TANGO, TRAGICOMMEDIA DELLA MAŁA STABILIZACJA

LUCIO GAMBACORTA

Sono trascorsi ormai oltre vent'anni dalla pubblicazione di *Tango* (Mrozek 1964), che gli allestimenti di Erwin Axer contribuirono a segnalare al pubblico internazionale come uno dei vertici di una felice stagione del dramma e del teatro polacchi.¹ Non sono mancati in questi due decenni stimolanti contributi critici. Pur agitando tematiche fortemente tipiche della Polonia dei primi anni '60, *Tango* non ha perso quella straordinaria attualità che le attribuiva Jan Kott in una delle primissime recensioni:

Witkacy era in anticipo, Gombrowicz rimase ai margini, Mrozek per primo è giunto in perfetto orario. E ciò su entrambi i quadranti: il polacco e l'occidentale (Kott 1965: 72).

Prendendo le mosse da una parodia dei generi drammatici tradizionali, Mrozek riesce ad amalgamare, in questa pièce coscientemente ibrida, i detriti della routine teatrale con le suggestioni dello sperimentalismo novecentesco (Kelera 1965: 85; O'Neill 1983: 42). È appunto la felice ambiguità di tale formula che consente al critico ed al regista una ricca gamma di interpretazioni.

¹ Dopo la prima mondiale (Jugoslovensko Dramsko Pozorište – Belgrado, gennaio 1965) fu la regia di Erwin Axer (Teatr Współczesny – Varsavia, luglio 1965) a consacrare il successo di *Tango*. Lo stesso Axer firmò l'allestimento del Düsseldorfer Schauspielhaus (1966), che ricalcava quello di Varsavia e riscosse ampi consensi alla stagione del "Théâtre des Nations" (Parigi 1967).

Ad un livello superficiale di lettura *Tango* può apparire una commedia da boulevard, una pièce ancora di vecchia maniera, con un dialogo brillante e sostenuto e gli immancabili triangoli; il parassita di casa Stomil, il lumpen Edek funge da seduttore, ed è questo uno degli aspetti in cui si manifesta la deformazione grottesca del genere. Un'analisi più attenta rivela tuttavia che l'opera si avvicina più che alla *pièce bien faite*, alle sue parodie nello stile "dell'assurdo", composte da Ionesco negli anni '50. L'argomento di attualità tirato in ballo è l'educazione ultrapermissiva, alla Dottor Spock,² con i suoi frutti tragici (l'assoluta mancanza di senso della realtà del giovane Artur) e grotteschi (l'intera famiglia ridotta alla mercè della sua megalomania).

Motore della fabula di *Tango* è il desiderio di Artur di porre fine, nella maniera più tradizionale possibile, allo sfacelo che affligge la casa paterna, impalmando la cugina Ala con tutti i crismi del cerimoniale laico e religioso. L'intreccio della pièce ricalca largamente quello di *Il matrimonio* [Ślub] di Gombrowicz (Kelera 1965: 83), verso il quale l'autore riconosce apertamente un debito d'ispirazione (Mrozek 1982: 118-121). Intento di Artur è di contrapporre ad una desolante, anarcoide promiscuità, un atto sacrale che rimetta il mondo sui giusti binari. Alla metà del secondo atto un lungo dialogo tra Stomil ed Artur, padre e figlio (T62-69)³ crea però un palese scarto nel dipanarsi di quest'intrigo domestico in fondo assai banale. Per la prima volta in un suo testo drammatico Mrozek affronta esplicitamente il problema della funzione del teatro. Una battuta di Stomil riassume l'esito della discussione (T69):

STOMIL Co robić... Kiedy tragedia jest niemożliwa, a farsa nudzi, pozostaje tylko eksperyment.⁴

STOMIL Che fare... quando la tragedia è ormai impossibile, e la farsa annoia, non rimane altro che l'esperimento.

Padre e figlio non concordano sulla natura dell'esperimento da condurre. Stomil, la cui generazione si è prodigata per affossare le convenzioni artistiche, è approdato ad una pratica dell'"arte per l'arte"

² Tematica poi ripresa con *Lieto evento* [Szczęśliwe wydarzenie] (1973b).

³ Tutte le citazioni da *Tango* (indicate nel testo con T seguito da un numero) sono tratte da 1973a: 29-102.

