

Il radiodramma e il racconto ramosiani

Stemberger, Rea

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:277681>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-02**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIUME
FILOZOFSKI FAKULTET / FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
Odsjek za talijanistiku / Dipartimento di Italianistica

REA STEMBERGER

**IL RADIODRAMMA E IL RACCONTO RAMOUSIANI:
GENERI A CONFRONTO PER RACCONTARE L'UOMO**

DIPLOMSKI RAD / TESI DI LAUREA MAGISTRALE

Tesi di laurea magistrale in Lingua e letteratura italiana
Mentor / Relatore: prof. dr. sc. Gianna Mazzieri-Sanković
Komentor / correlatore: izv. prof. dr. sc. Corinna Gerbaz Giuliano

Rijeka / Fiume, anno accademico 2023/2024

SVEUČILIŠTE U RIJECI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIUME
FILOZOFSKI FAKULTET / FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Odsjek za talijanistiku / Dipartimento di Italianistica

REA STEMBERGER

**Il radiodramma e il racconto ramosiani:
generi a confronto per raccontare l'uomo**

DIPLOMSKI RAD / TESI DI LAUREA MAGISTRALE

JMBAG / N. Matricola: 0009081413

Diplomski studij *Talijanski jezik i književnost / Filozofija*

Corso di laurea magistrale in *Lingua e letteratura italiana / Filosofia*

Mentor / Relatore: prof. dr. sc. Gianna Mazzieri-Sanković

Komentor / correlatore: izv. prof. dr. sc. Corinna Gerbaz Giuliano

Rijeka/Fiume, 2024

Izjava o autorstvu diplomskog rada

Ovime potvrđujem da sam osobno napisala diplomski rad pod naslovom *Il radiodramma e il racconto ramousiani: generi a confronto per raccontare l'uomo* te da sam njegova autorica.

Svi dijelovi rada, nalazi ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (bilo da su u pitanju mrežni izvori, knjige, znanstveni, stručni ili popularni članci) jasno su označeni kao takvi te su adekvatno navedeni u popisu literature.

Ime i prezime studentice: Rea Stemberger

Datum: 28.08.2024.

Vlastoručni potpis: Rea Stemberger

Dichiarazione di autenticità della tesi di laurea magistrale

Con la presente confermo di aver scritto personalmente la tesi di laurea dal titolo *Il radiodramma e il racconto ramousiani: generi a confronto per raccontare l'uomo* e di esserne l'autore.

Tutte le parti del lavoro, tutte le analisi e le idee in essa espresse che vengono citate o si riferiscono ad altre fonti (siano esse fonti online, libri, articoli scientifici, professionali o divulgativi) sono chiaramente contrassegnate come tali nel lavoro e adeguatamente elencate nella bibliografia.

Nome e cognome della studentessa: Rea Stemberger

Data: 28 agosto 2024

Firma autografa: 

Ringraziamenti

Vorrei esprimere la mia profonda gratitudine a tutte le persone che hanno reso possibile la realizzazione di questo lavoro. Innanzitutto, desidero esprimere il mio sincero ringraziamento alla mia relatrice, prof. dr. sc. Gianna Mazzieri-Sanković, e alla correlatrice izv. prof. dr. sc. Corinna Gerbaz Giuliano, per la loro guida e il loro supporto durante tutto il percorso di studi. Desidero ringraziare anche gli altri docenti del Dipartimento d'Italianistica e di Filosofia per la loro dedizione e competenza manifestate negli anni della mia formazione accademica.

Ringrazio infinitamente la mia famiglia: mio padre Aron e mia madre Snježana, mia sorella Rina, e mio nonno Luciano per il loro amore incondizionato e l'instancabile supporto. Un grazie speciale a Karlo e ai miei più cari amici e colleghi, per essere stati al mio fianco nei momenti difficili e per aver condiviso con me quest'esperienza.

Rivolgo il mio più sincero ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro.

Sinossi

La presente tesi di laurea magistrale affronta l'analisi di alcuni racconti e radiodrammi di Osvaldo Ramous. Si tratta di una produzione narrativa e radiofonica singolare che colloca l'uomo in una posizione fondamentale, alla ricerca del suo essere, dei suoi pensieri, del periodo in cui vive e della natura con la quale viene in contatto.

Considerato uno dei padri della letteratura dei rimasti, Ramous è autore di numerosi racconti pubblicati su varie riviste in parte raccolti nel volume *Lotta con l'ombra e altri racconti* pubblicato postumo dalla EDIT. Alcuni dei racconti di questa raccolta saranno oggetto di studio della presente ricerca e precisamente: *La mia ocarina*, *Un cuore quasi umano*, *Rendimi Magda* e *Il farmaco portentoso*. Si tratta di brani di seguito rivisitati e riscritti dall'autore nella forma molto in moda negli anni Sessanta e Settanta, quella del radiodramma. L'obiettivo della tesi è quello di mettere a confronto questi due generi distinti e le tecniche di scrittura nonché le metodologie usate nella volontà di indagare sempre più a fondo la psicologia dell'uomo novecentesco.

L'introduzione della tesi vuole collocare l'attività ramousiana nel contesto novecentesco e nello specifico, nella letteratura istro-quarnerina, ramo poco studiato e ancora ignorato della letteratura italiana. L'adattamento dei contenuti nei vari generi è un tentativo di Ramous di trovare maggior diffusione della propria opera e del proprio pensiero. Nella seconda metà del Novecento e a seguito di rivolgimenti storici che mutano assetto e pure lingua alla sua città natale, l'autore continua a scrivere in italiano, ma nella nuova realtà statale, questa risulta essere la lingua di una minoranza. Pertanto, egli trova difficoltà a raggiungere il proprio lettore sia del territorio in cui opera sia di tutto lo Stivale.

Attraverso l'analisi sarà possibile indicare uomini di pensiero che hanno lasciato la propria impronta nella produzione del poligrafo fiumano o anche autori che gli si avvicinano nella poetica tra cui Pirandello, Svevo, Saba, Bontempelli e altri. Ramous, dal canto suo, riesce a raggiungere uno stile e un'originalità propri, distinguendosi per la sua capacità di mettere al centro del suo interesse lo studio dell'uomo offrendo una testimonianza autentica della condizione umana in un mondo segnato da turbamenti sociali, politici e da continui cambiamenti che si riflettono sull'individuo.

L'intento di questa tesi è di operare un confronto tra alcuni racconti e i radiodrammi omonimi di Ramous, mettendo in luce le tecniche narrative dell'autore e la poetica proposta.

Parole chiave: Ramous, racconti, radiodrammi, Fiume, letteratura italiana contemporanea

Abstract

This master's thesis deals with analyzing the short stories and radio dramas of Osvaldo Ramous. It is a singular narrative and radio production that places man in a fundamental position, in search of his being, his thoughts, the period in which he lives, and the nature with which he lives and comes into contact.

Considered one of the fathers of the literature of the remnants, Ramous is the author of numerous stories published in various magazines partly collected in the volume *Lotta con l'ombra e altri racconti* published posthumously by EDIT. Some of the stories in this collection will be the subject of this research: *La mia ocarina*, *Un cuore quasi umano*, *Rendimi Magda*, and *Il farmaco portentoso*. These pieces have been revisited and rewritten by the author in the form that was very fashionable in the sixties and seventies, the radio drama. The thesis aims to compare these two distinct genres and writing techniques as well as the methodologies used to investigate the psychology of twentieth-century man more and more thoroughly.

The introduction of the thesis aims to place Ramousian activity in the twentieth-century context and, specifically, in the Istro-Quarnerine literature, a little-studied and still ignored branch of Italian literature. The adaptation of the contents in the various genres is an attempt by Ramous to find greater dissemination of his work and his thoughts. In the second half of the twentieth century and following historical upheavals that changed the structure and even the language of his hometown, Ramous continued to write in Italian. However, in the new state reality, this turns out to be the language of a minority and therefore comes with difficulty to his readers of the territory and the entire Italy.

Through the analysis, it will be possible to indicate authors who have left their mark in the production of the polygraph from Fiume or even authors who approach it in thought including Pirandello, Svevo, Saba, Bontempelli, and others. Ramous, for his part, manages to achieve his style and originality, distinguishing himself for his ability to put the study of man at the center of his interest by offering an authentic testimony of the human condition in a world marked by social and political upheavals and by continuous changes that are reflected on the individual.

This thesis intends to make a comparison between Ramous's stories and radio dramas, highlighting the author's narrative techniques and poetic proposal.

Keywords: Ramous, short stories, radio dramas, Fiume, contemporary Italian literature

Indice

1. Introduzione.....	1
2. Brevi cenni biografici su Osvaldo Ramous	4
3. Il racconto breve: le prime pubblicazioni sui periodici e giornali	6
4. Un'immagine acustica del mondo	15
5. Generi a confronto: analisi di racconti e radiodrammi omonimi	19
5.1. <i>Un cuore quasi umano</i>	19
5.1.1. Tra dipendenza tecnologica e voci della natura	20
5.1.2. L'umanità contro la disumanizzazione	31
5.2. <i>La mia ocarina</i>	35
5.2.1. Un'autobiografia musicale	35
5.2.2. Lo strumento personaggio.....	41
5.3. <i>Il farmaco portentoso</i>	47
5.3.1. Sotto il velo delle illusioni: analisi filosofica e prospettiva psicologica.....	47
5.3.2. La speranza nell'avvenire e il paradosso della felicità	52
5.4. <i>Rendimi Magda</i>	55
5.4.1. Quell'esplorare l'interiorità per cogliere l'uomo	55
5.4.2. Il linguaggio come sacrificio	64
6. Conclusione.....	68
Bibliografia	75
Sitografia.....	78
Appendice	81

1. Introduzione

In questo lavoro di ricerca vengono messi a confronto alcuni radiodrammi e racconti ramousiani omonimi, esaminando come in ciascuno di essi, l'autore riesce a raccontare l'uomo, le sue emozioni, il suo comportamento e la sua complessità interiore. Attraverso un'analisi comparativa, vengono messi in luce i punti di forza e le specificità di ciascun genere, nonché le modalità con cui riescono a coinvolgere gli ascoltatori / lettori. L'obiettivo è quello di illustrare il modo in cui l'autore ha esplorato la natura umana utilizzando sia diversi canali che tecniche di narrazione e comunicazione.

Dopo una breve parentesi biografica dell'autore, con particolari riferimenti alla sua attività narrativa e collaborazione radiofonica, vengono esaminati gli articoli in cui sono state pubblicate le sue opere e gli annunci delle trasmissioni radiofoniche del nuovo genere che inizia a svilupparsi. Nella seconda metà degli anni Cinquanta, stando a Sacchettini, il numero di ascoltatori radio in Italia, divisi su tre programmi nazionali, raggiunge gli undici milioni. Nel periodo che va dal 1955 al 1960, vengono prodotti 297 radiodrammi nuovi, dimostrando la potenza produttiva della Rai, che dedica tempo soprattutto al nuovo genere, il radiodramma, e che, insieme ad altri, sarà responsabile per le trasmissioni radio delle opere ramousiane. Da allora il radiodramma è considerato un'arte autonoma e un genere separato da non confondere con il teatro, nonostante alcune ovvie somiglianze. In quegli anni la radio è un mezzo che funge da 'salotto', che riunisce famiglie a scopo d'intrattenimento, cultura, istruzione e informazione. Sacchettini scrive:

La sera, nel salotto di casa, ancora occupato dal «canoro focolare del ventesimo secolo», prima che venga sloggiato dal nuovo «focolare elettronico», le famiglie italiane si riuniscono a sentire musica, arte varia, riviste radiofoniche, informazione, approfondimenti, teatro e... radiodrammi.¹

Oltre all'importanza della radio in quel periodo, particolare enfasi sarà posta sulla tematica dei racconti e degli omonimi radiodrammi, nonché sulla loro rappresentazione complessa dell'uomo. Ramous critica la società in declino, in contrasto con l'idea marxista della forza creativa dell'uomo e della capacità di cambiare il mondo. Il capitolo sui radiodrammi offre un approfondimento sulla storia e sullo sviluppo di questo canale, analizzando l'impatto e l'influenza che i radiodrammi ramousiani possono avere anche oggi, difatti:

¹ SACCHETTINI, R., *Letteratura per sola voce: Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, 2022, p. 4. URL: <https://anthologydigitalpublishing.it/book/letteratura-per-sola-voce/> Ultimo accesso: 15 luglio 2024.

