismo, sul rispetto dell'ambiente e dell'eco-diversità, su una rivalutazione del locale rispetto al globale, e sulle potenzialità dell'uomo a tutto tondo ovvero non solo come produttore e consumatore. Priestley anticipa le grandi emergenze del Nuovo Millennio, suggerendo possibili vie d'uscita. Il suo messaggio è ottimista in quanto prevede una soluzione, ma anche pessimista nel sottolineare che le consapevolezze della comunità modello sono state il frutto di una guerra devastante.

La critica al capitalismo liberista è anche una critica al suo concetto di Tempo. Il tempo lineare e cronologico al servizio della "cittadella" della tecnica e della scienza, come dirà Priestley in *Man & Time*<sup>23</sup>, rende le persone perfette macchine per consumi ma pessimi esseri umani. Nella comunità, come dirà uno dei suoi membri, Stephen, "we haven't time for anything that doesn't feed our bodies or refresh and rejoice our spirits" (142)<sup>24</sup>, alludendo all'equilibrio tra corpo e spirito necessario per un vero benessere (ben-essere e non ben-avere, come sottolineano i teorici della decrescita)<sup>25</sup>. Dominare il Tempo e non esserne dominati (ovvero trascinati in una corsa frenetica verso la morte) vuol dire credere nella possibile esistenza di altri concetti di Tempo qualitativamente migliori, come esprimerà bene Rosalie, una giovane donna della comunità che appare ai visitatori stranieri tanto più matura. Parlando delle prove teatrali di *Midsummer Night's Dream* che la

---

la dicotomia sinistra-destra, visto che anche il Marxismo promuove il produttivismo quanto il capitalismo, proponendo però una redistribuzione dei profitti e non un accumulo del capitale nelle mani di pochi. Marxismo e capitalismo non sembrano inoltre prendere in considerazione i "limiti" fisici della Terra e la questione ambientale. In Europa il maggiore esponente della decrescita è l'economista Serge Latouche.

<sup>23</sup> Vedi capitolo 2.1.

<sup>24</sup> "non abbiamo tempo per ciò che non nutre i nostri corpi e non rinfresca e rallegra il nostro spirito".

<sup>25</sup> SERGE LATOUCHE, *In the Wake of the Affluent Society*, London & New York, Zed Books, 1993 [1991], pp. 117, 241-42.

vedono coinvolta insieme a un altro giovane, Christopher, e che spiegano anche il titolo della pièce, Rosalie alluderà alla dilatazione del Tempo prodotta dall'energia creativa, quel momento estatico che più di ogni altro per Priestley sembra testimoniare l'esistenza di un Tempo "altro" e multi-dimensionale<sup>26</sup>:

There was a moment tonight, when Christopher was playing, when it was as if we all had broken through into a larger and different sort of time, like that of a clear happy dream. (185)<sup>27</sup>

Rosalie parla anche di "sogno" ovvero la dimensione privilegiata in cui secondo Dunne e Priestley si manifesta la dimensione dietro l'angolo: gli altri Tempi che l'uomo ha a disposizione. Anche l'algida Irina, l'inviata sovietica del Dipartimento dei Prodotti Sintetici, sarà rapita dai versi dell'opera shakespeariana recitati da Rosalie e Chris, e confesserà di essersi sentita come in un "sogno". Ironicamente Irina viene definita una Titania perfetta (ma per Priestley è colei che l'incantesimo del produttivismo ha portato a "non vedere") e l'inviato americano Heimer, vicepresidente di una multinazionale di prodotti sintetici, sarebbe un Bottom ideale (chi pensa di saper tutto e non sa nulla) (147).

Alla fine della pièce gli esperti torneranno indietro cambiati: l'indiano Bahur, sarà meno fiducioso del suo credo scientifico; l'industriale americano Heimer avrà scoperto la poesia grazie a Rosalie, che gli evoca una tenerezza paterna e lo avvicina alle figlie che lo aspettano in patria; la sovietica Irina avrà aperto i suoi canali immaginativi e affettivi grazie al teatro di Shakespeare e all'amore per Christopher. Tutto questo implica anche una diversa concezione del Tempo.

