

Tom Murphy: il trionfo del Sì alla vita, al di là del ricordo con rabbia e dell'angoscia

Rosangela Barone

Independent scholar (<rbarone0@gmail.com>)

Il drammaturgo irlandese Tom [*per* Thomas] Murphy si è spento a Dublino il 15 maggio 2018. Il degno tributo alla sua grande figura umana ed artistica è stato rappresentato dalla cerimonia funebre laica tenutasi nella mattinata del successivo giorno 19 nella Round Room della Mansion House, sede storica della Capitale: lì, il 21 gennaio 1919, si radunò il primo *Dáil* (termine gaelico tuttora usato per “Parlamento”) dell’Irlanda repubblicana (a leggere il Proclama della Repubblica nel 1916, dai gradini del General Post Office di Dublino, era stato Padraig Pearse, Capo dell’Insurrezione di Pasqua soffocata nel sangue dalle forze imperialistiche britanniche).

Dal grande schermo sulla parete frontale della sala gremita dominava la fotografia in bianco e nero di Tom Murphy, il cui feretro era posizionato nel corridorio centrale, dinanzi al podio. Fintan O’Toole, autorevole opinionista dell’*Irish Times* e autore del volume *The Politics of Magic – The Work and Times of Tom Murphy* (1987), venuto espressamente da New York appena appreso della morte del drammaturgo amico, ha tenuto l’elogio funebre. Il Presidente della Repubblica d’Irlanda, Michael D. Higgins (per gli Irlandesi Michael D.), nel suo discorso ha dato spazio al ricordo commosso delle sue fitte conversazioni con l’artista, fatte di sottili disquisizioni, feroci battute, affettuose confessioni, gustose risate e tanta musica. La “voce” della famiglia Murphy è risuonata, penetrante, attraverso le parole della vedova (seconda moglie), Jane Brennan, e della giovanissima nipote (dal primo matrimonio), Molly Murphy. La parte dominante della cerimonia è stata riservata a stralci da drammi di Tom Murphy recitati da grandi attori a suo tempo protagonisti di quelle *pièces* teatrali e a brani musicali a lui più cari, eseguiti da musicisti e cantanti di fama. A suggello della manifestazione, è echeggiata la voce di Beniamino Gigli nella memorabile interpretazione di “O Paradiso”, dall’opera *Vasco de Gama (L’Africaine)* di Giacomo Meyerbeer.

Ho avuto il privilegio di partecipare a quella significativa cerimonia pubblica, dopo aver tributato l’ultimo saluto personale a Tom nella sua dimora nel quartiere di Rathgar ed aver espresso il mio cordoglio alla cara Jane, che conosco da anni, e agli altri familiari raccolti attorno a lui.

Il mio rapporto di affettuosa stima con Tom Murphy risale a più di quarant'anni fa (meno vetusto di quello col poeta Seamus Heaney). Di entrambi porto con me – oltre all'impatto del loro genio artistico – il ricordo di tante stimolanti conversazioni, in cui la loro presenza s'impondeva per la profondità delle osservazioni (esaltata dalle significative pause), la voce (bassa e "incassata" quella di Heaney, tenorile e "spiegata" quella di Murphy), l'umorismo (sottile quello dell'uno, tranciante quello dell'altro). Presenza che s'impondeva ma in modo "orizzontale", non gerarchico, perché a muoverli era il genuino interesse nei confronti di chi era in ascolto, qualunque ne fosse l'età (corridoio privilegiato per i giovani), il livello culturale, la provenienza: le loro stimolazioni a intervenire nel discorso scioglievano con naturalezza le remore anche del più timido ascoltatore, aggiungendo fascino alla loro forza affabulatoria. Così, l'incontro con Seamus e Tom (via i titoli, via i cognomi) diventava subito *convivium* e, di lì, si andava avanti senza badare allo scorrere delle lancette dell'orologio; con Tom, poi, si finiva sempre in musica: era lui ad aprire il repertorio con la sua bella voce tenorile, chiara e ben impostata (come James Joyce, era un mancato cantante lirico; diceva sempre che avrebbe voluto essere Beniamino Gigli) e si cantavano melodie vecchie e nuove, ballate popolari e brani d'opera lirica (arrossisco ancora al ricordo dei miei miseri contributi canori rispetto alle aspettative legate alla mia provenienza italiana)! Immane nel repertorio lirico di Tom: "O Paradiso".