Il radiodramma diventa un modo particolarmente efficace per un approfondimento della ricerca della realtà esistenziale dell'uomo che Ramous va considerando in quegli anni. Messi a confronto alle opere teatrali, i radiodrammi risultano essere uno spazio in cui la prosa dell'autore recupera nuove zone di riflessione psicologica e di analisi sottile e articolata.²

Nella fase successiva della ricerca, vengono prese in esame alcune opere che hanno contribuito a una migliore comprensione della natura umana. La tematica affrontata nel racconto *Un cuore quasi umano* si concentrerà sulla psicologia umana, sulla dipendenza tecnologica dell'uomo e sui pericoli che la tecnologia può portare. Attraverso la storia di un'arma che sta diventando troppo potente per il suo creatore, l'autore esplora il tema della disumanizzazione e della tecnologia moderna. Il racconto *La mia ocarina* tratta dell'amore per la musica, sottolineando che non è necessario saper suonare uno strumento per sperimentarlo appieno. L'autore, che ha frequentato la scuola di musica, utilizza questa storia per mostrare la profonda connessione tra l'uomo e lo strumento, dove i sentimenti, l'arte musicale e l'identità s'intrecciano. L'analisi della storia di un uomo malato nel racconto *Il farmaco portentoso* riflette il paradosso della felicità e della speranza per il futuro. Sebbene il farmaco sia disponibile, l'uomo si rifiuta di assumerlo fino all'ultimo momento, così l'autore mostra la dimensione filosofica e psicologica dell'illusione e la sua importanza per la vita. Infine, attraverso un approccio innovativo nel racconto *Rendimi Magda* enfatizza il potere delle parole e della psiche umana, esplorando questioni esistenziali attraverso il prisma dell'arte.

Nell'appendice della tesi, volendo offrire uno spaccato più ampio del quadro culturale dell'epoca, vengono riportate delle schede contenenti l'elenco di dati reperiti rispettivamente nelle riviste «Radiocorriere» e «Studio» e relativi ad alcuni radiodrammi e racconti ramousiani, e alle rispettive stazioni radio che li hanno trasmessi. Sarebbe utile, in futuro, svolgere una ricerca analoga pure per altri radiodrammi e racconti ramousiani registrati in riviste brasiliane, argentine, svizzere, tedesche e in genere jugoslave, come indicato nell'ampia biografia dell'autore.

Nel novembre 1945, sul primo numero del «Radiocorriere», viene pubblicato un editoriale di Jader Jacobelli, dal titolo *Undicesima Musa?* In questo numero, scrittori e drammaturghi vengono invitati a produrre radiodrammi, e questa attività richiede con urgenza l'impostazione di regole rigorose e specifiche. Negli anni successivi, grazie all'Istituzione delle Compagnie di Prosa della Rai, all'organizzazione di Premi, alla pubblicazione di riviste e

² Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Percorrere i tempi... ricordando Ramous*, in «La battana» numero 179, Edit, Fiume 2011, p. 44.

recensioni per le opere che potevano essere ascoltate alla radio, fiorisce la produzione di un nuovo genere.³

Il principale obiettivo di questo lavoro di ricerca, è di fornire un'analisi di alcune opere ramousiane, affrontando i profondi temi psicologici e filosofici che hanno segnato la vita di Ramous e che si sono manifestati in modo specifico e diversamente, dipendentemente dal genere di volta in volta adottato. La ricerca così contribuisce a una migliore comprensione non solo dell'opera dell'autore, ma anche del più ampio contesto culturale e sociale in cui questa nasce.

³ Cfr. SACCHETTINI, R., *Letteratura per sola voce: Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, 2022, p. 9. URL <https://anthologydigitalpublishing.it/book/letteratura-per-sola-voce/> Ultimo accesso: 15 luglio 2024.

2. Brevi cenni biografici su Osvaldo Ramous

Osvaldo Ramous nasce l'11 ottobre 1905 in via Municipio numero 13 a Fiume.

Ci lascia un'eredità preziosa: ben 11 libri di poesia, nove drammi dei quali cinque rimangono per varie ragioni inediti, due raccolte di racconti e due romanzi. La sua attività comprende, inoltre, circa 400 articoli e saggi pubblicati su varie riviste o radiotrasmessi nonché numerosi radiodrammi e 46 regie del *Dramma Italiano*.⁴

Grazie alla biblioteca di famiglia, Ramous sin da bambino inizia a leggere, soprattutto i classici, come Dante, Petrarca, Ariosto, Moliere e Shakespeare. Dal 1915 al 1919 frequenta la Scuola comunale di musica e per dieci anni studia il violino e il pianoforte. L'autore può vantare la formazione presso prestigiose istituzioni, nonché una ricca e diversificata esperienza in vari ambiti lavorativi.⁵ Nonostante i suoi obblighi professionali inizialmente lo releghino ad un lavoro impiegatizio, non rinuncia mai alla sua passione, la scrittura. Si dedica al giornalismo e dal 1923 al 1925 collabora con la rivista «Delta» di Fiume, diretta da Antonio Widmar. Nel 1929 inizia a collaborare con il quotidiano «La Vedetta d'Italia». Un anno più tardi ne diventa redattore, fino al 1942, anno in cui viene licenziato.⁶

Nel 1936 supera gli esami professionali a Roma, viene inserito nell'Albo dei Giornalisti. Collabora in campo nazionale e internazionale con oltre 400 articoli ma anche racconti con i seguenti quotidiani e periodici: «La Vedetta d'Italia», «Delta», «Termini», «La Voce del Popolo», «Panorama», «Donne», «Orizzonti», «Dometi», «Scena», «Riječki list» e «Riječka scena» di Fiume; «Circoli», «L'Italia letteraria», «Meridiano di Roma», «La Tribuna», la «Fiera letteraria», l'«Europa letteraria», «Il Dramma», «Il Caffè», «Il giornale dei poeti» e «Vita» di Roma; «L'Ambrosiano», «L'Osservatore politico letterario», «Successo», «Il Secolo-sera» e «Sipario» di Milano; il «Corriere padano», «Il Piccolo della sera», «Trieste» e «Il Piccolo», di Trieste; «Il Mattino» di Napoli; il «Messaggero Veneto», di Udine, «Ausonia» di Siena, l'«Arena» di Verona, «Il Gazzettino» di Venezia e la «Gazzetta di Parma»; «La Gazzetta del Popolo», «L'Illustrazione del popolo» di Torino; «Literatura» e «Vjesnik» di Zagabria; «Književne novine», «Politika» e «Kultura» di Belgrado; «Sodobnost» di Lubiana; «La Revue théâtrale» di Parigi; «Musical America» di New York. Inoltre, l'agenzia NEA (diretta da Riccardo Forte) distribuisce numerosi testi ramousiani ad altri quotidiani italiani.⁷

⁴ Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Città di confine: la Fiume di Osvaldo Ramous // Scrittura sopra i confini: letteratura dell'esodo* / a cura di Marchig, L., pp. 227-238, Fiume 2006, p. 228.

⁵ Per una biografia completa si consulti: GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, Fonti e studi per la Deputazione della storia patria per la Venezia Giulia, Trieste 2013.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 206.

Nel 1944 diventa direttore de «La Vedetta d'Italia».⁸ Nell'estate del 1944 la Gestapo lo convoca e lo sottopone a diversi interrogatori. Nella *Prefazione a Il vino della notte*, Ugo Longo descrive l'ambiente in cui si lavorava nel periodo burrascoso nelle redazioni sotto stretta sorveglianza nazista:⁹

L'ho conosciuto in un periodo burrascoso e drammatico, quando a Fiume gravava l'occupazione nazista, alla quale, in quel momento e in quel luogo, c'era un solo modo di opporsi: la cospirazione. Sospettato dalle SS, fu arrestato, perquisito e in seguito rigorosamente sorvegliato. Ogni giorno su lui, e su noi che lavoravamo con lui al giornale, pendeva una nuova minaccia. Non c'era posto per le speranze in quel tempo, ma in una cosa sola egli e noi tutti avevamo fiducia: nella forza ideale dell'autentica cultura italiana, la quale avrebbe dovuto, alla fine, prevalere sugli eventi più tumultuosi. Finita la guerra, Ramous non si mosse dalla sua città e perseverò nella convinzione che la forza e la missione di ogni vera cultura sono tenacemente vitali.¹⁰

Nel 1945 a Fiume è nel settore dirigente della Sezione Cultura ed Arte e un anno più tardi diventa direttore del Dramma Italiano, una Sezione del Teatro del popolo *Ivan Zajc*, che presenta spettacoli in lingua italiana per i connazionali di Fiume e dell'Istria.

A San Paolo nel 1975, tradotta in portoghese, viene pubblicata la raccolta di racconti *Serenata alla morte* che, rimasta a lungo inedita in italiano, verrà inclusa nell'originale lingua italiana solo postuma nel volume *Lotta con l'ombra ed altri racconti* del 2006, dalla casa editrice EDIT. Alcuni racconti raccolti in questo volume sono già noti al pubblico in quanto pubblicati a puntate, sempre postumi nel 1984, dalla rivista «Panorama» di Fiume, sotto il titolo *Figli della cometa*.¹¹ Ramous grazie a diverse traduzioni consegue successo oltreoceano: nel 1965 Attilio Dabini traduce in portoghese il radiodramma *Lotta con l'ombra*, trasmesso a Buenos Aires. L'autore ha nel cassetto tanti nuovi progetti ma la morte lo coglie improvvisa il 2 marzo 1981 a Fiume.¹²

La presente tesi prende in esame l'elaborazione ramousiana di alcuni racconti che specularmente Ramous ripropone nella forma di radiodrammi adattandoli in modo opportuno al nuovo genere e modificando, per l'occorrenza codice e, a volte, contenuto, cercando di raggiungere il lettore/ascoltatore in modo completo attraverso quella prospettiva polisemica che ciascun genere racchiude. E saranno proprio i radiodrammi a farlo parlare in tanti paesi, anche e, soprattutto, quelli oltreoceani.

⁸ GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, cit., p. 52.

⁹ Ivi, p. 55.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 60.

¹² Ivi, p. 61.

3. Il racconto breve: le prime pubblicazioni sui periodici e giornali

I primi racconti brevi di Osvaldo Ramous vengono pubblicati dopo il 1934 su alcune riviste e quotidiani, tra i quali «Il popolo d'Italia» e la «Novella» di Milano.¹³ Da allora la collaborazione a riviste italiane è regolare, spesso in veste di critico teatrale e musicale e spesso nel ruolo di narratore di racconti di terza pagina. Il rapporto con le riviste e la possibilità di intervento muta nell'immediato secondo dopoguerra a seguito di rivolgimenti storici che vedono la città di Fiume inserita nel nuovo tessuto socialista jugoslavo. Nell'allora Jugoslavia, è la casa editrice EDIT a occuparsi delle pubblicazioni in lingua italiana. A causa delle precarie condizioni finanziarie, questa non è in grado di soddisfare a pieno le esigenze culturali degli autori connazionali dovendo dare la precedenza ai libri di testo scolastici.¹⁴

Per tutelare, come da leggi sulle minoranze, la minoranza nazionale dell'Istria, di Fiume e delle isole quarnerine, si mantengono alcune testate in lingua italiana che, nei limiti dello spazio concesso, offrono campo anche alla produzione letteraria. Questa, però, è spesso colorata di scopi politici o ideologici volta alla formazione del nuovo cittadino inserito in un nuovo stato. Difatti, durante il 1945 tranne alcuni volumi sui diritti nazionali, uscì una ventina di volumi politici in lingua italiana. Le uniche tracce di opere letterarie si trovavano nei giornali che però avevano un numero limitato di pagine. Si tratta de «La Voce del Popolo» a Fiume, «Il Nostro Giornale» a Pola e «L'Istria Nuova» a Capodistria.¹⁵

Sergio Turconi, uno degli scrittori e critici letterari della minoranza, intellettuale di spicco del periodo, incoraggia con le seguenti parole i connazionali a scrivere esprimendo speranza per il futuro:

Una mia profonda opinione, che vale per quanto riguarda la nostra attività futura, è questa: coloro che si dedicano alla creazione letteraria, alla poesia, alla prosa, devono tener conto soprattutto della nostra nuova realtà sociale, di quella che ogni giorno viviamo, la quale è umana, semplice, magari dura, ma bella. Questa realtà non è fatta di retorica e bisogna perciò esprimerla senza retorica, e bisogna innanzitutto viverla e sentirla.¹⁶

Turconi nel periodo dal 1945 al 1950, elencò alcune opere e i rispettivi autori premiati, indicando un costante miglioramento della qualità letteraria del momento. Sul «Pioniere» e su

¹³ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Prefazione in Lotta con l'ombra e altri racconti*, Edit, Fiume 2006, p. 11.

¹⁴ Cfr. GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, cit., p. 63.

¹⁵ DOBRAN R., MILANI N., *Le parole rimaste: Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*, Edit, Fiume 2001, p.90.

¹⁶ Ivi, p. 95.