⁴ "Tragedia" rinvia in *Tango* allo sviluppo del dramma "serio" nel suo complesso, dalla scena classica ed elisabettiana fino a Brecht e ai suoi discepoli; "farsa" ha per referente l'intera evoluzione della commedia moderna da *Le misanthrope* e *Tartuffe* fino alla commedia intellettuale di G. B. Shaw ed alle pièces "dell'assurdo" di E. Ionesco.

sempre più incrinata dal sospetto di essere sopravvissuta a se stessa. Lo attesta l'esito, pateticamente farsesco, degli "esperimenti teatrali" cui i suoi familiari sono costretti ad assistere. Artur rigetta, apparentemente, la vocazione artistica di famiglia (T 44):

ARTUR Co mi ojciec głowę zawraca! Ja chcę być lekarzem.

ARTUR Papà, non rompermi l'anima! Io voglio fare il medico.

In realtà anch'egli condivide la mania paterna per gli esperimenti. Preferisce però condurli su persone vive; l'obiettivo è di determinare un evento irrevocabile, e dunque sublime, che arresti il degrado della realtà familiare. Artur ("formalista", "egoista", "fanatico", come lo definisce Stomil) confonde pericolosamente i piani della *fictio* e della vita reale; vorrebbe inscenare nel salone avito una sorta di Restaurazione delle Virtù borghesi, ma come regista difetta di carisma (Ala e Stomil, infatti, non si lasciano per niente smuovere dalle sue appassionatè perorazioni). Per forzare l'evidente resistenza dei "personaggi" a trasformarsi in "attori" del suo dramma Artur gioca d'impulso la sua ultima carta: sul *mariage d'antan*, cui costringe, armi alla mano, sposina e familiari, si chiude il secondo atto.

Mentre nel salone ricondotto all'antico splendore fervono i preparativi per le nozze, Artur ricompare ubriaco fradicio. Tra la costernazione, mista a sollievo, degli astanti rinnega il suo precedente operato. Il nodo più problematico dell'interpretazione di *Tango* è di certo il significato da attribuire alla netta cesura esistente, nello sviluppo della *fabula*, tra i primi due atti e il terzo. Volendo analizzare le "personae" stilizzate di Mrozek in chiave psicanalitica potremmo sostenere che nella disfatta di Artur è determinante il prevalere di Thanatos su un Eros debole in quanto sdoppiato tra l'oggetto cosciente di desiderio, la cugina Ala, e quello inconscio, la madre Eleonora.⁵ In una lettura politica ci troveremmo di fronte al ritrarsi inorridito dell'idealista dinanzi alla scoperta che non la Forma, bensì la Forza governa il mondo. Ma è solo all'interno della metafora teatrale, a nostro avviso, che il comportamento di Artur risulta pienamente motivato. La sbronza del giovane fanatico rappresenta il tentativo, lucido e disperato nello stesso tempo (T87) di invertire la tendenza verso un esito farsesco del dramma familiare, che andrebbe a confermare le previsioni di Stomil (T67). Abbandonata ogni velleità di dirigere i familiari, Artur fa con-

⁵ Błoński (1981: 223) deplora che "lo sfondo edipico" del conflitto sia stato sottovalutato dalla critica.

vergere su di sé la loro attenzione: li trasforma in spettatori del suo dramma personale, del suo offrirsi in sacrificio.⁶ Il suo fallimento si muta in trionfo quando la mano di Edek si leva per colpirlo: non essendo paralizzata dall'impotenza borghese, è l'unica che possa ricucire lo iato tra finzione e realtà, tra Teatro e Vita (o meglio Morte). Per far trionfare la propria concezione dell'"esperimento" su quella paterna, Artur sceglie di soccombere nella competizione amorosa (la "farsa"), rinunciando ad Ala, come nella lotta per il potere (la "tragedia"), spianando la strada alla dittatura di Edek.

Mrożek afferma l'impossibilità di scrivere tragedie nel mondo d'oggi. *Tango* però, a ben vedere, può essere inteso proprio come un tentativo di costruire un testo tragico. Rifacendoci all'analisi di Peter Szondi (1956-62) ci sembra lecito collocarlo nella linea maestra, che si diparte dai *Sei personaggi* pirandelliani, di una drammaturgia che vuol sconfiggere la propria paralisi attraverso l'esplicita ammissione della propria "impossibilità". Quest'ultima trae la sua origine dal fallimento dell'utopia naturalista del riprodurre la vita sulla scena. In *Our town* Thornton Wilder promuove la negazione dell'illusione scenica a principio formale dell'opera:

All'azione drammatica si sostituisce la narrazione scenica, il cui ordine è stabilito dal regista. Le singole parti non si generano da sé come nel dramma ma sono composte e saldate in un tutto dall'io epico, secondo uno schema che trascende i singoli eventi, generalizzandoli (Szondi 1962: 118).