In Italia il nome di Tom Murphy, morto a 83 anni, non ha la notorietà di cui gode Seamus Heaney (vincitore del Premio Nobel per la Letteratura 1995, spentosi nel 2013, all'età di 77 anni), eppure si tratta del talento irlandese che, a partire dagli anni '60, con Brian Friel, ha portato l'Irlanda nel Gotha del teatro mondiale e, oltre ad essere stato insignito di varie onorificenze, tra cui il prestigioso titolo di *Aesdána* (4.9.2017), ha passato validamente il testimone ad una nuova generazione di drammaturghi (penso a Frank McGuinness, Marina Carr, Martin McDonagh). Per questo, ed anche per una ragione personale che spiegherò a conclusione del mio *excursus*, sento l'obbligo di presentarne un profilo per i lettori italiani, dopo quello – succinto – da me pubblicato da *La Gazzetta del Mezzogiorno* il 16.6.2018 (*Bloomsday*). Un tributo sentito, il mio, per quanto molto più modesto di quelli a firma degli amici Fintan O'Toole (*The Irish Times*, 19.5.2018) e Declan Kiberd (*The Sunday Times*, 20.5.2018) – entrambi, in tempi diversi, ospiti della Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Bari, allorquando vi insegnavo Inglese e dirigevo il *Theatre Workshop*.



Fig. 1 – Un angolo dello studio di Tom Murphy nella sua casa nel quartiere di Rathgar, Dublino 6 (18.6.2018). Foto di Rosangela Barone che ringrazia Jane Brennan per la autorizzazione

Thomas (poi, per tutti, Tom) Murphy nasce il 23 febbraio 1935 nella cittadina dell'Irlanda Occidentale chiamata Tuam, Contea di Galway, svantaggiata come il nostro Sud. Ultimo di otto figli, vede i fratelli lasciare ad uno ad uno il focolare domestico ed emigrare in Inghilterra per cercare lavoro. Dopo la debita qualificazione, egli insegna metalmeccanica nelle scuole tecniche del paese natale, distante un 200 chilometri dalla capitale e, comunque, relativamente grande rispetto alla media dei centri urbani rurali irlandesi, ritmato da addii e benvenuti e poi ancora addii (emigranti che vanno ed emigrati che tornano *ma* per ripartire al termine delle ferie trascorse con parenti e amici, tra pareti domestiche e *pub*). Egli si sente comunque gratificato dal rapporto con gli studenti e i colleghi, dalle chiacchierate con i concittadini d'ogni ordine e grado, in particolare dal coinvolgimento nella Società Drammatica locale (uno dei tanti gruppi amatoriali fiorenti nell'isola): a dispetto del significato del toponimo originale (in gaelico Tuaim significa Tumulo

sepolcrale), per Tom la sua Tuam resta sempre “la Metropoli” (con quel microcosmo, potente forgia del suo inconfondibile linguaggio drammaturgico, egli continuerà a mantenere rapporti di grande familiarità anche quando si trasferirà altrove, e fino alla fine dei suoi giorni).