«Vie giovanili» pubblicarono i loro primi lavori in prosa e poesia Sergio Turconi, Giacomo Scotti e Mario Schiavato, accanto a quelli di Giusto, Vittorini, Pietro Guerrini, Antonio Ernazza, Mario De Micheli, Pietro Rismondo, Eros Sequi, Lucifero Martini, Osvaldo Ramous. Essi appariranno anche sul quotidiano «La Voce del Popolo», sul polese «Il Nostro Giornale», sul settimanale «La Nostra Lotta» a Capodistria fino al 30 luglio 1956, e sul settimanale «La Voce dei Lavoratori», che si pubblicava a Zagabria dal 1948 al 1951.¹⁷

Con la chiusura dei giornali «Il Nostro Giornale» di Pola e «La Nostra Lotta» di Capodistria, «La Voce del Popolo» dedicò la terza pagina del giornale a testi letterari il cui scopo era la divulgazione delle novità letterarie jugoslave ed estere e lo scambio di informazioni con l'Italia, siccome fino agli anni Sessanta mancano, o meglio sono molto difficili, i contatti con lo Stivale.¹⁸ Ciò succede attraverso critiche teatrali, recensioni di libri e biografie di autori. Lo spazio della domenica è riservato al racconto. Si tratta di autori che sono giornalisti dello stesso quotidiano: Sergio Turconi, Giacomo Scotti, Lucifero Martini, Pietro Guerrini, Romano Farina ed autori esterni come Ramous. La terza pagina riporta l'attuale e le notizie di cronaca che rispecchiano la nuova società. Diventa il luogo per *racconti d'occasione*, ovvero racconti esemplari che riprendono argomenti della prima pagina rafforzandone la funzione pedagogica.¹⁹

Sebbene in quel periodo fosse impossibile per alcuni autori pubblicare le proprie opere, oggi c'è l'opportunità di leggere la variegata eredità di Ramous. Alcuni dei suoi racconti degli anni '50 fanno parte della raccolta *Serenata alla morte*, pubblicata nel 1975 in portoghese, *Serenata ao passado*, dalla casa editrice *Clube de Livro*, per la traduzione di Rolando Roque da Silva. Alcuni di questi racconti vengono pubblicati dalla rivista *Panorama* di Fiume, con il titolo *I figli della cometa*, e fanno parte dell'edizione fuori commercio *Antologia della piccola biblioteca*. Altri appaiono sparsi su riviste italiane, o anche tradotti nelle varie lingue delle repubbliche della ex Jugoslavia e pubblicati sulle rispettive riviste letterarie e culturali. Nel 2006 esce il volume *Lotta con l'ombra e altri racconti*, pubblicata postuma, che include sia la *Serenata alla morte* e *I figli della cometa*, sia *Lotta con l'ombra* e *Dialogo notturno*. Alcuni racconti tratti dalla raccolta *I figli della cometa*, ridotti di seguito a radiodrammi, saranno oggetto di analisi della tesi.²⁰

¹⁷ Ivi, p.102.

¹⁸ Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *La Voce di una minoranza*. La Rosa Editrice, Torino 1998, pp. 69-73.

¹⁹ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G. in *Le parole rimaste: Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento* (a cura di Dobran R., Milani N.) Edit, Fiume 2001, p. 135.

²⁰ GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, cit., p. 64.

Lotta con l'ombra è un romanzo breve (o racconto lungo) originariamente scritto pure quale testo teatrale mai messo in scena. Viene rifatto come radiodramma nel 1960, tradotto in croato con il titolo *Borba sa sjenom* e in spagnolo *Lucha con una sombra*, trasmesso a Buenos Aires. Pure uno dei racconti rivisitato nella forma del radiodramma, *La mia ocarina* del 1960, viene tradotto in tedesco *Dorina und meine Ocarina*, e viene trasmesso per cinque volte a Berlino Est e dalla radio svizzera di Monteceneri nel 1970.²¹

La particolarità di questo autore sta proprio nella sua capacità di adattare il testo al genere in cui è stato scritto, cioè alla forma teatrale o radiofonica scritta in forma di dialogo oppure in versione narrativa. Inoltre, grazie alla sua buona conoscenza della musica, l'autore è in grado di creare un brano musicale che fa da sottofondo al pezzo trasmesso, che rende le sue opere particolari.²²

I racconti di Ramous hanno uno stile e contenuto ricco e variegato: dalle relazioni umane tipiche dell'atmosfera borghese, caratteristiche autobiografiche dei personaggi e dei luoghi, descrizioni del periodo in cui è ambientato il contenuto, fino a situazioni assurde e temi universali da cui il lettore può attingere conclusioni chiave. Stando a Đurđulov, per quanto riguarda i racconti, è possibile individuare tre nuclei tematici più rilevanti: la descrizione della città di Fiume di quel periodo, assieme alle lingue, ai valori e le usanze del popolo; la rappresentazione di un individuo privo di libertà e della propria identità nello stile delle opere di Pirandello. Pure i protagonisti ramousiani soffrono spesso quella profonda crisi identitaria e nel contempo sociale ravvisabile nell'autore siculo laddove:

l'individuo pirandelliano angosciato da strani pensieri di cui non conosce neppure l'origine e dal vedere la propria identità rotta in mille frammenti, cerca invano un'ancora nelle convenzioni della società in cui vive. Le opinioni dei cittadini e l'aspetto dignitoso di cui si paludano possono sembrare all'inizio una garanzia di solidi valori morali, ma la menzogna e l'ipocrisia delle loro azioni mettono il protagonista in contrasto con il falso ambiente in cui si trova. Questi allora è spinto a chiudersi nel suo isolamento e talvolta a crearsi un proprio mondo immaginario, lontano dalla vita di ogni giorno.²³

²¹ Ivi, p. 65.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. SANGUINETTI KATZ, G., *L'individuo pirandelliano sospeso tra l'angoscia del proprio mondo interno e le finzioni della società*, in Letteratura e Potere/Poteri Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021 a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana Roma, Adi editore 2023, p. 2.

Infine Gerbaz e Mazzieri avvertono pure un nuovo stile sulla falsariga del realismo magico di stampo bontempelliano,²⁴ che si può leggere nei racconti *I figli della cometa*, *Il palchetto volante*, *Un cuore quasi umano* e *Dialogo notturno*.²⁵

Nel suo saggio, pubblicato sulla rivista trimestrale «La battana», Đurđulov distingue il racconto breve nel contesto della prosa narrativa. Sottolinea che quasi tutti i racconti ramousiani possono essere definiti racconti brevi. Sul concetto di racconto breve offre la definizione di Moravia nel sostenere che il racconto breve ha una struttura più concentrata di quella dei romanzi, in cui ogni parola ha un ruolo importante nella comprensione del messaggio che lo scrittore vuole trasmettere al lettore. D'altra parte, il romanzo contiene uno spazio più ampio per aggiungere altri personaggi, relazioni e intrecci. Questo è esattamente ciò che è visibile nei racconti ramousiani, che non contengono trame multiple e diversi intrecci, ma sono piuttosto semplici rappresentazioni della vita di un individuo che portano con sé un messaggio forte.²⁶

I protagonisti dei racconti vengono, cioè, «rappresentati in funzione del tema del racconto, raramente vengono definiti socialmente e piuttosto finiscono con interesse il labirinto complesso dell'esistenza nell'intento preciso di studiare la natura umana».²⁷ Uno dei racconti che evidenzia lo studio della natura umana è sicuramente *La biblioteca del pigro*. Il protagonista del racconto ama la lettura. Spesso legge storie poliziesche e romanzi d'avventure. Dopo aver letto un articolo in cui c'erano elencati i libri che ogni persona colta dovrebbe aver letto, decide di investire il suo salario mensile nell'acquisto di alcuni libri classici:

Una volta aveva trovato in una rivista un articolo nel quale erano elencate alcune decine di libri che una persona colta doveva aver letto. Romolo notò con disagio che, sebbene conoscesse l'esistenza di quelle opere, non ne aveva letto quasi nessuna. C'era tutto da rifare, insomma, o meglio da iniziare. Il *Don Chisciotte*, per esempio: chi è che ne ignora l'esistenza ad anche in parte il contenuto? Ma quanti l'hanno veramente letto? E *l'Iliade*? E *La divina commedia*? E il *Faust*? E il *Dialogo sopra i massimi sistemi* del Galileo, che è un'opera capitale per il progresso umano? E poi quei benedetti *Lusiadi*... ma di che cosa trattano veramente?²⁸

²⁴ Bontempelli fa ricorso a nuclei tematici e narrativi che presentano le caratteristiche proprie di un *realismo magico*. I principi del realismo magico sono legati alla rivista «900», diretta da Bontempelli e pubblicata dal 1926 al 1929. Bontempelli insiste sulla ricostruzione del tempo e dello spazio che sarà il compito affidato all'arte il fondo della quale è *non altro che incanto*. Compito del poeta è *inventare miti, favole, storie, che poi si allontanano da lui fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventano patrimonio comune degli uomini, e quasi cose della natura*. Cfr. JUSUP, A., *Spazio e tempo nella letteratura di viaggio di Massimo Bontempelli*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Civiltà Italiana Pubblicazioni dell'associazione Internazionale Professori d'Italiano, Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, p. 616.

²⁵ GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, cit., p. 70.

²⁶ ĐURĐULOV, M., *Osvaldo Ramous e il racconto breve*, in «La battana», n. 179, Edit, Fiume/Rijeka 2011, p.64.

²⁷ GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, cit., p. 69.

²⁸ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, Edit, Fiume 2006, p.126.

Quando Romolo crea una mini-raccolta e arricchisce la sua biblioteca acquistando questi libri, invece di leggerli, decide di sfogliarli soltanto e osservarne le copertine, indeciso su quale libro prendere in mano per primo. Nel frattempo e nel dubbio, nonostante l'ampia scelta di classici continua a leggere i gialli. Il personaggio vuole raggiungere uno status. In un certo senso i classici che ha acquistato fanno solo una bella figura nella sua biblioteca, facendo eco al titolo stesso del racconto: *La biblioteca del pigro*.

La riflessione espressa nel testo a proposito del nuovo genere che si sovrappone ai classici mettendo in dubbio rapporti secolari tra letteratura alta e bassa o di consumo, è molto sentita dall'autore e nel racconto lo manifesta in modo molto chiaro. Le storie e i romanzi polizieschi coprono un'ampia gamma di temi avvincenti: la morte, la malattia, la manipolazione dell'informazione, il terrorismo, la violenza, i vizi e le pratiche del potere. I romanzi gialli, testi appartenenti al genere di consumo, generalmente considerati una forma di intrattenimento letterario, nel racconto assumono la funzione del sonnifero che non fa ragionare e che non spinge le persone dalla crescita personale:

E intanto ogni sera, prima di coricarsi, ripeteva il gesto furtivo nelle più basse scansie dell'armadio, da cui levava uno dei soliti romanzi polizieschi, senza i quali non poteva proprio prendere sonno.²⁹

I classici presentano delle problematiche e fanno partecipare attivamente il lettore a questioni relative alla società. Ramous vive (e scrive il racconto) in un ambiente ideologicamente molto definito; nel socialismo all'idea di uguaglianza si unisce anche un'acculturazione che avvicini gli individui anche di diversi livelli d'istruzione alla cultura, trovando in loro tendenze e aspirazioni culturali, da coltivare magari nel tempo libero. Si pensava che ciascun uomo, se messo nelle condizioni giuste/ideali, avesse la capacità di manifestare una capacità artistica – sportiva o di altro genere. Da qui la nascita di numerose Società artistico culturali operaie con l'obiettivo di far incontrare, a livello dilettantistico, persone non necessariamente istruite nell'arte, nella musica, ma disposte a condividere i contenuti artistici in gruppo e nei limiti delle loro possibilità. Non tutti sono predisposti ad affrontare ogni sfida, né tutti posseggono la capacità di affrontare argomenti complessi. Ramous contrasta l'acculturazione forzata e si oppone al processo attraverso il quale una cultura dominante cerca di imporre le sue idee e valori sull'individuo. Il filosofo ed economista tedesco, Karl Marx, attraverso la teoria del materialismo storico, che si basa sui rapporti socio-economici e sui relativi interessi di classe, analizza i fenomeni sociali attraverso il prisma di una relazione strutturale. Entrambi vedono l'influenza della cultura dominante come un meccanismo per

²⁹ Ivi, p. 128.

mantenere l'ordine sociale esistente. L'ideologia del socialismo si riferisce al coinvolgimento attivo degli individui nei problemi sociali attraverso la cultura, promuovendo l'idea di uguaglianza ed educazione culturale per tutti gli strati della società. Le strutture e gli interessi sociali modellano la comprensione del mondo e il modo in cui l'individuo è coinvolto nella società. Marx offre una teoria attraverso la quale è possibile capire come certe strutture formano i fondamenti della società, mentre l'applicazione degli ideali socialisti incoraggia l'inclusività. Sostiene, inoltre, che queste forme ideologiche sono di natura materiale piuttosto che spirituale: «Non è la coscienza degli uomini che determina il loro essere, ma è, al contrario, il loro essere sociale che determina la loro coscienza».³⁰

L'ideologia di Marx è posta come fondamento per modellare la percezione di un individuo del mondo, specialmente quando lo mette in relazione con i rapporti di classe nella società. Marx sostiene che le idee non sono universali ma determinate dalla prospettiva della classe dominante. Per questo motivo, l'ideologia riflette e sostiene le relazioni sociali esistenti.