Tango sviluppa la soluzione formale del dramma di Wilder occultando nuovamente l'"io epico" (Artur) nel novero delle *dramatis personae*, ma attribuendogli una funzione per molti versi simile a quella del Regista di *Our town*. In altri termini Mrożek scommette sulla possibilità di ricondurre la *Ich-Dramaturgie* de *Il matrimonio* all'interno di quanto è stato possibile salvare della forma "classica" del dramma. Artur scruta l'inerzia dei suoi sei personaggi con il distacco del sociologo⁷ ed insieme il "desiderio" del Regista-Demiurgo, arricchito di spinte etico-esistenziali (T52):

⁶ Błotński (1981: 242-243) mette in luce le forti analogie tematiche e costruttive esistenti tra *Tango* e la successiva *Il macello* [Rzeźnia] (1973c), ed in primis il suicidio del protagonista, plateale per il Violinista, camuffato nel caso di Artur. Il delirio messianistico di quest'ultimo, nell'epilogo, consente inoltre di leggere la sua "conversione" come allusione alla metamorfosi di Gustaw in Konrad, in *Gli Avi* [Dziady] di A. Mickiewicz, e del suo assumere su di sé tutte le colpe della società.

⁷ Come in *Prima dell'alba* [Vor Sonnenaufgang] di Gerhart Hauptmann, che costituisce secondo Szondi (1962: 53-54), uno dei tentativi più conseguenti di soluzione della crisi del dramma. In Artur coesistono le figure del "raisonneur", at-

ARTUR Nic nie jest poważne samo w sobie, nie jest w ogóle żadne. Wszystko jest nijakie. Jeżeli sami nie nadamy rzeczom jakiegoś charakteru, utoniemy w tej nijakości. Musimy stworzyć jakieś znaczenia, jeżeli ich nie ma w naturze.

ARTUR Il nulla non ha valore di per se stesso, non è affatto "cosa alcuna". Tutto è neutro. Se non attribuiamo noi stessi un carattere alle cose affondiamo in questa neutralità. Dobbiamo essere noi a creare dei significati, se non ne esistono in natura.

In tal senso l'azione di *Tango* illustra in ultima analisi il fallimento dell' "io epico" nella sua aspirazione a costituirsi in principio formale di quella "massa amorfa" (T43) da cui si è enucleato. L'"io epico" si suicida dunque per ripristinare, con forzatura soggettiva e volontaristica, la possibilità del dramma. Le strambe propensioni rétro di Artur sembrano dunque esprimere un'inconfessabile nostalgia per l'epoca in cui il dramma "era ancora possibile", prima che mezzo secolo di avanguardie à la Stomil ne minassero alle basi la ragion d'essere. Ma la distruzione dell'illusionismo naturalistico è irreversibile; Mrozek le dedica appena un'ironica lacrimuccia nel *tableau* che apre il terzo atto. Se un balzo all'indietro di mezzo secolo non è che uno scherzo di pessimo gusto ("Mascherata", lo definisce Artur, T86), è lecito tuttavia attingere al magazzino della Tradizione materiale ancora in ottimo stato di conservazione: attraverso un sapiente montaggio di detriti della drammaturgia nazionale e mondiale Mrozek riesce persino a utilizzare in positivo la propria deprecata mancanza di uno stile individuale:

Non esiste alcuno stile che mi soddisfi pienamente, che possa far mio. (...) Non potendo dunque adottare uno stile, è lo stile ad impadronirsi di me. O meglio i diversi stili in cui sono stato allevato (1982: 247).

Mrozek inserisce il suo manifesto sulla crisi del dramma in una discussione più generale sulle tendenze della società europea. L'attribuire alla rivolta di Artur connotati edipici serve all'autore per dare concretezza all'im maturità del protagonista (Błóński 1981: 223); essa si manifesta in *Tango* spoglia di quell'alone di fascino di cui Gombrowicz la riveste, poiché Mrozek non idealizza nessuno dei poli (Cultura e Natura) cui sono riconducibili in ultima analisi le antinomie della sua

traverso il quale una determinata società "giunge alla massima trasparenza" e dello straniero, la cui presenza segnala la crisi del dramma in quanto "le persone cui egli conferisce evidenza drammatica non sarebbero in grado di pervenirvi da sole".

opera. "L'azione di *Tango* è la maturazione fallita del suo protagonista" (Błoński 1981: 224), in quanto a focalizzare l'interesse dell'autore non è l'"uomo" Artur, bensì un modello educativo che fallisce, non riuscendo ad insegnare al giovane né come adattarsi ad una situazione né come assumerne il controllo. Attribuendo un peso determinante agli elementi con cui Mrozek "ha camuffato magistralmente *Tango* da commedia di costume" l'interpretazione di Błoński approda tuttavia ad un'eccessiva indeterminatezza:

"Nella famiglia di Mrozek è lecito identificare l'ambiente artistico, la società, la Polonia, il mondo intero. Proprio in quanto essa è in primis una famiglia" (Błoński 1981: 222-226).