Grazie al gruppo teatrale locale, Tom scopre autori del teatro internazionale e la propria inclinazione alla scrittura drammaturgica. Assieme all'amico Noel O'Donoghue s'imbarca nella stesura di un testo teatrale, ma con l'adamantino proposito: “Niente ambientazione tra le pareti di una cucina” (pane quotidiano distribuito *in primis* dall'Abbey Theatre, Teatro Nazionale Irlandese). Il dramma, scritto a due mani nel '59, esce col titolo – a un tempo provocatorio e profetico – *On the Outside* (l'opera sarà trasmessa da Radio Éireann nel 1962). Segue la stesura di un testo teatrale in proprio, *A Whistle in the Dark*, che egli invia al Direttore dell'Abbey Theatre, Ernest Blythe, ma per vederselo respingere con lo stigma che la famiglia protagonista del dramma non riflette la realtà irlandese: “The Carneys couldn't exist”.

A Whistle in the Dark è un dramma in 3 atti ambientato tra le pareti domestiche di una famiglia irlandese emigrata a Coventry (tutti maschi, tranne Betty, la moglie inglese del primogenito, Michael): emarginati semidelinquenti, che sfogano le proprie frustrazioni dandosi all'alcol ed interagendo con violenza verbale e fisica; Michael fa di tutto per stabilire un modo “civile” di stare insieme, si sforza di essere l'opposto del padre, irresponsabile e fannullone (il vero cancro della famiglia), ma sarà proprio lui, nel vortice di una rissa più furibonda delle altre, ad uccidere Des, il più giovane dei fratelli. Tra scene di crudo naturalismo e sospensioni che rimandano alla tragedia greca, colloquialismi irlandesi ed echi ibseniani, *A Whistle in the Dark* scava nella psiche (del maschio irlandese soprattutto) e, senza alcuna presunzione moralistica, sfida la società di appartenenza invitandola ad un'onesta analisi dei propri connotati e all'assunzione delle proprie responsabilità. Attraverso *A Whistle*, Murphy tenta di decostruire il mito della “età dell'oro” pre-coloniale caro ai Revivalisti e propinato sistematicamente dall'*establishment*: quello dell'Irlanda “terra di santi e di poeti” trucidamente violentata dall'imperialismo britannico: il drammaturgo provoca senza mezzi termini i potenziali spettatori, parte del gregge ammaestrato dal potente bastone pastorale della Chiesa cattolica irlandese. Si spiega, a questo punto, il rigetto da parte di Blythe e la conseguente decisione di lasciare l'Irlanda da parte dell'esordiente artista di Tuam: sulla scia dei suoi fratelli, egli emigrerà in Inghilterra; tenterà la fortuna nel contesto teatrale inglese, dove spira aria nuova a seguito della svolta determinata dal *Look Back in Anger* di John Osborne (1956).

A Whistle in the Dark esordisce nel 1961 al Theatre Royal, Stratford East, creando grande scalpore, e, subito dopo, approda nel West End di Londra. A portarlo al successo è la Compagnia Theatre Workshop diretta da Joan Littlewood, nota per il suo modo nuovo di fare teatro: improvvisazione, riscrittura del testo nel corso delle prove, allestimenti teatrali in spazi non canonici

per renderli disponibili alla classe operaia. Quella rappresentazione teatrale ha un effetto seminale su giovani drammaturghi inglesi quali Pinter, Wesker, Bond; a sua volta, l'esperienza condivisa col Theatre Workshop della Littlewood risulta seminale per il drammaturgo irlandese, che trova quell'ambiente a sé congeniale e si sente incoraggiato a seguire la propria inclinazione artistica: quell'esperienza lo aiuta a decidere che si dedicherà al teatro a tempo pieno.

Nel 1968 – sette anni dopo il debutto londinese – Murphy ha la soddisfazione di vedere due suoi nuovi drammi rappresentati a Dublino: *Famine* al Peacock Theatre (sala teatrale piccola dell'Abbey, che intanto ha cambiato Direzione) e *The Orphans* al Gate Theatre; segue, a distanza di un anno, *A Crucial Week in the Life of the Grocer's Assistant* all'Abbey Theatre.