Le idee della classe dominante sono il prodotto di specifiche relazioni sociali e servono a preservare l'ordine. L'ideologia può quindi essere utilizzata come strumento per la creazione delle visioni del mondo culturale all'interno di un ambiente socialista. Sebbene sia promossa l'idea di unificare e consentire opportunità culturali per tutti, l'approccio di Marx suggerisce che all'interno di un tale sistema ci sarà ancora l'influenza della classe dominante sulla formazione di idee e valori promossi nella società. Infine, è importante sottolineare l'importanza della limitazione della capacità dell'individuo in alcuni casi.³¹

Marx ne *L'introduzione alla critica dell'economia politica* enfatizza l'importanza della mitologia greca nell'arte che non era solo una fonte di ispirazione, ma forniva un fondamento naturale e una cornice per l'arte. Marx suggerisce che i contesti sociali e culturali, come la mitologia, sono importanti per comprendere la creazione artistica, riprodurre idee e creare valori nella società. Attraverso quest'idea, Marx indica la forma più ampia dell'ideologia, in cui l'arte è un veicolo per la trasmissione delle idee sociali. Seguendo l'esempio di Marx, *l'uomo socialista* nella Jugoslavia socialista è stato descritto come una *libera personalità creativa* che opera in una società in cui non vi è sfruttamento di classe e in cui l'uomo si erge liberamente contro la natura subordinandola a sé stesso. È proprio *l'attività creativa* che è stata dichiarata la forza chiave della nuova società, e l'accento è stato posto sulla «fede nell'uomo e nella sua

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

forza creativa e capacità di cambiare il mondo e di rendere la vita umana ragionevole e significativa per tutti». ³²

Con un tocco di ironia, Ramous fa la critica alla società in declino. La casa di Romolo e la sua biblioteca erano descritte in modo realistico, ma le apparenze celavano una realtà diversa. Per essere veramente colti è necessario leggere i libri, non basta acquistarli soltanto. In questo modo, l'autore fa una netta differenziazione tra persone colte e semicolte e tra la realtà e l'apparenza. Di conseguenza si può fare un confronto con la figura di Pirandello poiché Ramous ironicamente critica la pigrizia del protagonista, richiamando la stessa tematica affrontata nelle opere dell'autore siciliano. Il pensiero pirandelliano si basa sul contrasto tra apparenza e realtà, come anche nel racconto di Ramous in cui i libri nella biblioteca del protagonista danno l'illusione di una persona colta che legge i classici, ma dall'altra parte la realtà si rivela molto diversa.

Un altro tema presente nella narrativa ramousiana è la sua amata città natale, alla quale dedica il romanzo della sua vita *Il cavallo di cartapesta* che vuole anche affrontare la storia del luogo. L'argomento viene trattato nel racconto *Ilonka*. È la storia di una ragazzina ungherese che, con il padre, un venditore di bestiame, viene a Fiume.

Nel racconto, Ilonka decide di esplorare la città e Ramous sfrutta questo momento per descrivere la città, il porto, le gru, i piroscafi e il mare. Il mare nelle opere ramousiane è uno dei simboli cruciali ai quali dà tanta importanza. Il mare in Ramous si carica di significati polivalenti come riportato nel saggio *Rapporti culturali tra le Venezie e la costa orientale dell'Adriatico*:

Il mare, è cosa nota, non fu sempre causa di separazioni e di isolamenti. Fu anche tramite per la diffusione di lingue, di culture, e di costumi. Civiltà del passato da quella fenicia alla greca, alla latina, trapiantarono i loro germi su sponde anche lontane, percorrendo le vie innumerevoli, e spesso aperte, del mare. Un esempio meno antico, e in certo senso ancora avvertibile, quello di Venezia, la cui cultura, plasmatasi sulle isole della Laguna, si estese, insieme alla potenza marinara e mercantile, lungo gran parte della costa orientale dell'Adriatico, raggiungendo le isole dell'Egeo e facendo sentire il suo influsso anche sulle coste del Vicino Oriente. ³³

Anche lo scrittore triestino Saba spesso trova nel mare un elemento naturale che caratterizza la sua città natale e nelle sue opere indica la fuga e la paura. ³⁴ Come in Ramous,

³² DUDA, I., *Stvaranje socijalističkoga čovjeka: Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Srednja Europa, d.o.o., Zagreb 2017, p. 5.

³³ RAMOUS OSVALDO, *Rapporti culturali tra le Venezie e la costa orientale dell'Adriatico* in MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Un ambasciatore letterario, Nel teatro di vita "dove le albe e i tramonti s'incontrano"*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008, pp. 135-136.

³⁴ Cfr. LOLLINI, M., *Trieste e 'l'antico Mare Perduto' Di Umberto Saba*, in *Annali d'Italianistica*, vol. 24, 2006. JSTOR, p.280, URL: <http://www.jstor.org/stable/24016308> Ultimo accesso: 6 novembre 2023.

pure nell'autore giuliano l'incanto maggiore della città consiste proprio nella sua ineluttabile condizione *naturale*, contraddistinta dalla marcata esposizione al mare Mediterraneo che la proietta in una dimensione cosmopolita:

Questa dimensione cosmopolita per il poeta costituisce il fascino, ma anche il pericolo della sua città. I motivi che spingono Saba ad amare la varietà culturale mediterranea, e al tempo stesso ad esserne come spaventato, possono essere individuati non solo nelle ragioni contingenti di opportunità politica, ma anche nel ricordo delle insidie e pericoli del mare che percorre la cultura greca a partire da Omero: basti pensare a Scilla e Cariddi, i mostri omerici di straordinaria ferocia che minacciano i marinai che attraversano lo stretto di Messina.²⁶

Il mare in Ramous rappresenta il punto d'incontro con diverse persone, culture e lingue. Rappresenta anche il movimento e diventa simbolo per il cambiamento della città che Ramous vive e descrive attraverso la percezione generazionale del capoluogo quarnerino inserendo una possibile prospettiva ungherese:

La madre di Ilonka conservava sempre un ricordo nostalgico del mare. Al tempo della sua fanciullezza, esisteva ancora il mare ungherese. In realtà, il mare propriamente ungherese non era mai esistito; ma Fiume, dove da secoli si parlava l'italiano, era un porto che era appartenuto un certo tempo, per donazione di Maria Teresa, all'Ungheria. Là c'erano tanti piroscafi, che facevano viaggi lunghissimi, andavano in America, in Cina, in Australia. Quando la piccola Ilonka aveva il desiderio di sentire una fiaba, mamma Margit (così la chiamava il marito) cominciava con *Cappuccetto rosso* e finiva coi piroscafi di Fiume, coi marinai che giungevano da terre lontane, col mare che aveva l'acqua salata e ch'era un piacere tuffarsi, e le barche che ondeggiavano lungo la riva, e la vita scorreva facile e lieta.³⁵

Si introduce la figura della madre di Ilonka, la quale ha vissuto per un periodo a Fiume. L'autore decide di menzionarla per fornire un contesto più ampio sulla storia della città e far capire al lettore meglio la situazione del periodo. La ragazza parla l'ungherese e viene difficilmente compresa dagli altri, sebbene Fiume al tempo sia il porto dell'Ungheria. Quando trova qualcuno che parla la sua lingua, passeggia per il porto, ma ben presto si ritrova di nuovo sola, incapace di comunicare con gli altri e di trovare la strada. Attraverso la descrizione di questi eventi, Ramous mira a esprimere in modo speculare anche il proprio sentimento provato nei momenti spaventosi vissuti in città e caratterizzati da grandi cambiamenti, anche linguistici, e soprattutto grandi incertezze e timori per il futuro. Questo stato d'animo può essere paragonato alla purezza e alla confusione che, sin dai tempi della giovinezza, sopravvivono nell'essere adulto, un concetto simile a quello delineato nel *Fanciullino*³⁶ di Pascoli.

³⁵ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 105.

³⁶ *Il fanciullino* di Giovanni Pascoli rappresenta la parte sensibile, diretta, spontanea, non corrotta e poetica, dello spirito che si nasconde in ogni persona. Sensibile ai cambiamenti e al mondo che lo circonda. Il fanciullino «vede tutto con meraviglia, tutto come per la prima volta. L'uomo le cose interne ed esterne, non le vede come le vedi tu: egli sa tanti particolari che tu non sai. Egli ha studiato e ha fatto suo pro degli studi degli altri». Cfr. PASCOLI, G., *Il fanciullino*, a cura di Franco Rella, Giorgio Agamben Feltrinelli, Nuovi Materiali, 1997, p. 7.

Sono descritti i costumi ungheresi ed elencate e spiegate alcune parole come *palinka*, *csikos* e *csàrdàs*, attraverso le quali Ramous esprime l'influsso della multiculturalità a Fiume:

Il suonatore di *zimbalon*, già immobile come assopito alzò la testa e riaccese, come fossero lampadine, le pupille sotto le grosse lenti. Poi attaccò il *csàrdàs*, cominciando con un ritmo lento e pacato, percorso tuttavia da qualche fremito sonoro che tradiva una vivacità a stento contenuta. Poi il ritmo, svincolandosi impazzì. Ilonka e il suo cavaliere danzavano con una foga che toglieva, anche a chi li seguiva, il respiro.³⁷

L'ambiente ungherese e la Fiume pittoresca e variopinta ritornano frequentemente in un altro un altro autore fiumano, del resto amico di Ramous, che collabora sin dagli anni Trenta con riviste letterarie importanti dell'epoca tra cui «Solaria», il «Selvaggio», «Termini», «Il Convegno», il «Piccolo della sera», «Corriere di Alessandria», «L'Ambrosiano» e «Il Messaggero». È Enrico Morovich l'autore che trova la sua strada in una prosa più libera, fantastica, dove la sua dote creativa si esaurisce entro le strette dimensioni che l'autore ama definire *raccontini* o *prosette*.³⁸

La sua specialità è anche la capacità di utilizzare elementi fantastici e surreali che si intrecciano con la realtà. Ecco perché si può sostenere che sia uno degli autori, come lo stesso Ramous, che possono essere identificati con le idee di Bontempelli. Morovich aveva il potere di vivere la vita come un'illusione in simbiosi con la realtà, e ciò che la maggior parte delle persone può solo immaginare nei propri sogni, per lui era possibile nella realtà.³⁹

Tra l'altro scrive di memorie e ricordi della sua infanzia, con i quali intreccia il presente e il futuro. Nelle sue memorie contempla persone reali, come lo stesso Ramous, e racconta così la sua storia soggettiva attraverso uno spettro oggettivo e anonimo. I suoi primi racconti sono ambientati a Fiume, ma in seguito ne espande i confini concentrandosi sulla psicologia dei personaggi. Non si può ignorare neanche la sua capacità di creare il simbolismo e l'allegoria attraverso l'ironia e l'umorismo.⁴⁰ Sebbene in modi espressivi e formali molto diversi, Morovich e Ramous perseguivano un obiettivo comune nell'esplorare l'essenza dell'uomo.

³⁷ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 114.

³⁸ Raccolte di racconti: (*L'osteria sul torrente* 1936, *Miracoli quotidiani*, 1938; *I ritratti del bosco*, 1939; *Nostalgia del mare*, 1950- Genova 1981; *Ascensori invisibili*, 1962- Genova 1980; *Racconti di Fiume e altre cose*, Genova 1985; *Notti con la luna*, Genova 1986). Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Dal realismo magico alla fantasia onirica: i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous ed Enrico Morovich // Il libro di Astolfo. Magico e fantastico nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiane / Kovačević, Zorana ; Righetti, Francesca (a cura di)*. Rieti: Amarganta, 2019, p. 135.

³⁹ MIŠKULIN, D., *Postfazione* in *Un italiano di Fiume* di Enrico Morovich, Comunità degli italiani di Fiume, Naklada VAL, Fiume 2021, p. 248.

⁴⁰ *Ibidem*.

4. Un'immagine acustica del mondo

Ramous è noto anche per la sua attività di drammaturgo che cerca di avvicinare un pubblico più vasto. Pertanto, preferisce scrivere drammi che culminano con un lieto fine, che definisce *commedie*. Nonostante l'umorismo sia spesso amaro, queste opere, stando a Dobran e Milani, si distinguono per la loro *leggerezza*. Questa osservazione dei curatori de *Le Parole rimaste* riguarda soltanto le due opere teatrali ramousiane rappresentate e non la sua produzione complessiva rimasta ad oggi prevalentemente inedita. La peculiarità di queste opere sta proprio nella minuziosa psicanalisi dell'uomo e della sua esistenza, che conduce ad un lieto fine.⁴¹

Ben presto l'autore e regista oltre che direttore di teatro, comprende che esiste un mezzo che riesce a superare i confini geografici aprendosi all'etere con messaggi (nel caso suo racconti) che possono raggiungere un pubblico più vasto ancora. Nasce così l'idea di rivolgersi al lettore che a quel punto diviene ascoltatore delle onde radio, proponendo alcuni racconti in versione adattata a radiodramma. Per giunta, decidendo di tradurne alcuni, diffonde le proprie idee anche in paesi molto distanti, nelle rispettive lingue.