In quest'ottica le estenuanti *tirades* di Artur, che, citando modelli della commedia intellettuale (Shaw, Witkacy, Ionesco), rallentano fortemente il ritmo dell'azione, non servirebbero che a denunciare quale inutile fardello possa costituire nel mondo contemporaneo un'educazione umanistica. La lettura politica che ne consegue risulta vaga e poco convincente; all'antinomia tra le ciarle di Artur e l'agire silenzioso ed efficace di Edek corrisponderebbe quella tra teorici e pragmatisti all'interno dello schieramento rivoluzionario: la Rivoluzione mangia i suoi figli più delicati, mentre si affermano quelli più rozzi e brutali (Esslin 1970: 191).

Tango è, secondo una penetrante intuizione di Jan Kott (1965: 70) "il quarto atto di *Kurka wodna*" (Witkiewicz 1962-69); non va dunque dimenticato che il mondo "andato in frantumi"⁸ ha avuto modo di ricomporsi, nell'intervallo, in maniera fortemente differenziata in Europa occidentale e centro-orientale. La pièce (Kott 1965: 73) è una sorta di *Amleto* contemporaneo, riletto attraverso il catastrofismo "ambiguo e ironico" dell'autore: ad Artur-Amleto, ideologo caduto nello sforzo di raddrizzare il corso delle umane vicende, succede infatti Edek-Fortebraccio. In realtà (O'Neill 1983: 47) Edek non succede ad Artur, ma a se stesso, ed è dunque contemporaneamente Claudio e Fortebraccio. Il maldestro tentativo del rampollo degli Stomil non fa che consentire all'usurpatore di assumere esplicitamente il potere assoluto. Mentre al principe di Danimarca riesce di condurre con sé nella tomba il marcio del reame, Artur si immola senza scopo, non meritando nemmeno, in luogo delle nozze, una degna sepoltura.

⁸ Nella scena finale di *La gallinella acquatica* [*Kurka wodna*] gli ultimi capitalisti bevono e giocano a poker mentre "il mondo va in frantumi".

Edek è in scena per l'intera durata della pièce, se eccettuiamo il lungo colloquio tra padre e figlio, di cui costituisce tuttavia uno dei referenti principali. In apertura lo troviamo placidamente seduto al tavolo da gioco; bara, come suo solito, e di tanto in tanto sorseggia una birra. Per quanto privo dei "ferrei principi" di Artur, Edek "sa ugualmente il fatto suo" (T83). Lo dimostra l'intelligenza tattica con cui si muove in casa Stomil; galante con la Nonna, nei confronti di Eleonora ed Ala si mostra disinvolto senza strafare; svillaneggia senza ritegno lo zio Eugenio, ma con Stomil osserva scrupolosamente un tacito patto di non belligeranza; Artur gli ispira infine (ma è un sentimento generalmente condiviso) un rispettoso timore misto ad insofferenza. Mentre Artur è accecato dall'odio di classe, suo padre sa apprezzare la semplicità con cui Edek si adatta a qualsiasi situazione e considera ovvia "la necessità" della sua presenza in casa (T66).

La figura di Edek non va dunque demonizzata né sottovalutata. In un simile equivoco si potrebbe incorrere sopravvalutando il ritorno di Mrozek alla forma tradizionale del dramma. In realtà il drammaturgo innesta su di un impianto tradizionale elementi di varia provenienza; dal "teatro dell'assurdo" mutua ad esempio la notevole importanza attribuita alle didascalie. Ad Edek toccano pochissime battute, non prive peraltro di sintetica efficacia; sono tuttavia le dettagliatissime didascalie che fanno di lui un'autentica persona drammatica, una sorta di Re della Pantomima, di Matto che schernisce la Maestà della Ragione. Questo Buffone che ammette senza difficoltà di essere tale (cf. Kott 1961: 124) merita l'incondizionata ammirazione di Stomil, approdato alla medesima consapevolezza solo attraverso dolorose mediazioni (T63). Artur, che invece disprezza Edek, crede di potersene liberare con facilità; dopo il putsch e l'enigmatica metamorfosi alcoolica l'Ideologo, ristabiliti temporaneamente ruoli e gerarchie sociali tradizionali, "fraternizza" con il Lacchè, illudendosi di farne il proprio braccio armato. Artur va allo sbaraglio perché ignora che tutto si è già compiuto, che Edek è in realtà intoccabile: la cecità interiore, che vela al suo sguardo quanto a tutti è manifesto, chiama in causa un ulteriore modello, quello dell'Edipo sofocleo.