Il tema – ossessivo – dell'emigrazione trova in *Famine* la sua espressione più intensa e struggente: l'atto unico in 12 scene, agli antipodi dal crudo Naturalismo di *A Whistle in the Dark*, propone in chiave espressionista e in un linguaggio icastico da tragedia greca quel fenomeno epocale che va sotto il nome di "Great Famine" e che, tra il 1845 e il 1850, cambiò per sempre i connotati dell'Irlanda. La causa naturale fu la *Phytophthora infestans*, che, nel 1845 e poi recidivamente, distrusse il raccolto delle patate, l'alimento primario (anzi unico) dei "servi della gleba" irlandese (cattolica), e si tradusse in morte per fame e conseguenti malattie, ma anche in emigrazione di dimensioni bibliche, da cui la popolazione dell'isola uscì dimezzata. Ispirandosi a quella catastrofe naturale, nell'atto unico ambientato – come tempo – tra l'autunno 1846 e la primavera 1847 e – come spazio – a Glenconor, villaggio di poche anime preso nel giro esiziale della catastrofe naturale, la penna di Murphy incide in profondità, con nettezza da bisturi, il corpo socio-politico-culturale del Paese che gli ha dato i natali e, con onestà intellettuale, senza moralismi, scava nel "cuore di tenebra" degli uomini e delle donne d'Irlanda per esporne i mali: se, per via della peronospora, la natura s'accanì crudelmente contro la povera gente dell'isola, alla magnitudine di quella catastrofe epocale – denuncia Murphy, andando controcorrente rispetto all'unanime versione revisionista – contribuirono anche le scelte politiche delle istituzioni del tempo e l'incapacità dei nativi colonizzati a dare voce "strutturata" ai propri bisogni, a "gridare" il proprio diritto alla sopravvivenza. In *Famine*, il gesto umanitario di John Connor, erede del *clan* di Glenconor (nel toponimo, una sola "n") risulta ancor più eroico nella sua inanità perché dettato dall'istinto alla sopravvivenza: Connor *sente* che la vita deve continuare, nonostante la devastazione, nonostante la disperazione. E qui la penna-bisturi si fa penna-piuma, andando a toccare le corde più profonde della nostra umanità. Il finale di *Famine* – suggestiva parabola per i tempi moderni – rimanda a quello di *Riders to the Sea* di John M. Synge, che aveva debuttato all'Abbey Theatre nel 1904 – icastica tragedia greca dei tempi moderni – ma non all'insegna dell'accettazione del destino richiamata da Maurya, la donna a cui il mare ha strappato marito e figli, nel finale del dramma synghiano:

MAURYA: Michael has a clean burial in the far north, by the grace of the Almighty God. Bartlet will have a fine coffin out of the white boards, and a deep grave surely. What more can we want than that? No man at all can be living for ever, and we must be satisfied.

She kneels down again and the curtain falls slowly. (Synge 1962, 30)

L'ultima (XII) scena del *Famine* murfiano si apre sulla figura solitaria di John Connor: il personaggio a un tempo patetico e carismatico – *silhouette* nello sfondo, in cima a un'altura – ha in mano una pagnotta di pane, prende a chiamare gli altri per dare la notizia che è arrivato qualcosa da mangiare, ma si accorge di essere circondato da morti; man mano che l'illuminazione s'intensifica, si coglie la figura di Maeve, la figlia sedicenne di John, affranta davanti ai resti di Mickleen O'Leary; entra in scena il giovane Liam Dougan, uno dei pochi sopravvissuti, che le offre un pezzo di pane. Questo il finale della XII scena, intitolata "The Springtime", che chiude, emblematicamente, il dramma:

LIAM offers the bread to her again.

MAEVENo, there's nothing of goodness or kindness in this world for any one. But we'll be equal to it yet.

LIAM Well, maybe it will get better.

MAEVENo.

LIAM And when it does we'll be equal to it too.

