

# Prefazione

di Anita Vuco

*Alla memoria di Dragica Kovačić nata Savin,  
mia zia materna che nel maggio del 1993  
– all'età di soli trentatré anni – si tolse la vita  
lasciandosi travolgere da un treno merci.*

**L**e immagini, una serie di immagini, con riferimenti simili o del tutto diversi, elaborate nei più minuscoli dettagli; immagini essenziali e spoglie di ogni abbellimento, a colori o in bianco e nero, con il ritmo di un battito cardiaco in sottofondo, qualche volta prive di ogni suono, disposte in ordine cronologico, smarrite e all'improvviso ritrovate, inserite nel posto sbagliato, dislocate in alto o magari troppo in basso, sparpagliate alla rinfusa, custodite per anni o generazioni intere, resistenti alle intemperie di qualsivoglia genere, imperfette e fragili come un qualunque sogno umano; se proiettate a una certa velocità, producono effetti cinematografici sorprendenti; in base alle proprie esigenze si riversano in un dipinto o una scultura, diventano un pranzo speciale, una sonata per violino e contrabbasso, o semplicemente una timida carezza, una promessa gridata ad alta voce, una dichiarazione d'amore mai pronunciata, ed è solo la velocità delle sequenze che determina quali saranno gli esiti finali: un racconto, un romanzo, una poesia. Se non facciamo nulla per dare loro un senso, in modo che non servano unicamente a noi che le abbiamo generate; se non facciamo uno sforzo per rielaborarle con particolare minuzia e criterio, restano quello che sono – vita allo stato puro, senza fraintendimenti, importante e degna in quanto tale, ma pur sempre fine a se stessa. E non si può mentire con la propria vita, altrimenti sarebbe uno spreco imperdonabile. Almeno dal

mio punto di vista. Ma ecco che qualcuno punta i riflettori sugli angoli più nascosti, sulle tensioni che avremmo preferito ignorare, e ci chiede di mettere a soqquadro, non tutta la casa o un piccolo e stipato ripostiglio, ma l'intera esistenza nel suo complesso fluire, perché questo signore con la materia prima depositata nei nostri cervelli intende fare teatro.

Mi sono sempre rifiutata di vivere la letteratura come un qualcosa di astratto, tutto in me si oppone a un simile approccio. Per questo, se oggi sono qui a testimoniare quell'impatto che le parole di Miroslav Krleža hanno avuto su di me – fin dal mio primo incontro con loro quando, ancora liceale, vidi in scena al Teatro Nazionale di Spalato la sua baronessa Castelli Glembay riassumere in una sola frase tutta la tragica condizione del nascere e vivere donna – è solo per presentarlo da sua traduttrice e amica, in maniera intima, con un punto di vista per così dire *personale*, quello stesso che mi piacerebbe credere che il dramma in questione un giorno troverà il modo di scatenare nell'animo di un lettore a me sconosciuto. La letteratura può fare miracoli, essa stessa è un grande miracolo, ogni volta che ci permette di comunicare con chi altrimenti non avremmo mai avuto modo di incontrare.

*In agonia* è il secondo dramma della trilogia sui Glembay<sup>1</sup>, storia di una famiglia patrizia originaria di Zagabria e del suo declino<sup>2</sup>. Questi drammi sono tra i testi più conosciuti dello scrittore, nonché universalmente riconosciuti per la forza espressiva che l'arte krležiana qui raggiunge. In un'epoca dominata da una poetica sperimentale che da Pirandello si propaga, attraverso Brecht, fino agli scrittori del dopoguerra come Ionesco e Beckett, Krleža si allontana dall'avanguardia drammaturgica e ritorna ai modelli anticechoviani. I motivi di questo cambiamento di rotta restano inspiegabili. Parte della critica letteraria conviene sul fatto

---

<sup>1</sup> Composta da: *Gospoda Glembajevi (I signori Glembay*, traduzione di Silvio Ferrari, Costa&Nolan, 1988); *U agoniji (In agonia*, traduzione di Anita Vuco, Infinito edizioni, 2020); *Leda*.

<sup>2</sup> Naturalmente, il tema dell'ascesa e della caduta delle famiglie feudali borghesi è molto importante e a partire dalla seconda metà dell'Ottocento lo troviamo in numerosi scrittori di fama mondiale: Émile Zola, ciclo dei "Rougon Macquart" (1871-1893); Saltykov-Ščedrin, "I signori Golovlëv" (1872-76); Dostoevskij, "I fratelli Karàmazov" (1879-80); Thomas Mann, "I Buddenbrook" (1901); John Glasworthy, "La saga dei Forsyt" (1906 – 1922); William Faulkner, "L'urlo e il furore" (1929); Maksim Gorkij, "L'affare degli Artamonov" (1925); per citarne alcuni tra i più rappresentativi.