All'eroe schiantato dal Fato è rivelata infine la Verità:

Świat jest zły, zły, zły! (T98)
Il mondo è cattivo, cattivo, cattivo!

Gli errori commessi non gli lasciano nemmeno più il tempo di mettere in guardia il mondo dall'idealismo, come fa la Santa Giovanna di Bre-

cht nel suo peana finale alla lotta di classe (Cases 1962: XXX). Edek stronca Artur mentre sotto la spinta della gelosia sta maturando in lui l'abbandono delle "armi della critica" in favore della "critica delle armi". Nella sua febbrile ricerca del revolver, è il marxismo che viene sbeffeggiato, come nell'"ideologia" di Edek, oracolo della saggezza delle masse (T99):

- ARTUR Ale jaki postęp?
 EDEK Postępowy. Do przodu.
 ARTUR Znaczy się... naprzód?
 EDEK Tak jest. Przodem do przodu.
 ARTUR A ty?
 EDEK Tył też do przodu. (14)
- ARTUR Ma che tipo di progresso?
 EDEK Progressista. In avanti.
 ARTUR Cioè ... avanti?
 EDEK Sissignore. Col davanti in avanti.
 ARTUR E il di dietro?
 EDEK Anche quello in avanti.

Józef Kelera interpreta l'opera drammaturgica di Mrożek come progressivo smascheramento, attraverso il meccanismo della *reductio ad absurdum*, dell'Assoluto che l'aveva folgorato in gioventù, lo Stalinismo, così come di ogni credo totalizzante (Kelera 1964, 1977). L'Assoluto variamente camuffato domina le "situazioni senza uscita" degli atti unici e delle altre opere che precedono *Tango*. Nella figura di Edek Mrożek ce ne mostra il totale azzeramento concettuale. In opere dello stesso periodo, come *Krawiec* o di poco posteriori, come *Poczwórka* o *Drugie danie* i tempi eroici della fede nel Piccolo Padre appaiono per contro immersi in un'ambigua aura di nostalgia (Mrożek 1977, 1967b, 1968, 1983). Sembra di intuire che in quegli anni sia stata sciupata un'occasione irripetibile per spazzar via con le macerie della guerra le mitologie nazionalpatriottiche, i cascami di una tradizione irrazionale ed inservibile (il *bałagan* su cui si apre il sipario in *Tango*). Nella seconda metà degli anni '60 la critica polacca (Pawińska 1967, Skwarczyńska 1969, Wyka 1968) ha finemente analizzato il rapporto tra la drammaturgia di Mrożek e la storia letteraria polacca. In particolare *Zabawa* (Mrożek 1962) e *Tango* sono state inquadrare nella complessa dinamica di citazione/parodia della grande letteratura nazionale proprio della letteratura polacca del '900. Le citazioni, la parodia, il pastiche di *Dziady*, *Wesele*, *Kurka wodna*, *Matka*, *Slub* ed infine *Zielona Geś* presenti in *Tango* non fanno che confermare l'impossibilità per l'Avanguardia di prescindere dalla Tradizione, so-

prattutto in teatro, ove domina incontrastata la convenzione (Błoiński 1981: 229).

In una lettura di *Tango* interna alla storia e alla cultura polacche l'im maturità di Artur si rivela essenzialmente cecità politica; a farvi bancarotta non è infatti il modello giacobino o bolscevico, ma quello tipicamente polacco dell'insurrezione [powstanie]. Mrozek ne condensa, nella figura di Artur, alcuni gravi limiti: l'incapacità di misurare le forze dell'avversario, l'astrattezza della tattica, l'irrealismo del programma, l'incoerenza suicida. Se la nozione di "farsa" ha per referente soprattutto la società occidentale, quella di "tragedia" allude in termini straordinariamente aspri e circostanziati (Pomianowski 1980: 257) alla società polacca. Tanto che il *camouflage* trascende i limiti di un doveroso tributo alla Censura, mirando a veicolare subdolamente al pubblico teatrale polacco (l'*inteligencja* in senso lato) un'analisi della sua impotenza così spietata da far impallidire al confronto i vari *Assassini senza movente* o *Rinoceronti* ...