He puts the bread into her hands. She starts to cry. (Murphy 1977, 87)

Il pianto della giovane che prende il pane tra le mani è barlume di speranza, segno di attaccamento alla vita a dispetto di qualsiasi sventura. È questo il filo rosso che tiene saldamente legati tutti i drammi di Tom Murphy, al di là della eterogeneità delle sue "esplorazioni" tematiche e tecniche. La "kindness" richiamata da Maeve rimanda in qualche modo a "the milk of human kindness" del *Macbeth* shakespeariano, che è ben più della "gentilezza" (il lemma italiano non ha la portata del lemma inglese con radice: *kin*, che sta per "legame familiare", rapporto umano attraverso la carne, insomma sangue che ci unisce, calore della vita: la vita, che – per Murphy – va vissuta, qualunque sia lo scotto che ognuno di noi paga).

Procedendo nell'*iter* biografico dell'artista di Tuam, nel 1970 egli decide di riattraversare il Mar d'Irlanda e stabilirsi a Dublino. Nella sua isola i tempi sono ancora duri per il teatro, ma il drammaturgo della Contea di Galway non tarda ad affermarsi come artista di primo piano; assieme a lui si affermano Brian Friel, uomo del Donegal, e John B. Keane, uomo del Kerry, come lui impegnati nel dare linguaggio teatrale alle "dislocazioni" della psiche irlandese ossessionata dal ricordo del passato da rigettare. Nel 1972 Murphy entra a far

parte del Comitato Direttivo dell'Abbey (lo sarà fino al 1983); intanto continua a scrivere per il teatro, con alti e bassi: produzioni – anche a grappolo – si alternano con silenzi legati a crisi depressive. Con l'eccezione di un romanzo, *The Seduction of Morality* (1994), fino al 2014 egli scrive complessivamente una trentina di drammi (compresi alcuni adattamenti: da Goldsmith, Synge, O'Flaherty, Cechov, Saltykov-Ščedrin), lavorando gomito a gomito con registi, attori, tecnici incaricati della messa in scena delle sue opere, discutendo con loro il testo, traendo dall'interazione suggerimenti per l'approfondimento di temi che gli stanno a cuore, per possibili soluzioni alternative al copione originale, per la sperimentazione di nuove tecniche, in un dare-e-avere costantemente improntato al binomio: perfezionamento del linguaggio teatrale e convivialità (in uno di questi laboratori nasce l'intesa con l'attrice Jane Brennan – esponente di una famiglia di attori di grosso calibro e interprete di alcuni dei suoi drammi – poi coronata dalle nozze).

Rispetto a Shaw, O'Casey, Joyce, Beckett – geniali anatomisti della propria terra d'origine, ma da auto-esiliati – per dar sfogo al proprio estro creativo, Tom Murphy ha bisogno di sentire sotto i propri piedi la terra che gli ha dato i natali, ha bisogno di stare a contatto con la propria gente e di attingere alla sua ricca parlata. L'anatomia dell'Irlanda che emerge dal suo rapporto ravvicinato è spietata, specie nella messa a nudo della “rispettabilità” ipocrita e del bigottismo cattolico, ma il suo scavo nell'inconscio collettivo e individuale (dell'uomo e della donna) irlandese fa vibrare corde universali.

Ogni volta nuovo, dirompente, scomodo e magico Tom Murphy, caparbiamente impegnato nell'esplorazione del “cuore di tenebra”, infaticabile nel ricercare l'oro nascosto nelle viscere anche della più squallida delle esistenze, nel ricercare (tutt'uno con la ricerca esistenziale) “le mot juste” drammaturgico, la parola teatrale capace di comunicare la sacralità della vita, di trasmettere la magia di sentirsi vivi.