---

<sup>26</sup> Vedi capitolo 2.9.

<sup>27</sup> "C'è stato un momento stasera, quando Christopher recitava, in cui era come se fossimo entrati in un tempo diverso e più ampio, come quello di un bel sogno chiaro."





## CONCLUSIONE

Nel teatro di Priestley il Tempo rimane sempre un elemento portante, sia nelle pièce di cui è il protagonista sia in quelle dove vi si allude solamente, s'intreccia con altri temi o lo si utilizza come cornice. L'idea stessa che Priestley aveva del teatro come strumento di cambiamento sociale, non elitario, aperto a un vasto pubblico per la sua gradevolezza e accessibile a tutti nei contenuti deve molto a un concetto di Tempo non vincolante o predestinato. Questo Tempo "altro" che si manifesta nell'attività onirica ed allude a una vita che non finisce nel tempo lineare, che non esaurisce il destino dell'uomo in una corsa verso "il macello" non appartiene a una élite ma è di tutti indistintamente. E ognuno può avvalersene. Il teatro si mette dunque al servizio del Tempo.

Un'analisi attenta del teatro di Priestley fa di lui una figura paradossalmente fuori e dentro il modernismo. Ne è fuori per la sua vocazione – sociale e politica nei contenuti, tendenzialmente realistica nella forma – che lo porta a produrre opere facilmente intelligibili, democraticamente fruibili e di successo commerciale. A differenza di Leavis o dei modernisti l'avvento della cultura di massa non lo spaventa ma gli appare invece un'opportunità. L'idea di un'arte o una letteratura oscure e altamente simboliche gli è estranea. La cultura – e il teatro in primo luogo come suo veicolo privilegiato – dev'essere in grado di raggiungere tutti. Viceversa la centralità del Tempo, sia nei contenuti che nella ricerca di modalità sperimentali che permettano di sentire il Tempo pur

essendo nel Tempo, lo avvicina paradossalmente al modernismo, perlomeno per ciò che riguarda la sua produzione drammaturgica. Dopo aver sviscerato questo tema per il palcoscenico, solo successivamente, nel 1964, egli sentirà l'esigenza di sistematizzare il suo pensiero in *Man & Time*, un testo enciclopedico sul Tempo, alquanto tecnico in alcune parti ma in generale accessibile nella forma. Resta comunque il fatto che il percorso di Priestley è dalla pratica del Tempo nelle sue pièce alla teoria, dalla costruzione sperimentale di opere teatrali incentrate sul Tempo e mirate a influenzare la percezione del pubblico in prima persona alla riflessione sul Tempo, ovvero da una forma di ampia fruibilità ad una più ristretta, sempre nel rispetto di una cultura che deve appartenere ad una fetta quanto più larga della società.

## Bibliografia

- ATKINS, JOHN, *J.B. Priestley: The Last of the Sages*, London, John Calder, 1981.
- BARKER, CLIVE, "The Ghosts of War: Stage ghosts and time slips as a response to war", in C. Barker, M. B. Gale (a cura di), *British Theatre Between the Wars 1918-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 215-240.
- BARKER, C.; GALE, M.B. (a cura di), *British Theatre Between the Wars 1918-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- BAXENDALE, JOHN, *Priestley's England: J.B. Priestley and English Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- BELL, A.O., (a cura di), *The Diary of Virginia Woolf Volume 3: 1925-1930*, London, Harcourt Brace, 1980.
- BERTINETTI, PAOLO, *Il teatro inglese del Novecento*, Torino, Einaudi, 2003 [1992].
- BRAINE, JOHN, *J.B. Priestley*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1978.
- CAREY, JOHN, *The Intellectuals and the Masses*, London Faber and Faber 1992.
- CHAMBERS, COLIN, "Development in the Profession of the Theatre, 1946-2000" in Baz Kershaw (a cura di), *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 377-396.
- FAGGE, ROGER, *The Vision of J.B. Priestley*, London and New York, Continuum Books, 2012.
- GALE, MAGGIE, B., *J.B. Priestley*, London and New York, Routledge, 2008.
- GEOGHEGAN, VINCENT, *Socialism and Religion: Roads to Common Wealth*, Abingdon, Routledge, 2011.
- HOLLAND, ENA, *The Undercurrent*, London, Williams and Norgate, 1926.
- HUGHES, DAVID, *J.B. Priestley: An informal study of his work*, London, Rupert Hart-Davis, 1958.