La radio è un mezzo di comunicazione basato sulla trasmissione di onde elettromagnetiche. Fu inventata alla fine del XIX secolo grazie a James Clerk Maxwell che riuscì a spiegare come si propagano le onde elettromagnetiche nell'aria.⁴² Nel 1895 lo scienziato italiano Guglielmo Marconi fu il primo a raggiungere la distanza di onde elettromagnetiche di due km, mentre tre anni dopo le distanze furono estese a 100 km. Fu solo nel 1902 che ebbe luogo la prima trasmissione attraverso l'Oceano Atlantico. In quel tempo la radio si usava prevalentemente per la comunicazione tra un parlante e un ascoltatore, proprio come si usa il telefono. Durante la guerra i soldati cominciarono a utilizzare la radio per le loro necessità nell'esercito, e così ebbe inizio l'utilizzo commerciale della radio.⁴³

In Italia le trasmissioni radiofoniche iniziarono nel 1924 quando nacque la URI (Unione radiofonica italiana), che in seguito cambiò nome in EIAR (Ente italiano audizioni radiofoniche). Venivano trasmessi prevalentemente spettacoli musicali, come l'opera e diverse

⁴¹ DOBRAN R., MILANI N., *Le parole rimaste: Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*, cit., p. 282.

⁴² Considerando il fatto che molte persone hanno partecipato e contribuito alle varie scoperte e ai miglioramenti nella creazione della radio come la conosciamo oggi, è difficile dire chi sia il vero inventore. Nel 1894 il fisico Oliver Lodge creò uno strumento in grado di rilevare le onde elettromagnetiche, e la sua invenzione fu seguita da molti altri fisici che vollero contribuire alla scoperta della radio. NOSENGO, N., *Radio* in Enciclopedia Treccani, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/radio_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/radio_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/)

⁴³ *Ibidem*.

notizie, come quelle meteorologiche. Le trasmissioni contemplavano esclusivamente Roma, e solo successivamente Milano, Napoli e Torino.⁴⁴

Il 30 ottobre 1938 si verificò una svolta nel modo di vivere la radio. L'attore e regista statunitense Orson Welles ha deciso di mandare in onda un radiodramma tratto dal romanzo *La guerra dei mondi* di Herbert George Wells. La trama del dramma è l'invasione marziana sugli Stati Uniti, ascoltata da più di sei milioni di americani. Sebbene sia stato sottolineato più volte che si trattava di finzione, un gran numero di americani pensava che la trama del dramma radiofonico fosse vera. Dopo un panico totale nel paese, si è giunti alla conclusione dell'incisivo potere della radio nel controllo delle masse e della sua capacità di diventare lo strumento utilizzato per questo scopo.⁴⁵

Sacchetti ne *La radiofonica arte invisibile* introduce il lettore alla produzione dei radiodrammi come conseguenza del bisogno dell'uomo di sentire la realtà che lo circonda:

La chiave gira in una serratura arrugginita. Si controlla che nessuno ascolti dietro la porta. La tenda scorre sugli anelli e i vetri tremano per il forte vento. Qualcuno apre la finestra ed entra nella stanza il rumore della città. Si decide allora di uscire ed ecco la strada, il mercato, il luna-park, il cinema, il teatro, la banca, l'osteria, il ristorante, lo stadio... Ogni luogo ha il suo suono e il suo rumore, che affiorano per la prima volta nel 'buio' della radio. Inizia così il radiodramma italiano, in un'avventurosa riscoperta della realtà. Occorre costruire un nuovo alfabeto sonoro per dar vita a *un'immagine acustica del mondo*.⁴⁶

Sacchetti, inoltre, mette al centro dell'attenzione il problema che si presenta con oggetti che non hanno un suono specifico. È noto quale suono produca un'automobile o anche un pianoforte, ma sorge il problema quando si cerca di attribuire un suono a oggetti come un tavolo, un fiore o uno specchio, poiché, di per sé, non ne emettono nessuno. Pertanto, si può concludere che tali oggetti non esistono. Questo è solo uno degli ostacoli superati dagli autori che hanno dato voce a oggetti che fino ad allora non avevano un suono. In questo modo è nato un nuovo genere, un nuovo modo di vivere la realtà: il radiodramma.⁴⁷

Rudolf Arnheim sostiene che la nuova forma di espressione si basa sull'invenzione di un nuovo linguaggio che si affidi soltanto al suono, alla parola e al rumore: «L'opera radiofonica è quella in cui tutto si ascolti e niente si veda. E se il non vedere è un limite, l'opera radiofonica di quel limite fa la sua forma».⁴⁸ In tal modo il radiodramma durante i suoi primi

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ SACCHETTINI, R., *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Pisa 2011, p. 9.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

trent'anni di vita acquisisce un proprio aspetto creativo, sviluppando un linguaggio specifico, che diventa accessibile al teatro, alla cinematografia, alla letteratura e alla musica.⁴⁹

I radiodrammi per Ramous hanno un grande significato e pertanto decide di usare proprio questa forma di espressione. Una delle ragioni che l'autore menziona è la libertà dell'ascoltatore di crearsi da solo l'immagine mentale mentre sta ascoltando l'opera. Ramous racconta:

Come autore, ho scritto più per la radio che per la scena. La ragione è questa: la radio lascia ampia libertà alla fantasia di uno scrittore di dialoghi, e offre quindi più spazio alla poesia. Quando considero la mia predilezione per i radiodrammi, mi rendo conto che essi sono una diretta derivazione della mia produzione poetica, ma non ne fanno parte. Occupano, come del resto le opere che ho scritto per la scena, un posto marginale nel complesso, non copioso dei miei scritti.⁵⁰

Inoltre, l'ascoltatore può immergersi nella storia e viverla nello spazio e nel tempo, dato che il suono che sente consente il completo coinvolgimento nell'azione e crea l'impressione del movimento:

Basato sull'ascolto e affidato solo all'immaginazione dell'ascoltatore il radioteatro richiede al pubblico, composto da individui dispersi e isolati, maggior capacità di concentrazione e di integrazione fantastica rispetto ad altre forme di spettacolo. [...] Compito del regista nel radioteatro è quello di guidare l'ascolto nel tempo e nello spazio: esplorare le possibilità dei suoni e il loro ritmo; caratterizzare, attraverso vere e proprie "maschere vocali", i personaggi, suggerire i luoghi in cui si svolge l'azione con piani sonori diversi che diano l'impressione del movimento.⁵¹

D'altra parte, l'uso della radio consente la diffusione facilitata delle opere. È il mezzo di diffusione più semplice per diffondere le opere. Mazzieri-Sanković inoltre aggiunge che i radiodrammi risultano fondamentali per effettuare una ricerca della realtà esistenziale dell'uomo e una riflessione psicologica:

Il radiodramma, così, diventa il genere (accanto alla poesia) che permette a Ramous una maggiore conoscenza della natura umana nonché una finezza di articolazioni psicologiche in cui l'oscuro e l'irrazionale, l'inconoscibile e il misterioso, trovano una nuova forma di espressione.⁵²

Ramous sembra essere più propenso al dialogo che mira a riflettere la complessità della vita umana. Poiché, secondo lo scrittore, la vita sembra limitarsi alla sfera del pensiero e della memoria, l'analisi si concentra su questa parte dell'esistenza, avvicinandosi all'intuizione e all'oscurità, così misteriose e affascinanti allo stesso tempo. Pensieri esistenziali, da lui

⁴⁹ Ivi, p. 11.

⁵⁰ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Percorrere i tempi... ricordando Ramous*, cit., p. 45.

⁵¹ Ivi, p.44.

⁵² Cfr. *Ibidem*.

affrontati in modo privato e intimo in numerose corrispondenze con amici letterati e non, come Widmar, Morovich, Cettineo, Parenzan e altri, trovano nel nuovo genere una speciale forma di espressione, consentendo al lettore di capire l'uomo.⁵³

Tutti i radiodrammi ramousiani sono stati trasmessi da Radio Capodistria, la quale ha assegnato all'autore un riconoscimento per la fruttuosa collaborazione nel periodo 1949-1979. Le altre radio, indicate di seguito, hanno trasmesso i radiodrammi come segue: *Lotta con l'ombra*, 1960 (*Borba sa sjenom, Lucha con una sombra*, trasmesso a Buenos Aires); *La mia ocarina*, 1960 (*Dorina und meine Ocarina*, trasmesso cinque volte a Berlino Est nonché alla radio svizzera di Monteceneri); *Il farmaco portentoso*, 1963 (trasmesso da RAI 2); *Rendimi Magda* (1962) e *Un cuore quasi umano*, 1968 (trasmesso da Radio Svizzera); *Con un piede nell'acqua*, 1969 (trasmesso da Radio Friuli-Venezia Giulia); *Un attimo solo*, 1974 (trasmesso da Radio FVG); *Le pecore e il mostro*, 1966 (trasmesso da Radio Trieste); *Viaggio senza meta*, 1976 (trasmesso da Radio Capodistria); *Sull'onda degli echi*, 1977 (trasmesso da RAI 1); *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io*, 1969 (trasmesso da Radio FVG).⁵⁴

⁵³ Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Percorrere i tempi... ricordando Ramous*, cit., p. 55.

⁵⁴ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Una voce fuori dal coro; Osvaldo Ramous* in DOBRAN R., MILANI N., *Le parole rimaste: Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*, cit., p. 241.

5. Generi a confronto: analisi di racconti e radiodrammi omonimi

5.1. *Un cuore quasi umano*

Viene preso in esame, di seguito, il modo in cui Ramous affronta il medesimo argomento, in alcuni racconti e radiodrammi omonimi.

Il radiodramma *Un cuore quasi umano*, scritto nel 1968 e trasmesso da Radio Svizzera (I programma) il 14 ottobre 1970,⁵⁵ nella forma appunto dialogata, richiesta dal genere, assomiglia a un testo teatrale. Ramous è consapevole del fatto che sarà più facile diffondere le sue opere scritte attraverso questo genere che si basa sull'ascolto. Si lasciano all'immaginazione dell'ascoltatore la comprensione del messaggio e l'apprezzamento dell'opera. Inoltre, i mezzi di comunicazione negli anni Sessanta non erano sviluppati come al giorno d'oggi e quindi uno dei metodi migliori per essere riconosciuti e seguiti dal pubblico era appunto, la radio.⁵⁶

Stando a Roić, Ramous ha colto spunti e confronti culturali sia dalla produzione italiana che jugoslava. Oltre tradurre delle opere jugoslave e farle conoscere al pubblico italiano, traduceva e stampava in Jugoslavia opere letterarie italiane. Egli venne ispirato da diversi drammaturghi e narratori jugoslavi⁵⁷ ma soprattutto da uno dei maggiori rappresentanti italiani di questo genere, Pirandello.⁵⁸ Una delle somiglianze con Pirandello, è già il fatto che anch'egli scrive dello stesso tema attraverso due metodi / generi diversi.

Stando a Đurđulov, i racconti di Ramous sono stati scritti in vari periodi della sua vita e presentano diversi contenuti e stili: parlano di relazioni umane di ambientazione borghese, situazioni possibili ma assurde che possono essere paragonate a Pirandello; di momenti di realismo magico paragonabili a quelli di Bontempelli; di temi universali espressi in un modo chiaro con una dose di liricità caratteristica di Ramous.⁵⁹ Nel racconto che viene analizzato di

⁵⁵ Ivi, p. 173.

⁵⁶ Ivi, p. 112.

⁵⁷ In un'intervista a cura di Anna Maria Tiberi Čulić, Ramous spiega il suo rapporto con alcuni autori jugoslavi: *Come narratore, preferisco Ivo Andrić, come drammaturgo e polemista Miroslav Krleža e come poeta il dalmata Ante Cettineo, la cui opera potrebbe essere definita di spirito mediterraneo, e quindi con qualche riflesso italico.* Cfr. ROIĆ, S., *Testimoniare da Fiume, Osvaldo Ramous traduttore e mediatore delle culture slavo-meridionali in Italia*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008, p. 39.

⁵⁸ Nel periodo in cui dirigeva il Dramma Italiano del Teatro Popolare di Fiume, Ramous difende il repertorio del Dramma e soprattutto quello delle opere pirandelliane, mal viste dalla politica culturale del secondo dopoguerra. Nel 1948, M. Jurković lo criticò aspramente per aver inserito troppe opere di Pirandello nel Dramma. Ramous ritiene che il pubblico sia sufficientemente maturo e che conosca i *Sei personaggi in cerca d'autore*, *l' Enrico IV* e altre opere di Pirandello, anche prima della vittoria del Premio Nobel e, nonostante la critica negativa, decide di inserire le opere di Pirandello nel Dramma. Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Dal realismo magico alla fantasia onirica: i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous ed Enrico Morovich*, in *Il libro di Astolfo. Magico e fantastico nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiane* / Kovačević, Zorana; Righetti, Francesca (a cura di). Rieti: Amarganta, p. 122.

⁵⁹ Ivi, p. 64.

seguito, sono espressi dei temi universali tramite una narrazione specifica che avvicina il lettore alla profondità del significato che il racconto nasconde.