La sua non molto vasta ma variegata produzione teatrale porta tracce multiformi (dal teatro greco a Shakespeare a Ibsen, da Brecht a Synge a Williams, da Čechov a Lorca a O'Casey e altri ancora), ma il suo percorso esistenziale-formale è radicato primariamente nella realtà irlandese. Il ricco assortimento degli ambienti scelti per l'articolazione dei temi a lui cari provoca inaspettate risonanze: il villaggio di poche anime di *A Crucial Week in the Life of a Grocer's Assistant* (1969), che fa da sfondo alla schizofrenia del giovane protagonista diviso tra la dipendenza dalla madre (e dall'Irlanda rurale) e il sogno di uno spazio tutto suo nel “nuovo mondo”; la foresta surreale di *The Morning after Optimism* (1971), in cui si muovono due coppie di amanti confusi che si cercano (in senso reciproco e riflessivo) – prospezione moderna del *Midsummer Night's Dream* shakespeariano; l'interno di una chiesa illuminata (alla Rembrandt) dalla fioca lampada votiva dinanzi alla teca del S.S. Sacramento, in *The Sanctuary Lamp* (1975) – “correlativo oggettivo” del panorama interiore dei tre protagonisti alla

disperata ricerca della luce: della redenzione dalle colpe passate e della speranza nella rinascita¹.

Lo spettro dell'interazione linguistica tra i personaggi a cui il drammaturgo dà vita ne attesta la straordinaria “*negative capability*” (nel senso keatsiano, di ricettività dell'immaginazione artistica) e avvincente creatività: lo straniato monologare del suicida che ripercorre le ‘stazioni’ della sua vita in terra, in *The Morning after Optimism* (1971); il concitato dialogo fra ‘maschi’ convenuti al *pub* per salutare il compaesano emigrato anni addietro in America, in *The White House* (1972); lo *story-telling* dipanato dal personaggio femminile nel letto al centro della scena, in *Bailegangaire* (1985) – versione, da vecchia, della Molly Bloom nell'ultimo capitolo dello *Ulysses* joyceano.

Scrive Fintan O'Toole in *The Irish Times* :

What made Murphy such a distinctive, original and restless presence was this ability to fuse the intense exploration of private anguish with epic treatment of history, politics and myth.

In his vision, a pub in Tuam could house terrible tales of exile and return and a seedy Dublin office could be where the Devil tempts Faust.

Like the latter, he was a magician with ambitions to encompass the whole world. Unlike him, he never sold his soul. (O'Toole 2018)

Il “seedy Dublin office” a cui fa riferimento O'Toole nel paragrafo finale del suo ‘Obituary’ è quello del protagonista di *The Gigli Concert* (1983), che vede sulla scena tre protagonisti (il terzo, meno prominente come presenza fisica, ma di cospicuo significato):

1) J.P.W. King, un inglese trapiantato a Dublino, che, in un monolocale rabberciato alla meglio anche come studio, tenta di mettere insieme il pranzo con la cena esercitando la professione di “Dynamatologist” – oscura e poco accreditata branca scientifica fondata sull'uso dell'energia, *alias* sulla proiezione dell'io oltre i confini della realtà fattuale, per l'auto-realizzazione (la stessa parola: ‘Dynamatologist’ non compare nel dizionario); è sua la battuta di

¹ Nell'orizzonte dostoevskiano prospettato in *The Sanctuary Lamp*, la luce ritrovata dalle “anime perdute” protagoniste, al termine del proprio ‘viaggio dentro la notte’ fatto di violenza e sofferenza, è di marca “totalmente umana”: la rinascita è tutta e solo nelle mani dell'Uomo, che, reso maturo dalla propria sofferenza e dalla presa di coscienza della sofferenza del prossimo, ritrova la speranza e il coraggio di affrontare il futuro; non c'entra la volontà degli Dei (come nell'*Oresteia* di Eschilo, a cui la *pièce* murfiana si rifà apertamente) né, tanto meno, la volontà di Dio (quello della dottrina inculcatagli fin dall'infanzia dalla Chiesa Cattolica irlandese, comunque onnipresente nella ricca *imagery* della *pièce*). Quando *The Sanctuary Lamp* esordì, all'Abbey Theatre nel 1975, fu tacciato di “blasfemia”. Senza nulla cambiare nella tesi portante, il drammaturgo rielaborò il testo, apportandovi efficaci snellimenti; la nuova versione fu messa in scena, dallo stesso Abbey Theatre, esattamente dieci anni dopo.