Artur è un Amleto tragicomico per una stagione di riflusso, la *Piccola stabilizzazione* [Mała stabilizacja, dal titolo di una pièce di Tadeusz Rózewicz (1962)]. Gli anni '60 rappresentano la prima fase di riassetto per una nazione soggetta da un quarto di secolo a ininterrotti sommovimenti. Spente le illusioni riformatrici dell'Ottobre Polacco balzano in primo piano le problematiche del "privato". La società polacca troppo spesso costretta all'eroismo è ora incline a giudicare con maggiore severità, alla luce delle miserie del quotidiano, i miti del passato. La brama di rigore del giovane Artur cozza manifestamente con la aspirazione dei suoi familiari a "godersi la vita" per quanto possibile.⁹ Non v'è dubbio che sia il suo bigotto fanatismo a spingere anzi tempo la Nonna alla tomba. Artur arriva all'appuntamento con la storia insieme troppo presto e troppo tardi: sul quadrante polacco è in ritardo sul '56 e in anticipo sul '68.¹⁰ Il '68 a Varsavia, il cieco infrangersi della rivolta di studenti ed intellettuali contro gli Edek schierati nelle piazze da Gomułka ricalcherà con straordinaria precisione la parabola di Tango. Ad una quotidianità caratterizzata da

⁹ Quando *Tango* viene pubblicato in Polonia il suo autore vive da qualche tempo a Chiavari. Dovrebbe aver pesato in qualche misura sulla sua riflessione il contrasto tra l'austerità degli anni '50 polacchi e l'edonismo del "miracolo economico" italiano. Di un consumismo sui generis è lecito discutere in Polonia solo a partire dagli anni '70 di Gierek.

¹⁰ Artur, che è nato nel 1940 (T40), ha al massimo 25 anni (T30); la sua vicenda è narrata dunque espressamente all'insegna dell' hic et nunc.

“marazm i zastój” (“marasma e ristagno” Mrożek 1960), “rozwód, entropia i anarchia” (“disordine, entropia ed anarchia” T38) fa dunque da pendant, nella visione dell’autore, una sorta di tragica coazione a ripetere, proseguendo la tradizione ottocentesca, rivolte suicide.

Krzysztof Wolicki ha rilevato come l’evoluzione di Mrożek dagli “atti unici” a *Tango* corrisponda a quella della letteratura polacca “dalla problematica della *literatura obrachunkowa*,¹¹ con la sua ispirazione esistenziale” ad un’analisi delle nuove gerarchie sociali che la *Mała stabilizacja* va disegnando; mentre nella fase precedente predominava il conflitto tra Individuo e Società, diviene ora produttivo riesumare “l’unica vecchia dicotomia, quella di popolo [lud] e *inteligencja*, che non abbia esaurito le sue funzioni storiche” (Wolicki 1975: 27). *Tango* potrebbe essere definito, in questo schema, l’opera di Mrożek in cui maggiore è l’equilibrio tra le tematiche della destalinizzazione e quelle più radicate nella storia nazionale, come testimonia l’integrazione dei due conflitti citati (Artur/Caos; Artur/Edek).

In un fortunato saggio degli anni ’60, George Steiner sosteneva che comporre tragedie è impossibile in una società dominata da mitologie eminentemente anti-tragiche quali il Cristianesimo ed il Marxismo (Steiner 1965: 250). *Tango* le assume beffardamente entrambe, nelle loro varianti storicamente determinate (la “leggenda romantica” nazionale e la Vulgata staliniana del marxismo), quali garanzie di quell’immediata comunione tra scena e platea che contraddistingue le epoche di splendore del dramma. Che tali mitologie siano reduci da clamorose disfatte risulta irrilevante in assenza di altre più adeguate; l’atteggiamento di ironica distanza nei loro confronti non fa che arricchire la trama della complicità tra scena e platea. Quando alla metà degli anni ’60 appare *Tango* volge chiaramente al termine la fase di liberalizzazione apertasi con l’Ottobre Polacco: l’esautoramento di Chruščev e la sclerosi progressiva dell’equipe di Gomułka fanno già presagire la campagna anti-intellettuale ed anti-semita che il governo scatenerà in risposta alle agitazioni studentesche del ’68. Dopo l’invasione della Cecoslovacchia e le stragi degli operai del litorale baltico non sarà più possibile per l’*inteligencja* polacca trattare l’ideologia sovietica con la *nonchalance* feroce e bonaria di *Tango*.