Ramous usa la natura come una fonte d'ispirazione continua e spesso la descrive nelle opere. Sono frequenti le immagini del mare, che vengono unite a quelle del porto, del paesaggio, delle montagne, ma anche della vita degli abitanti di una città che sta diventando moderna e si sta sviluppando. *Un cuore quasi umano* racconta soprattutto la storia dell'uomo schiavo dello sviluppo tecnologico ed esprime la parte negativa che il progresso della tecnologia può portare. Dimostra i fallimenti della civiltà tecnologica, la vita reale prigioniera della tecnologia che porta l'uomo alla distruzione. Fiume, negli anni Sessanta e Settanta del XX secolo diventa uno dei centri industriali più importanti dell'ex federazione jugoslava per il grande sviluppo dell'area portuale e del cantiere navale 3. Maggio.⁶⁰ Uno sviluppo che cambia l'ambiente ma produce mutamenti nello stesso uomo. L'autore sceglie di scrivere dello sviluppo tecnologico cogliendone anche i risvolti negativi.

5.1.1. Tra dipendenza tecnologica e voci della natura

Il racconto *Un cuore quasi umano* è scritto in terza persona. Il narratore narra la storia dell'amico scienziato Theo, che decide di trasferirsi in una casa in montagna, lontano dalla città:

Uno dei maggiori scienziati viventi, il fisico Theo, non ha dato a lungo notizie di sé. Molti hanno detto, e lo ripetono ancora, ch'egli si è ritirato nel suo laboratorio costruito in montagna per compiere, con l'assistenza di pochissime e fidatissime persone, esperimenti di eccezionale audacia. Ma sono supposizioni.⁶¹

Stando a Guagnini, Ramous è stato uno scrittore di viaggio di tutto rispetto e un osservatore acuto e puntuale di macro-problemi.⁶² Uno degli esempi è il modo in cui scrive del contrasto tra la città e la campagna, ovvero della globalizzazione urbana e del mantenimento di caratteri locali.⁶³ Nel racconto fa una distinzione attenta tra la città e la montagna. Ne deriva il

⁶⁰ MAZZIERI-SANKOVIĆ G., GERBAZ GIULIANO, C., *Un tetto di radici. Lettere italiane: il secondo Novecento a Fiume*, Gammarò edizioni, Fiume 2021. p. 116.

⁶¹ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 182.

⁶² GUAGNINI, E., *Osvaldo Ramous mediatore tra culture, il critico e il giornalista*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008, p. 26.

⁶³ Guagnini aggiunge un passo dell'articolo in cui Ramous descrive un viaggio tra Lubiana, Zagabria e Belgrado, in cui all'inizio fa una premessa sull'espansione urbana: *Le città non sono sempre pure espressioni della terra che le circonda; si assomigliano tra loro, anche se di regioni distanti: appartengono a quel piano di costumi e di vita che si vuol definire cittadino e che ha un carattere, sotto certi aspetti, invariabile. Ma il colore della terra è possibile trovarlo sotto la patina dell'urbanesimo perché si metta un po' di attenzione. Bastano qualche volta pochi sguardi soltanto: la forma di qualche vecchia casa, gli oggetti che arredano modestamente qualche trattoria di second'ordine, la gente che, al pomeriggio, nei giardini, ritrovando tra la rete delle vie un angolo di verzuca, ha il senso della campagna, e si riposa e guarda con una pacatezza contadinesca. Quando poi la città sta al centro*

contrasto tra la natura e la tecnologia, il rurale e l'urbano. Vengono toccati diversi temi ma soprattutto quello dell'uso sbagliato della tecnologia e di uno scienziato che si è distaccato dalla società per produrre un meccanismo speciale che gli crea una specie di dipendenza. Theo decide di andare a vivere in montagna isolandosi dall'urbe. Viene descritta la sua casa che sembra essere un vero e proprio rifugio di montagna, piuttosto che un laboratorio. Inoltre, vengono descritti il paesaggio alpino e la natura che circonda la casa:

Oltre la vetrata, si poteva spaziare su un panorama ondeggiante di cime nevose e di pendii affondati nell'azzurro. Anche conversando col mio amico, non potevo fare a meno di ammirare l'immenso paesaggio. Mi sembrava, pur nel chiuso della veranda, di respirare l'aria fresca e purissima di quelle alture.⁶⁴

Il narratore visita l'amico Theo e si rende conto che egli ha dei problemi di cuore. Nella speranza di incontrare l'amico che non vede da molto tempo e di sentire la storia delle ricerche, invece di trovarlo con un «temperamento vivace e un'espressione ardita nella faccia, il volto di Theo manifestava un che di guardingo, di timoroso, di triste».⁶⁵ Inoltre, la voce narrante a un tratto vede che lo scienziato è stato colpito al cuore, e gli sorge il sospetto che si tratti di qualche pericolosa malattia. Dopo insistenti domande al riguardo volte a scoprire la verità, Theo risponde che non voleva parlare del problema per non sembrare pazzo:

La realtà è che non volevo rivelare a nessuno la situazione in cui sono venuto a trovarmi. Se lo avessi fatto, mi avrebbero certamente ritenuto pazzo. E qualche volta, a dire il vero, lo penso anch'io.⁶⁶

Dopo questa confessione il narratore procede con cautela e considera l'ipotesi che il suo amico sia davvero dissennato. Alla fine, lo scienziato comincia a parlare della sua malattia con il dubbio se verrà capito. Si tratta di una situazione che nemmeno lui stesso riesce a comprendere appieno. Lo scienziato gli racconta l'idea di creare un automa contenente un cuore simile a quello umano grazie al quale si risolverebbe il problema sociale e medico, eliminando la causa di tante cattiverie e speculazioni politiche. Il problema sorge nel momento in cui volendo costruire un robot, lo fa il più possibilmente simile a un essere umano, cioè a sé stesso. Il suo battito cardiaco diventa, di conseguenza, uguale a quello del robot. Quando un giorno Theo si rende conto dell'irregolarità dei battiti del cuore del robot, cerca di rimettere in sesto

di una regione che dalla terra trae i principali mezzi di vita, l'aria dei campi è avvertibile, anche al centro delle piazze, anche nei bar notturni soffici di velluti e infervorati dalla musica delle orchestre. Cfr. GUAGNINI, E., *Oswaldo Ramous mediatore tra culture, il critico e il giornalista*, in *Oswaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008, p. 26.

⁶⁴ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., pp. 182-183.

⁶⁵ Ivi, p. 183.

⁶⁶ Ivi, p. 184.

l'automa ma resta colpito da un malore che gli passa solo dopo averlo riparato, come si può leggere nel racconto:

[...] dopo essermi accorto di una certa irregolarità nei battiti del cuore del robot, mi avvidi che anche il mio continuava a battere in modo irregolare. Mentre cercavo di riparare all'inconveniente smontando il meccanismo, fui colpito da un malore inspiegabile e i battiti del mio cuore divennero irregolarissimi.⁶⁷

Il suo cuore diventa dipendente da quello dell'automa, e non viceversa, Theo spiega: «Ora l'essere soggetto sono io, mentre l'automa è divenuto l'essere dominante».⁶⁸ Stando a Mazzieri-Sanković, la dipendenza del cuore artificiale rappresenta l'inversione del rapporto oggetto-uomo:

L'uomo perde la propria qualità umana e nel contempo divina che aveva stabilito nel corso dei secoli. È il voto di sentimento che dà all'androide la superiorità: la vita è ridotta a un gioco mosso non dall'esterno ma da qualcuno che in tale società disumanizzata ha la funzione di leader.⁶⁹

Il racconto invita il lettore a prestare attenzione anche ai suoni che magari non vengono neanche espressi direttamente. La casa in montagna del protagonista sembra avvolta da un'atmosfera di tranquillità, serenità e solitudine suscitando così nel lettore la sensazione di un silenzio che produce un suono. Non è un suono vero e proprio ma fa parte della melodiosità del testo e contribuisce alla formazione di un'immagine suggestiva.⁷⁰

L'effetto acustico che non può venir trascurato è sicuramente quello del battito del suo e del cuore del robot, che a un tratto diventano irregolari. Per paura che qualcosa succeda all'automa, lo scienziato non lascia entrare nessuno a casa sua. Leggendo è possibile percepire il timore e avvertire il silenzio che riempie lo spazio e crea una situazione di attesa degli avvenimenti che seguiranno. A un tratto i battiti dei cuori diventano udibili, la sospensione si diffonde nell'aria, tutto ciò scaturisce dalla preoccupazione del narratore, che non sarebbe neppure emersa senza l'uso forzato della tecnologia e il protagonista spiega: «riacquistai lo stato fisico normale ma non riacquistai, però, la mia tranquillità d'animo».⁷¹

⁶⁷ Ivi, p. 188

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Dal realismo magico alla fantasia onirica: i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous ed Enrico Morovich in Il libro di Astolfo. Magico e fantastico nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiane* cit., p. 128.

⁷⁰ La passione di Ramous per la musica viene coltivata sin dall'infanzia. Frequentava la scuola di musica e nella scheda autografa scritta in terza persona ricorda e spiega: *Lo zio Nazio osserva l'interesse del bambino per la musica e gli acquista un violino. Dal 1915 al 1919 Ramous risulta essere alunno della Scuola comunale di musica, sotto la direzione del professor Marvin. Gli studi di violino e di pianoforte li proseguirà privatamente per altri dieci anni e la musica rimane una passione che l'accompagnerà per tutta la vita, tanto da influenzare pure la produzione letteraria.*

Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Una voce fuori dal coro; Osvaldo Ramous in DOBRAN R., MILANI N., Le parole rimaste: Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*, cit., p. 242.

⁷¹ Ivi, p. 188.

Stando a Đurđulov, Ramous critica la tendenza dell'uomo a dipendere dalla tecnologia fino al punto di mettere in dubbio la propria esistenza. L'uomo è convinto di non poter vivere e funzionare senza la tecnologia.⁷² La tecnologia è diventata tanto importante nella società e lo sarà ancora di più; a volte mette l'uomo a disagio e impone i suoni ottusi e monotoni dei meccanismi e dei metalli. Il racconto lascia il lettore in sospeso con la seguente frase:

Dopo essermi congedato, scesi l'altura, senza potermi liberare da questo pensiero: Theo, non potendone più, avrebbe finito, un giorno, col distruggere egli stesso il suo automa. Ma sarebbe stato, o no, un suicidio?⁷³

Stando a Gerbaz Giuliano, il tema dell'esistenzialismo in Ramous si proietta attraverso diversi motivi: la natura, la morte, il tempo, la storia. Il concetto dell'esistenzialismo e del modo di concepire la filosofia ramousiana, possono venir studiati attraverso il pensiero di Karl Jaspers: «cogliere la realtà nella sua dimensione originaria e percepirla nello stesso modo in cui riesco a cogliere me stesso, pensando, nel mio agire interiore».⁷⁴ Per Ramous, l'*io* di ogni essere umano è costituito da sentimenti, pensieri e intuizioni che non devono neanche essere pronunciati, ma questo non significa che essi non esistano. Ramous in una lettera ad Antonio Widmar il 18 giugno 1979 scrive:

Il nostro io è fatto di impressioni, d'intuizioni, di sentimenti che esistono anche senza alcuna espressione verbale. Se tale espressione verbale fosse fondamentale per la nostra vita umana, ogni lingua darebbe un'impronta diversa al nostro spirito. L'affetto, l'odio, l'amore, la bontà esistono nell'uomo senza l'assoluto bisogno di trasformarsi in parole. E sono proprio i sentimenti, le intuizioni, gli aneliti che fanno vibrare il nostro intimo. Se poi essi trovano anche la giusta espressione verbale, la comunicazione coi nostri simili si rende più efficace, ma non è la sola.⁷⁵

Il narratore e lo scienziato sono gli unici personaggi che portano avanti il racconto e la percezione del lettore dipende dalle osservazioni del narratore. Dall'altra parte, il radiodramma, siccome è scritto in forma di dialogo, con il fine di produrre una drammatizzazione che simuli quella teatrale ma priva dell'apporto visivo e che introduca un dinamismo assente nel racconto, inserisce altri personaggi, che nel racconto non figurano: l'annunciatrice della stazione Radio X, il primo giornalista, il secondo giornalista, il terzo giornalista, la giornalista Flora Bardelli, lo scienziato Enea Marius, l'amico Enrico Gelli e una inserviente della casa dello scienziato. Inoltre, viene cambiato il nome dello scienziato da Theo in Enea Marius.

Il radiodramma inizia con la trasmissione della musica sulla stazione Radio X. L'annunciatrice inizia a parlare dello scienziato Enea Marius che si è ritirato con alcuni

⁷² ĐURĐULOV M. *Osvaldo Ramous e il racconto breve*, cit., p. 68.

⁷³ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 189.

⁷⁴ GERBAZ GIULIANO, C., *Intorno agli scambi filosofici nel carteggio Ramous- Widmar*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, cit., p. 82.