apertura, in cui, dopo un esagitato farfugliare al telefono, esclama: “Christ, how am I going to get through today?” (Murphy 1984, 11);

2) An Irish Man, un facoltoso imprenditore edile irlandese che si è fatto da sé, ma, nonostante il successo, ora non riesce ad andare avanti, per via di un’ossessione che lo tormenta, e, per questo, dopo aver scartato l’idea di consultare uno psicologo o uno psichiatra, si affida al Dynamatologist (in italiano: Dinamatologo – forse meglio: Dinamologo) – significativamente, la frase usata dall’Irlandese (MAN) nella prima seduta terapeutica nello “studio” di J.P.W. King: “In the mornings I say Christ how am I going to get through today?” (17; cfr. 11) riecheggia quella pronunciata dallo stesso “medico” ad apertura del dramma; quanto alla sua ossessione, ciò che lo tormenta è la smania di poter cantare come Beniamino Gigli (più volte menzionato nel dramma come “Benimillo”);

3) Mona, la donna irlandese che, nelle sue sistematiche prestazioni sessuali e non, dà la priorità allo scalcagnato King, peraltro ancora invaghito della bella Elena, la donna che l’ha abbandonato.

Nel dramma, che si apre con le note di “O Paradiso” nell’interpretazione di Beniamino Gigli e si dipana in 8 Scene, il “medico” (J.P.W. KING) persegue nel suo *iter* terapeutico in un rapporto sempre più empatico col suo “paziente” (MAN), che, però, ad un certo punto, getta la spugna: rinuncia alla propria struggente aspirazione per rientrare nella *routine* quotidiana, assicuratrice di benessere materiale; in pratica, preferisce l’“avere” all’“essere”. Chi non è, ora, disposto a rinunciare al salto oltre la realtà contingente è il “Dottor” King, specie dopo che MONA gli ha fatto capire che cos’è davvero l’amore – alle suggestioni del mito faustiano (King = Faust; Irlandese = Mefistofele) si aggiungono quelle che hanno a che fare con l’energia vitale (rappresentata da Mona), col sentirsi e far sentire vivi, con l’“essere”, che è “dare/darsi” senza pensare all’“avere”. Perduto il paziente, salutato dall’amante, che, serenamente, gli annuncia di aver scoperto di essere affetta da un cancro incurabile, King decide di suicidarsi preparandosi una *overdose* di pillole che erano destinate al suo cliente: continuerà lui l’*iter* che doveva essere del paziente – nelle sue parole:

This night I’ll conjure. If man can bend a spoon with beady steadfast eye, I’ll sing like Gigli or I’ll die”. (74)

Dopo aver serrato porta e finestra, staccato dalla presa il registratore (con la voce di Gigli) che era servito come strumento terapeutico, allineati accuratamente sulla scrivania i quadratini di pane e marmellata ognuno con al centro una pillola, egli comincia a ingerirle aiutandosi con sorsi di vodka; dopo vari sforzi – non riusciti – di far uscire la voce impostata per il canto, all’improvviso si ferma, come preso da una ‘illuminazione’ che lo riconcilia con la vita:

... Abyss sighted! All my worldly goods I leave to nuns. LEEEEP! Pluh-unngge! (*Plunge*) (*Sigh of relief*) Aaah! Rebirth of ideals, return of self-esteem, future known. (Murphy 1984, 75)

A quel punto, dirigendo un'immaginaria orchestra, egli intona – e canta fino in fondo – *con la voce di Gigli* “Tu che a Dio spiegasti l’ali” (dalla *Lucia di Lammermour* di Donizetti): l'impossibile è reso possibile!