Con l’effimero “benessere” e la successiva bancarotta della gestione Gierek, con l’esplosione e la repressione di Solidarność sembra

¹¹ La storiografia letteraria polacca suole definire *literatura obrachunkowa* quel complesso di opere che, all’indomani della morte di Stalin (1953) cercano di “regolare i conti” con la figura ormai mitica del dittatore georgiano; tale filone assume maggior consistenza dopo il XX Congresso del PCUS e l’Ottobre Polacco (1956).

essersi compiuto in Polonia un intero ciclo storico. L'atteggiamento di Artur presenta molte affinità con il nihilismo radicale e le inclinazioni polemicamente anacronistiche (il culto di Piłsudski, ad esempio) di alcune fasce giovanili della Polonia di Jaruzelski, in particolare di quelle che non hanno fatto in tempo a vivere pienamente l'esperienza di Solidarność.

È difficile valutare l'"attualità" di Tango come tragedia politica in riferimento all' Occidente. In singolare coincidenza con la sua pubblicazione scoppia a Berkeley la grande rivolta studentesca, al cui interno i gruppi teatrali legati alla New Left sperimentano le tecniche del "teatro di guerriglia". La drammaturgia politica di *Tango* con la sua forma "classica" e il suo esplicito rifiuto del manicheismo ne fanno in breve tempo un pezzo d'antiquariato, scomodo e "reazionario". Si può prendere sul serio la "rivoluzione conservatrice" di Artur o leggersi solo un parodistico grido d'allarme nei confronti della rivolta giovanile allora in embrione (Błoński 1981: 206); di certo il moralismo intransigente dell'uomo dell'Est, la sua tenace diffidenza verso le auspicate palingenesi erano agli antipodi degli orientamenti che andavano prevalendo in Europa Occidentale. La bufera seguita al Maggio francese ha di certo nuociuto alla fortuna di *Tango* in Occidente, mentre il suo placarsi ha determinato le condizioni per una sua rinnovata attualità. Nell'epoca del "ritorno alla Norma" (*Mondoperaio* 1985) la rivolta di Artur sembra perdere i connotati della parodia per assumere dei tratti nuovi, sconcertantemente realistici.

Meditando sul suo infelice flirt con lo stalinismo Mrozek si diverte a vivisezionarne uno dei miti cardine, di natura tardo-positivista: la linearità del Progresso, l'ineluttabile tendere delle società borghesi verso una piena affermazione del potere delle masse. Da *Tango* emerge per contro una concezione ciclica del divenire umano; parafrasando Marx, è lecito affermare che per Mrozek le tragedie, nel gran teatro del mondo, si replicano infinite volte, con esiti sempre più farseschi: è questo un tratto che lo accomuna alla "drammaturgia del grottesco", a Brecht, Dürrenmatt, Beckett (Cfr. Kott 1961: 95-104). Procedendo "przodem do przodu" ci si ritrova al punto di partenza; mode, ideologie ed estetiche ripescate con gran clamore dalla Pattumiera della Storia vi ritornano a ritmo da comica slap-stick. Nulla vieta dunque di cimentarsi nell'uso di una forma drammatica considerata obsoleta già decenni addietro.

Tango si colloca nel panorama dell'epoca come manifesto di una soluzione moderatamente restauratrice e tradizionalista della crisi del dramma, come affermazione della possibilità della tragedia seppure in forme grottescamente degradate. Partorita da un mondo che ha conosciuto Auschwitz ed Hiroshima, tale tragedia schemisce ferocemente il pathos dei nobili sentimenti, destinati a soccombere dinanzi alla "banalità del male".¹² La postulata non teatralità del colpo di Edek alla nuca di Artur ed il kitsch della Cumparsita finale, che continua ad echeggiare in sala a sipario chiuso, neutralizzano in embrione quegli effetti di immedesimazione e catarsi "culinarie" paventati da Brecht, cui il pianto e la regressione infantile di Artur potrebbero indurre lo spettatore. Mrozek ci mostra dunque il convergere di Teatro e Vita in una tragicità banale e quotidiana. Rifuggendo dalla moltiplicazione alla Genet di piani di rifrazione deformanti, assume e ingloba al pari di molte altre, l'ispirazione di Ionesco, Brecht, Dürrenmatt, Frisch (Błoński 1981: 226); rifiuta dunque di schierarsi nella querelle tra Assurdo e Brechtismo, mirando ad attingere dall'intera storia del teatro i frammenti necessari alla costruzione della sua opera, in un tentativo arduo e ambizioso che rimarrà isolato nella drammaturgia polacca ed internazionale degli anni successivi.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt H.
1963-64 *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, 1963 [Trad. it.: *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*. Milano 1964].
- Błoński J.
1981 *Romans z tekstem*. Kraków 1981, pp. 161-269.
- Cases C.
1962 *Introduzione a: Szondi 1962*.
- Esslin M.
1970 *En Pologne. Sławomir Mrozek*. — In: *Au-delà de l'absurde*, Paris 1970.