⁷⁵ GERBAZ GIULIANO, C., *Intorno agli scambi filosofici nel carteggio Ramous- Widmar*, cit., p. 83.

assistenti in una casa in montagna, lontano dalla città. Grazie al lungo silenzio dello scienziato si sono create diverse ipotesi sulla segretezza dei suoi studi. Inoltre, si è diffusa una notizia legata alla salute dello scienziato che, a quanto pare, è stato colpito da una malattia mai prima diagnosticata. Di seguito vengono menzionati quattro giornalisti che hanno il compito di andare dallo scienziato e di intervistarlo. Spiegano che l'accesso al suo laboratorio in montagna non è facilmente praticabile, inoltre, stanno arrivando durante una tempesta. In quel momento il primo giornalista viene pervaso da un dubbio che cosa succede se il protagonista non rilascia loro l'intervista considerato il fatto che hanno intrapreso quel viaggio soltanto per questo scopo. Gli altri giornalisti propongono di lavorare di fantasia e di inventarsi qualcosa mettendosi d'accordo su che cosa diranno:

Se dobbiamo dire delle sciocchezze, diciamole almeno con qualche parvenza di verità.
Una cosa assurda detta da quattro persone, diventa una cosa quasi credibile.⁷⁶

Ramous rivolge una critica alla società in cui non viene presa in considerazione la vita privata dell'individuo. Anche al giorno d'oggi spesso i mass media non rispettano la privacy di nessuno e le storie dei singoli vengono rese pubbliche con solo scopo di aumentare la visibilità suscitando curiosità nei lettori, a volte pure inventando prove e informazioni false pur di aumentare l'indice di ascolto. L'autore è fortemente influenzato dalla tradizione letteraria pirandelliana e lo dimostra tramite l'uso delle maschere come elemento simbolico per l'esplorazione della natura umana e del giudizio esterno. Lo scienziato si allontana dalla città e non vuole rivelare la situazione in cui è venuto a trovarsi.

Nel paragonare il pensiero di Ramous con quello di Leopardi è possibile notare delle somiglianze nelle riflessioni sulla natura umana. Secondo Leopardi, l'uomo cerca di comprendere chi è in realtà ma non può essere sicuro che questa realtà gli piacerà, si trova ad affrontare i propri difetti o limiti e potrebbe rivelare verità sulla propria essenza che sono difficili o dolorose.⁷⁷

Tutti i giornalisti del radiodramma concordano nell'inventare qualcosa e incuriosire i lettori a eccezione della quarta giornalista, Flora Bardelli, molto più silenziosa degli altri. Ad

⁷⁶RAMOUS, O., *Un cuore quasi umano* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, inserto di «Panorama», Edit, Fiume 1984, p. 62.

⁷⁷ La teoria del piacere espressa nello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi secondo la quale l'uomo è destinato a essere infelice viene spiegata nel passo seguente: «Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempirci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una cagione semplicissima, e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente e mira unicamente, benché sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che considerandola bene, è tutt'uno col piacere. Questo desiderio e questa tendenza non hanno limiti, perché ingenerata o congenita coll'esistenza e perciò non può aver fine in questo o quel piacere che non può essere infinito, ma solamente termina colla vita.»

Cfr. Leopardi, G., *Zibaldone*, Mondadori, Milano 1997.

un tratto si apre il cancello ed essa viene invitata a fare l'intervista. Inizia ad intervistare lo scienziato e vuole trovare delle risposte alle domande che interessano il pubblico: che cosa succede con lo scienziato e di che malattia si tratta?

Lo scienziato racconta che era sua intenzione lavorare da solo e indisturbato ma, inverosimilmente, proprio il suo ritiro risulta essere un modo di attirare l'attenzione. Continua a difendersi dalle domande della giornalista che è convinta che egli nasconda qualcosa.

Di seguito, lo scienziato menziona la fantasia:

Quantunque l'opinione comune collochi fantasia e scienza ai due poli opposti dell'attività intellettuale, è facile dimostrare che senza lo stimolo della fantasia, nessuno riuscirebbe a cogliere certe verità che prima di venir dimostrate devono essere intuite.⁷⁸

La fantasia è un altro elemento tipico pirandelliano. Egli nelle opere surrealistiche spesso distingue la magia e la realtà, come ad esempio nei *Giganti della montagna*. Pirandello utilizza la fantasia come mezzo per esplorare i confini tra il reale e l'immaginario, consentendo ai lettori o agli spettatori di avventurarsi in un mondo fantastico. Attraverso il surrealismo genera un'opera di fantasia, d'illusione, attraverso la quale enfatizza il contrasto tra realtà e fantasia.

Marius spiega che non si occupa di trapianti di organi tra gli esseri viventi. Al contrario, vuole trovare il modo di sostituire gli organi malati con quelli costruiti da lui. Ramous scrive in un modo ironico, un'altra tecnica usata nell'umorismo⁷⁹ pirandelliano e lo si nota nella risposta della giornalista:

Cosicché un bimbo del futuro potrà venire al mondo con un certificato di garanzia. Se qualche organo gli si dovesse guastare, la fabbrica s'impegna a sostituirlo con uno nuovo, Gratis, naturalmente.⁸⁰

Lo scienziato vuole smentire alcune affermazioni che ritiene assurde, come ad esempio il fatto che ha rivolto i suoi studi alla ricerca dei contatti che la magia medievale può avere con la scienza odierna. Nel momento in cui la giornalista menziona la sostituzione del cuore, lo scienziato diventa pallido e l'intervista finisce. Un altro personaggio che l'autore introduce è

⁷⁸RAMOUS, O., *Un cuore quasi umano* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 63.

⁷⁹ L'umorismo viene definito da Pirandello come *sentimento del contrario*, che nasce dal contrasto tra apparenza e realtà. Si deve far distinzione tra l'umorismo, prodotto dall'umorista e frutto dell'attività umana, e la comicità, [...]. L'ironia e l'umorismo hanno la funzione di cooperazione interpretativa del lettore e facilitano la comprensione del significato del testo, si differenziano soprattutto per il loro obiettivo comunicativo. L'ironia spesso comprende una discrepanza tra ciò che viene detto e ciò che si intende. Si basa sull'opposto di ciò che viene detto e in tal modo viene usata come strumento satirico. D'altra parte, l'umorismo si basa sulla osservazione della condizione umana in un modo sarcastico, ma allo stesso tempo produce compassione nel lettore.

Cfr. SAVELLI, G., *Microstrategie dell'ironia e dell'umorismo nella «Coscienza di Zenò»*, p. 397, Academia.edu, URL:

https://www.academia.edu/1214375/Microstrategie_dellironia_e_dellumorismo_nella_Coscienza_di_Zeno

Ultimo accesso: 18 novembre 2023.

⁸⁰ RAMOUS, O., *Un cuore quasi umano* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 63.

l'amico dello scienziato, Enrico Gelli, che ha deciso di andare a verificare il motivo della sua assenza prolungata:

Quando ho saputo che dei giornalisti hanno dato l'assalto a questa tua rocca, a questo tuo nido d'aquila, mi sono detto: se ci vanno loro, posso andarci anch'io.⁸¹

Ramous qui usa il termine *nido* che, analogamente all'autore che ammirava, Pascoli, ha il significato di famiglia, di casa. Un concetto, questo, usato soprattutto nelle sue poesie.

Nel radiodramma la casa dello scienziato che voleva rifugiarsi lontano dalla città e dalle persone, rappresenta il luogo in cui egli riesce a trovare pace. Marius finalmente rivela la situazione vera in cui è venuto a trovarsi. Non voleva farlo prima, perché tutti avrebbero pensato che fosse impazzito:

Se lo avessi fatto, mi avrebbero certamente giudicato pazzo. E qualche volta, a dire il vero, sono colto io stesso da un terribile dubbio.⁸²

La pazzia, menzionata anche nel racconto, è un altro elemento tipico pirandelliano che indica la fuga dalle maschere, lo stato in cui l'uomo è quello che veramente è, smette di ingannare gli altri ma anche sé stesso. Lo scienziato spiega come gli era venuta l'idea di fare un robot che potrebbe sostituire l'intelligenza umana:

Per molti secoli l'uomo ha sfruttato l'uomo. Questo sfruttamento continua in gran parte del mondo. In molti casi, l'uomo è sostituito dagli animali e dalle macchine. Ma il lavoro umano non è stato finora eguagliato da nessun altro mezzo.⁸³

Una volta costruito l'automa, il suo cuore diventa dipendente da quello dell'automa, e non viceversa. Quando un giorno Enea si rende conto dell'irregolarità dei battiti del cuore del robot, cerca di rimettere in sesto l'automa ma resta colpito da un malore che gli passa solo dopo averlo riparato:

Raccolsi tutte le mie energie, e riuscii a rimettere in sesto l'automa e a ridare la regolarità ai battiti del suo cuore. Come per incanto, anche il mio cuore si calmò, ed io riacquistai lo stato fisico normale. Ma non riacquistai, però, la mia tranquillità d'animo.⁸⁴

Ramous fa ricordare al lettore il rapporto tra l'uomo e la macchina, una dipendenza che, inizialmente sembra a favore dell'uomo ma di seguito gli si ritorce contro. Come nel racconto, egli aggiunge: «Ora l'essere soggetto sono io, mentre l'automa è divenuto l'essere dominante».⁸⁵

L'amico dello scienziato vuole sapere perché egli non chieda aiuto ai suoi assistenti ma qui risulta chiaro che non lo fa per paura. Crede che gli assistenti abbiano omesso

⁸¹ Ivi, p. 64.

⁸² Ivi, p. 65.

⁸³ Ivi, p. 64.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

l'informazione della sua malattia. Inoltre, se qualcuno avesse nelle proprie mani l'automa avrebbe nelle proprie mani anche la vita dello scienziato, visto che il suo cuore dipende da quello dell'automa. Egli è sicuro che gli assistenti vorrebbero farlo scomparire così potrebbero attribuire a sé stessi il merito del suo lavoro. Dopo aver capito la situazione e siccome non può aiutarlo in nessun modo, Gelli se ne va e racconta ai giornalisti quello che ha saputo. Lo scienziato, nel frattempo, resta da solo con l'automa e gli si rivolge:

So che non mi risponderai, poiché non sono arrivato a tanto, non sono riuscito a darti anche la parola. Ma tu pensi... sì, tu pensi. C'è già in te il germe dell'uomo.⁸⁶

Qui Ramous critica il progresso della tecnologia che un giorno potrà prendere il posto dell'uomo. L'argomento è molto attuale e lo viviamo oggi in prima persona con i risvolti delle scoperte scientifiche relative all'intelligenza artificiale. In tal senso lo scrittore anticipa i tempi ponendo al lettore un rapporto problematico con gli stessi ordigni di cui è inventore. Meccanismi fatti sempre a fin di bene ma che in sostanza portano a un'alienazione progressiva dell'uomo e degli inventori stessi.

Nella scena seguente, sullo sfondo si può sentire un ritmico tic-tac, come di un orologio a pendolo che domina durante la scena e che poi diventerà irregolare. Si tratta del battito del cuore dell'automa che non è l'unico effetto acustico che Ramous esprime nel radiodramma, menziona: «il rullio di un tamburo, i rumori della tempesta, il rumore dell'uscio, il rumore degli strumenti meccanici»⁸⁷ e tanti altri. Non è un caso che Ramous lo faccia soltanto perché si tratta di un radiodramma dove i suoni saranno cruciali per l'attenzione del pubblico. Lo scrittore spesso usa gli effetti acustici evidenziati anche nel racconto *Un cuore quasi umano* e con ciò riflette la sua attenzione e passione per la musicalità. L'effetto acustico di maggior rilievo nel radiodramma è sicuramente il seguente:

Si sentono i colpi furiosi di un martello. Poi, ad un tratto, ogni rumore cessa e tutto cade nel più profondo silenzio.⁸⁸

Lo scienziato evidentemente distrugge l'automa. Ha capito che esso non aveva soltanto l'intelligenza ma anche i sentimenti. Inoltre, dice:

...questo tic-tac tic-tac che mi perseguita e che non riesco a comprendere, è come la voce della mia coscienza, come il rimprovero per aver io voluto compiere una cosa che era molto al di sopra delle mie forze.⁸⁹

Infine, si sente di nuovo la voce dell'annunciatrice che trasmette la notizia della morte improvvisa dello scienziato Enea Marius. Inoltre, dice:

⁸⁶ Ivi, p. 67.

⁸⁷ Ivi, p. 61.

⁸⁸ Ivi, p. 67.

⁸⁹ *Ibidem*.

Apprendiamo che negli ultimi tempi lo scienziato soffriva anche di un grave esaurimento nervoso. Questo suo stato è confermato dal fatto che, poco prima di spegnersi, lo scienziato, con un gesto veramente inspiegabile, ha distrutto a colpi di martello un congegno alla cui creazione aveva dedicato molti anni di lavoro.⁹⁰

È possibile confrontare la tematica con la pirandelliana esplorazione e distinzione tra realtà e apparenza arricchiti dalle possibilità offerte dal genere del radiodramma, e quindi dalla possibilità di mettere a confronto tante risposte pluriprospettiche della verità. Gli ascoltatori conoscono la ragione per cui lo scienziato ha deciso di distruggere l'automa ma per mancanza di prove viene diffusa una verità distorta. D'altro canto, l'annunciatrice spiega che prima della sua morte è stata effettuata un'ultima intervista, quella di Flora Bardelli che ha registrato le parole dello scienziato che si trasmetteranno alla radio poiché rappresentano *un vero prezioso documento storico*.⁹¹ Quindi Ramous offre molte prospettive e spiegazioni di una medesima vicenda.