J.P.W. King raccoglie alla meglio le sue poche cose, riaccende il registratore, apre a metà la finestra e, come invitando Gigli, che ora interpreta “O Paradiso”, a non rimanere al chiuso, esclama:

Do not mind the pig-sty, Benimillo . . . mankind still has a delicate ear . . . that's it . . . sing on for ever ... that's it . (*Ibidem*)

È l'ultima battuta del dramma, cui fa da suggello la didascalia:

He unlocks the door and goes out, a little unsteady on his feet. (Ibidem)

Mi sono soffermata più a lungo su *The Gigli Concert* per due ragioni.

La prima è che cantare come Gigli è sempre stato il sogno di Tom Murphy, affascinato dall'impareggiabile intensità emotiva di quella voce (come egli stesso ebbe a dire in un'intervista rilasciata alla Radio irlandese nel 2017: Gigli aveva due voci: una robusta, viscerale, intrisa di passione ed emozione, e l'altra celestiale, che attingeva alla sfera degli angeli e trascinava oltre l'umano).

La seconda ragione è più strettamente personale – e qui mi avvio alla conclusione.

Ho avuto la fortuna di essere spettatrice di gran parte dei drammi di Tom Murphy e di conversare a lungo con lui di tutto e di più: teatro e società, scrittura e oralità, cronaca e vita familiare. Il punto di saldatura più forte della nostra preziosa amicizia resta *The Gigli Concert*, che esordì all'Abbey Theatre (29.9.1983) nell'ambito del Dublin Theatre Festival. Il nome del grande tenore di Recanati come immediato *appeal* per me italiana e la forza comunicativa delle parole e della musica nella suggestiva realizzazione teatrale diretta da Patrick Mason mi spinsero a chiedere a Tom una copia del testo per tentarne una traduzione in italiano (conservo ancora il testo uscito per i tipi della Gallery Books nel 1984 annotato/emendato dall'autore; sarebbe seguita l'edizione riveduta, definitiva).

Il Concerto di Gigli, nella mia traduzione, andò in scena al Teatro Trianon di Roma il 14.2.1990 (*La Gazzetta del Mezzogiorno* ne dava l'annuncio il g. 12 precedente, col titolo: “Lavoro irlandese in ricordo di Gigli”, a p. 12). Purtroppo, un malore per crisi cardiaca di uno degli attori, Glauco Onorato, dopo il debutto, non consentì di mantenere le repliche previste dal cartellone.

Per amore di cronaca, nel progetto iniziale *Il Concerto di Gigli* avrebbe dovuto essere messo in scena al Teatro Abeliano di Bari l'anno precedente; per ragioni finanziarie locali, il progetto non andò in porto e fu passato al Trianon di Roma. Riuscimmo, comunque, ad avere come ospite a Bari (5.5.1987) la famosa regista Garry Hynes, direttrice del Druid Theatre di Galway, che a lungo ha lavorato gomito a gomito con Tom Murphy.

Vorrei concludere questo mio *excursus* (omaggio alla figura artistica e umana di Tom Murphy) con l'appello che leggo tra le righe del tributo scritto da un altro grande amico, il Prof. Declan Kiberd, alla notizia della scomparsa dell'artista di Tuam:

Ireland has long known his greatness: and the wider world is coming, a little more slowly, to recognize it too. (Kiberd 2018)

Works Cited

- Kiberd Declan (2018), "A Playwright Who Brokered in Big Risks", *The Sunday Times*, 20 May.
- Murphy Thomas (1977), *Famine*, Oldcastle, Gallery Books.
- (1984), *The Gigli Concert*, Oldcastle, Gallery Books.
- O'Toole Fintan (2018), "Death of Playwright Tom Murphy Whose Influence Spanned 60 Years", *The Irish Times*, 18 May.
- Synge J.M. (1962), *Riders to the Sea*, in Id, *Plays, Poems and Prose*, London, J.M. Dent & Sons; New York, E.P. Dutton & Co.