¹² È il titolo di un fortunato saggio apparso in quegli anni (Arendt 1963-64). Di poco successiva a quella di *Tango* è la pubblicazione della celebre *Istruttoria* [Die Ermittlung] di P. Weiss (1965-66), basata sugli stenogrammi del processo di Francoforte, nella quale la tematica della "banalità del male" emerge come struttura portante.

Kelera J.

- 1964 Mrozek-dowcip wyobraźni logicznej. — Dialog 1964, 8: 101-111.
1965 Etap syntezy. — Dialog 1965, 10: 75-86.
1977 Mrozek da capo. — Dialog 1977, 5: 98-108.

Kott J.

- 1961 Szkice o Szekspirze. Warszawa 1961 (trad. it.: Shakespeare nostro contemporaneo. Milano 1964).
1965 Rodzina Mrozka. — Dialog, 1965, 4: 68-73.

Mondoperaio

- 1985 Il ritorno alla Norma. — Mondoperaio 1985, 3: 104-113; 4: 116-126, 5: 130-137.

Mrozek S.

- 1960 Indyk (Il tacchino). — Dialog 1960, 10: 5-44.
1962 Zabawa (La festa). — Dialog 1962, 10: 5-19.
1964 Tango. — Dialog 1964, n. 11, 5-44 [Trad. it. di A. M. Raffo in "Sipario" 1967, n. 259: 41-59].
1967 Poczwórka. — Dialog 1967, 1: 5-27.
1968 Drugie danie (Secondo piatto). — Dialog 1968, 5: 5-33.
1973a Tango. — In: Utwory sceniczne 2. Kraków 1973, pp. 29-102.
1973b Szczęśliwe wydarzenie (Lieto evento). — Dialog 1973, 4: 5-27.
1973c Rzeźnia (Il macello). — Dialog 1973: 9, 5-44.
1977 Krawiec (Il sarto). — Dialog 1977, 11: 5-36.
1982 Małe listy. Kraków 1982.
1983 Popiół? Diament? — Kultura 1983: 1-2.

O'Neill M.C.

- 1983 A Collage of History in the Form of Mrozek's "Tango". — The Polish Review 1983, 2: 41-51.

Piwińska

- 1967 Przed "Kartoteką" i "Tangiem". — Dialog 1967, 11: 81-108.

Pomianowski J.

- 1980 Sławomir Mrozek. — In: Enciclopedia del teatro del '900. A cura di A. Attisani. Milano 1980.

Różewicz T.

- 1962 Świadkowie, albo nasza mała stabilizacja (I testimoni, ovvero la nostra piccola stabilizzazione). — Dialog 1962, 5: 5-26.

Skwarczyńska S.

- 1969 "Chocoli taniec" jako obraz-symbol w literaturze ostatniego trzydziestolecia. — Dialog 1969, 8: 99-119.

Steiner G.

- 1961 The Death of Tragedy, 1961 [Trad. it.: Morte della tragedia. Milano 1965].

Szondi P.

1956 Theorie des Modernen Dramas. Frankfurt am Main 1956 [Trad. it.: Teorie del dramma moderno. Torino 1962].

Weiss P.

1965 Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt am Main 1965 [Trad. it.: L'istruttoria. Oratorio in 11 canti. A cura di Giorgio Zampa. Torino 1966].

Witkiewicz S.I.

1962 Kurka wodna. — In: Dramaty. Warszawa 1962 [Trad. it.: La gallinella acquatica, a cura di Riccardo Landau. — In: S. I. Witkiewicz, Teatro. Bari 1969].

Wolicki K.

1975 W poszukiwaniu miary (Twórczość dramatopisarska Sławomira Mrożka). — Pamiętnik Teatralny 1975, 1: 3-44.

Wyka M.

1968 "Zielona Gęś" po latach. — Dialog 1968, 10: 142-146.