- KERSHAW, BAZ, (a cura di), *The Cambridge History of British Theatre*, vol. 3, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- KLEIN, HOLGER, J.B. *Priestley's Plays*, London, Macmillan Press, 1988.
- LATOUCHE, SERGE, *In the Wake of the Affluent Society*, London & New York, Zed Books, 1993 [1991].
- LLOYD-EVANS, GARRETH, *Priestley the Dramatist*, London, Heinemann, 1964 [1947].
- MOROSETTI, TIZIANA, *Memoria e utopia nel teatro di W.H. Auden*, Roma, Aracne, 2009.
- NICHOLAS, SIÂN, "Sly Demagogues' and Wartime radio: J.B Priestley and the BBC", *Twentieth Century British History*, 6(3), 1995: 247-66.

PRIESTLEY, JOHN.B.

Teatro:

Prime edizioni:

*Dangerous Corner*, London, Heinemann, 1932.

*Time and the Conways*, London, Heinemann, 1937.

*I Have Been Here Before*, London, Heinemann, 1937.

*When We Are Married*, London, Heinemann, 1938.

*Johnson Over Jordan*, London, Heinemann, 1939.

*The Long Mirror*, London, Heinemann, 1940.

*They Came to a City*, in *Three Plays (Music at Night, The Long Mirror They Came to a City)*, London, Heinemann, 1943.

*Music at Night*, in *Three Plays, (Music at Night, The Long Mirror They Came to a City)*, London, Heinemann, 1943.

*An Inspector Calls*, London, Heinemann, 1947.

*Ever Since Paradise*, London, Heinemann, 1950.

*Summer Day's Dream*, London, Heinemann, 1950.

Raccolte ed edizioni singole successive

*Three Time-Plays, (Dangerous Corner, Time and the Conways, I Have Been Here Before)*, London, Pan Books, 1947.

*Time and the Conways and Other Plays, (I Have Been Here Before, An Inspector Calls, The Linden Tree)*, London, Penguin, 1969.

*Johnson Over Jordan*, London, Oberon, 2001.

*Plays One: Laburnum Grove, When We Are Married, Mr Kettle and Mrs Moon*, London, Oberon Books, 2003.

*Plays Two: They Came to a City, Summer Day's Dream, The Glass Cage*, London, Oberon Books, 2004.

*Plays Three: Music at Night, The Long Mirror, Ever since Paradise*, London, Oberon 2012.

Narrativa:

*The Good Companions*, London, Arrow, 2000 [1929].

*Angel Pavements*, Yorkshire, Great Northern Publishing, 2012 [1930].

*The Magicians*, London, Heinemann, 1954.

*Saturn over the Water*, London, Heinemann, 1961.

Saggistica:

*I For One*, London, Lane, 1923.

*Apes and Angels*, London, Heinemann, 1928.

*Postscripts*, London & Toronto, Heinemann, 1940.

*Out of the People*, London, Collins, 1941.

*Letter to a Returning Serviceman*, London, Home & Van Thal, 1945.

*The Art of the Dramatist*, London, Heinemann, 1957.

*Margin Released: Reminiscences & reflections*, London, The Reprint Society, 1962.

*Man & Time*, London, W.H Allen & Co. Ltd, 1978 [1964].

*The English*, London, Penguins, 1975 [1973].

*Instead of the Trees*, London, Heinemann, 1977.

*The Art of the Dramatist: and other writings on theatre*, selected, edited and introduced by Tom Priestley, London, Oberon Books, 2005.

*Stampato presso Epics - Torino*