che in questa maniera lo scrittore abbia voluto rimanere vicino alla classe borghese che accettava con maggiore facilità una poetica drammaturgica di tipo convenzionale. Altri, invece, sostengono semplicemente che dopo un giovanile entusiasmo per le nuove metodologie, Krleža avesse sentito il bisogno di ritornare al dramma psicologico tradizionale in quanto a lui più idoneo. Con la trilogia, lo scrittore, in effetti, pone fine alle proprie ricerche e agli esperimenti drammaturgici nella cosiddetta direzione *quantitativa* e apre la strada alla maniera *qualitativa*. In primo luogo prende come esempio l'arte di drammaturghi nordici quali Strindberg e Ibsen. Per questo motivo gli aspetti sociali ed economici del momento storico rappresentato rimangono all'interno dei tre drammi soltanto una cornice. È vero che i personaggi rispecchiano la realtà circostante, ma la vera tragedia si consuma all'interno di ognuno di loro. Krleža pone il centro di gravità sull'analisi e sulla motivazione psicologica dei loro comportamenti. La tragedia viene in parte costruita attraverso i dialoghi tra i personaggi, il loro scontro e le incomprensioni reciproche, ma quello che di gran lunga rimane più importante sono i conflitti interni che ogni personaggio continua a vivere con se stesso. Ognuno rimane un'unità a sé stante, come se non condividesse nulla con gli altri: marito e moglie/due amanti. Sulla scena scorrono le loro vite parallele in cui ogni individuo è troppo preso dalla propria esistenza. Persino la scelta della lingua, oltre a collocarci in una dimensione storica particolare quando, di fatto, in molte famiglie venivano adoperate più lingue e si passava spesso in maniera del tutto spontanea da una all'altra, persino all'interno di un'unica frase, contribuisce a mettere in risalto le ragioni psicologiche più profonde. Se, da un lato, per il barone Lenbach la lingua tedesca<sup>3</sup> rappresenta una sorta di conferma della propria nobiltà, per il giovane Križovec, suo avvocato nonché amante di sua moglie, usare il tedesco sembra essere piuttosto un tentativo per acquisire un rango più elevato di quello a cui appartiene. Per Laura, invece, l'alternanza tra diversi codici linguistici segue di pari passo la presa di coscienza del proprio stato emotivo: parla in tedesco all'apice del suo stato di inquietudine e di un sentimento di ira, quando sembra impossibile porre rimedio all'amarezza che la devasta. La tragedia

---

<sup>3</sup> Un tedesco a tratti storpiato dall'autore stesso, riportato così come lo si trova nel testo originale (*spatter* al posto di *später*, e via dicendo).

non si sviluppa, come nei drammi romantici oppure classico-realistici, dal conflitto tra caratteri o ideologie opposte, ma nasce dai contrasti e dalle tensioni interne dei singoli personaggi che lentamente prendono coscienza del proprio triste destino. Su tutto domina una visione del mondo esistenzialistica, ottenuta grazie a un'intensa capacità espressiva. I dialoghi spesso sono troppo tesi e spezzati da una moltitudine d'immagini, di suoni e di associazioni dove si mescolano le voci dei personaggi e l'implicito commento dell'autore.

Questo dramma è stato scritto in due versioni. La prima, del 1928, comprende due atti, mentre più tardi, nel 1958, l'autore ne aggiunge un terzo<sup>4</sup>. Come notato dallo studioso di teatro Hećimović, risale già al 1924 un primo testo dal titolo omonimo scritto sotto forma di racconto che senza dubbio porta in sé l'embrione del dramma sviluppato successivamente<sup>5</sup>.

Il 14 aprile 1928, presso il H.N.K. (Teatro nazionale croato) della città di Osijek, Krleža legge in anteprima la prima versione del dramma. In quell'occasione dichiara d'aver "fatto finalmente i conti" con i suoi drammi espressionistici. In *agonia* contiene tutte le caratteristiche del dramma psicologico di uno scrittore che arriva a non sentirsi colpevole perché nei suoi testi *manca l'azione drammatica*. Riporto qui una parte del suo celebre discorso introduttivo: "Tutto quello era un'inutile ricerca della cosiddetta azione drammatica nella direzione sbagliata: quella quantitativa (come nei drammi *Golgota*, *Adamo ed Eva*, *Kraljevo*). L'azione drammatica in scena non è più quantitativa. La tensione di alcuni momenti non è raggiunta grazie alla dinamica degli avvenimenti esterni, ma proprio al contrario: il vigore dell'azione drammatica è concreto come in Ibsen, diventa qualitativo e si compone dell'oggettivazione psicologica di determinati soggetti che in scena diventano per la prima volta coscienti di se stessi e del proprio destino. Non può esserci, dunque, un buon dramma senza un volume psicologico interiore che funge da strumento, né senza un buon attore che lo suonerà da musicista magistrale. [...]"

---

<sup>4</sup> Anche questo è fonte di numerose dispute tra i critici teatrali: alcuni, hanno accolto l'aggiunta del terzo atto con riserva, sostenendo che esso *rompa* l'unità della composizione primaria, al contrario di altri che ritengono invece l'esatto opposto. Per una discussione sull'argomento rimando a Nedjeljko Mihanović, *Dramska funkcionalnost trećeg čina Krležine drame U agoniji*, *Mogućnosti*, XXVIII, num. 2/3, pag. 199-205, Spalato, 1981.

<sup>5</sup> Pubblicata nella rivista *Književna republika* (Repubblica letteraria).

Ho deciso di scrivere dei dialoghi prendendo come modello le scuole nordiche degli anni novanta del XIX secolo, e con l'intento di espandere il diametro della tensione psicologica interna fino al punto di maggiore impatto, cercando contemporaneamente di portare questi urti il più vicino possibile ai riflessi della nostra realtà. Così sono nati i miei ultimi drammi che non sono e non vogliono essere altro che dialoghi psicologici, il che avviene nella nostra letteratura drammaturgica con un ritardo quarantennale”.