Il finale rappresenta una situazione vicina ad analoghe che si manifestano al mondo d'oggi allorché anche mass media diffondendo diverse e contrastanti verità confondono l'ascoltatore allontanandolo dalla conoscenza del reale. Il pubblico sentirà l'intervista e penserà che le ultime parole dello scienziato siano quelle in cui spiega che vuole costruire organi nuovi. Non saprà mai la verità sui timori e non conoscerà le paure che provava e la conseguente situazione di dipendenza dall'automa creato. La storia viene sempre rappresentata da una parte, da una sola fonte. Inoltre, con la morte, l'uomo non può più esprimersi, non può spiegare le proprie azioni. Tanti concetti epistemologici, specie quello delle macchine e della morte, vengono usati da Ramous nelle opere poetiche della maturità. Un altro tema fondamentale dell'opera è appunto la dipendenza dell'uomo della tecnologia di cui non riesce fare a meno.

Il momento in cui l'automa diventa troppo simile all'uomo, includendo anche il battito cardiaco, implica che egli abbia acquisito caratteristiche emotive e sviluppato la consapevolezza di sé come risultato di esperienze sensoriali. Pertanto, si può mettere in relazione l'idea di Locke della mente come *tabula rasa* con il processo di formazione della personalità e della coscienza nei robot, che avviene attraverso l'esperienza e l'interazione con l'ambiente, proprio come avviene negli esseri umani. John Locke con la sua famosa frase: «non c'è nulla nell'intelletto, che non fosse già nei sensi»,⁹² spiegò il significato dell'intera teoria dell'empirismo. La frase si

⁹⁰ Ivi, p. 68.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² MIRONE, S., *Linguaggi formali: un approccio all'intelligenza artificiale* in *Comunicazione filosofica*, rivista tematica di ricerca e didattica filosofica, numero 34, maggio 2015, p. 20. URL: [Estetica filosofia formazione note sul p.pdf](#) Ultimo accesso: 28 gennaio 2024.

riferisce alla possibilità di conoscere e di arrivare al sapere attraverso i nostri sensi e attraverso l'esperienza.

Il capitolo, *Linguaggi formali: un approccio all'intelligenza artificiale* della rivista tematica di ricerca e didattica filosofica, scritto dal docente di matematica e robotica dell'Istituto Superiore J. M. Keynes a Gazzada, Saro Mirone, si basa sulla critica della metafisica e dell'idea creata dallo stesso Kant, cioè che la conoscenza può essere acquisita attraverso il pensiero e non empiricamente. Il capitolo si sviluppa ulteriormente nella direzione della riflessione epistemica e dell'empirismo in relazione alla semantica e alla sintassi dei linguaggi scientifici e dell'intelligenza artificiale. La ricerca di K. Gödel, A. Tarski e A. Turing cerca di spiegare la capacità dei linguaggi scientifici di elaborare informazioni e comunicare in modo indipendente.⁹³ Ciò crea una connessione tra neuroscienze e informatica nell'area della comunicazione tra macchina e macchina e tra macchina e uomo.

Inoltre, oltre alla possibilità di comunicazione tra il mondo reale e il mondo informatico, ci sono altre questioni legate allo sviluppo della tecnologia e dell'intelligenza artificiale. Nel capitolo *The ethics and risks of developing Artificial Intelligence* del libro *Artificial Intelligence: A Modern Approach* vengono indicati diversi motivi di preoccupazione: le persone potrebbero perdere il lavoro a causa dell'automazione; le persone potrebbero avere troppo (o troppo poco) tempo libero; le persone potrebbero perdere la sensazione di essere uniche; i sistemi di intelligenza artificiale potrebbero essere utilizzati per fini indesiderati; l'uso di sistemi di intelligenza artificiale potrebbe comportare una perdita di responsabilità; il successo dell'intelligenza artificiale potrebbe significare la fine della razza umana.⁹⁴

Considerando la metafora che rimanda all'idea dell'uomo disumanizzato e della macchina che si è impossessata della sua vita nel racconto di Ramous, è particolarmente interessante l'ultimo punto citato, ovvero che il successo dell'intelligenza artificiale potrebbe significare la fine della razza umana.

Stuart Russel e Peter Norvig (2010) affermano che qualsiasi forma di tecnologia nelle mani dell'uomo può causare danni. Sostengono, inoltre, che anche nelle storie di fantascienza risalenti al 1818, come *Frankenstein* di Mary Shelley, o *Modern Prometheus*, i robot governano il mondo.⁹⁵ Nel mondo moderno del progresso tecnologico, le riflessioni di Ramous sulla robotica provocano una riflessione sui temi di oggi. Sebbene siano passati più di quattro decenni

⁹³ Ivi, p. 21.

⁹⁴ RUSSEL, S. J., NORVIG, P., *Artificial Intelligence: A Modern Approach*, terza edizione, Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, New Jersey 2010, p. 1034.

⁹⁵ Ivi, p. 1037.

dalla sua morte, le preoccupazioni dell'autore fiamano sul progresso tecnologico rimangono rilevanti. Ai suoi tempi, la tecnologia informatica non era presente, ma Ramous ha esposto una serie di idee che si sono dimostrate fondamentali per il futuro. La sua ansia per il futuro e l'enfasi sulle implicazioni etiche degli sviluppi tecnologici permettono di porre un ponte tra le sue idee e le sfide contemporanee nel campo della robotica e dell'intelligenza artificiale. Attraverso questo prisma, il pensiero di Ramous si può applicare anche nella comprensione contemporanea del progresso tecnologico, specialmente nel contesto della robotica.

Ciò solleva la questione se questo sistema rappresenti un problema ancora più grande. Esistono tre principali fonti di rischio: le prime due riguardano il problema della valutazione e dell'utilità. Quando si tratta di una valutazione sbagliata, il risultato può risultare disastroso. Ad esempio, un missile di un sistema di difesa potrebbe rilevare erroneamente un attacco e lanciare un contrattacco, portando alla morte di miliardi di esseri umani. D'altro canto, l'intelligenza artificiale si basa sull'idea che funzioni per gli esseri umani nel senso che sia loro utile. Nel determinare come raggiungere questo obiettivo, il margine di utilità è incerto. È necessario ridurre al minimo la sofferenza umana, ma non è chiaro cosa ciò significhi esattamente e l'intelligenza artificiale potrebbe interpretarlo in modo sbagliato. La terza idea si basa sull'impossibilità di controllare il sistema. Se è possibile creare un sistema abbastanza intelligente da crearne uno ancora più intelligente e così via all'infinito, ciò porta effettivamente al concetto che il professor Vernor Vinge chiama *singolarità tecnologica* ovvero *esplosione dell'intelligenza*. Pertanto, viene creata un'intelligenza sovrumana che l'uomo non può controllare.⁹⁶

Il primo a prestare attenzione a questo problema è lo scrittore di opere fantascientifiche Isaac Asimov (1942), che presenta le tre leggi della robotica: un robot non può ferire un essere umano nemmeno attraverso l'inazione, non può consentire a un essere umano di subire un danno; un robot deve obbedire agli ordini impartiti dagli esseri umani, tranne nei casi in cui tali ordini siano in conflitto con la Prima Legge; un robot deve proteggere la propria esistenza purché tale protezione non sia in conflitto con la Prima o la Seconda Legge.⁹⁷

Il problema è il fatto che è difficile attuare queste leggi. Un'implementazione utilizzerebbe probabilmente un sistema di ragionamento probabilistico che massimizza l'utilità secondo queste leggi, sottolineando l'elevata importanza della prima legge rispetto alle altre.

Yudkowsky (2008) riflette sulla possibilità di progettare un'intelligenza artificiale amichevole, ma sottolinea che le circostanze e le reazioni desiderate cambiano e solleva la

⁹⁶ Ivi, p. 1038.

⁹⁷ *Ibidem*.

questione di come garantire che l'intelligenza artificiale in evoluzione non prenda decisioni moralmente discutibili.⁹⁸

Ramous potrebbe anticipare le preoccupazioni di alcuni pensatori contemporanei riguardo ai potenziali rischi sociali derivanti dal crescente utilizzo dell'intelligenza artificiale. Uno di questi autori è Omohundro (2008), che ipotizza che anche un programma innocuo rappresenterebbe un rischio per la società e che sia necessario stabilire tutele contro il cambiamento della funzione di utilità. Quest'idea risale all'VIII secolo a.C., all'*Odissea* di Omero e a Ulisse che ordinò ai suoi compagni di legarlo all'albero maestro della nave, in modo che non soccombesse all'autodistruzione, si pensa che misure di salvaguardia simili possano essere implementate nei sistemi di intelligenza artificiale, per prevenire conseguenze indesiderate dei cambiamenti nelle loro funzioni.⁹⁹

5.1.2. L'umanità contro la disumanizzazione

Ramous, inoltre, affronta il tema della schiavitù, suggerendo che l'essere umano sia intrappolato nella rete della tecnologia:¹⁰⁰

Per molti secoli lo schiavismo fu alla base della società. L'opera dagli schiavi fu continuata dalle bestie addomesticate e quindi dalle macchine, ma il lavoro di uno schiavo rimase sempre insostituibile. Né una bestia né una macchina sono riuscite ancora a svolgere un lavoro intelligente quanto quello degli schiavi. È perciò che lo schiavismo non è mai scomparso del tutto. Anzi, di tanto in tanto, nel corso della storia, lo abbiamo visto risorgere, mascherato od aperto, sorretto da aberrazioni filosofiche, come il razzismo, e imposto dalla prepotenza di individui, di popoli o di caste. E anche oggi...¹⁰¹

Nel radiodramma Ramous esprime lo stesso pensiero sul concetto della schiavitù nel corso della storia. Anche se la stessa riflessione è stata esternata in due forme differenti, sono evidenti alcune differenze che si possono trovare anche nel resto del radiodramma e del racconto. Cambiano la terminologia e lo stile (es. «bestie addomesticate / animali»), come si può leggere qui di seguito:

Per molti secoli l'uomo ha sfruttato l'uomo. Questo sfruttamento continua in gran parte del mondo. In molti casi l'uomo è sostituito dagli animali e dalle macchine. Ma il lavoro umano non è stato finora eguagliato da nessun altro mezzo. Né una bestia né una macchina sono riuscite finora a svolgere un lavoro intelligente come quello degli uomini sottomessi. È perciò che lo schiavismo non è mai scomparso del tutto. Anzi, di tanto in tanto, nel corso della storia, lo abbiamo visto risorgere, mascherato od aperto,

⁹⁸ Ivi, p. 1039.

⁹⁹ Ivi, p. 1040.

¹⁰⁰ RAMOUS O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 14.

¹⁰¹ Ivi, p. 186.

sorretto da aberrazioni filosofiche come il razzismo, e imposto dalla prepotenza di popoli o di caste. E anche la nostra epoca...¹⁰²

Questa riflessione dimostra l'universalità delle opere ramousiane visto che al giorno d'oggi si vive in un mondo in cui il progresso tecnologico, al posto di incoraggiare il progresso, incoraggia il regresso, rendendo l'umanità dipendente dalla tecnologia. Anche se prima la schiavitù era più evidente, esistono ancora diverse nuove forme di schiavitù che privano l'uomo della propria libertà.

Un cuore quasi umano mette in dubbio la certezza dell'individuo nel progresso scientifico. L'uomo con l'aiuto della scienza cerca di realizzare una vita comoda e inconsapevolmente si disumanizza. Con la speranza di poter creare qualcosa che faciliti la vita, l'uomo riesce a mettersi in difficoltà andando oltre ai limiti. Ciò si è visto nel passato con le guerre, e con il progresso che è diventato a volte regresso, ma lo si vede ancora oggi.

Questo tema viene approfondito in diverse altre opere ramousiane. Sin dalla stesura del poemetto *Sulle strade del mondo*, nell'immediato secondo dopoguerra, Ramous affronta tra i nuovi temi anche quello relativo alle nuove tecnologie che disumanizzano l'uomo. Il poeta esprime la preoccupazione per l'umanità che indulge alla tecnologia che gli toglie la libertà di pensiero e di azione, e per quanto egli sia convinto di essere libero e in una posizione privilegiata, in realtà rimane imprigionato dall' 'ordigno' che lo allontana dall'umanità. L'essere umano, all'apparenza sembra avere il controllo del volante lungo la ripida strada della propria vita, in realtà scopre di essere guidato dalla tecnologia e in quel momento diventa disumanato. L'autore lo sostiene sin dai versi del secondo dopoguerra:

Dà gioia l'afferrare il volante / e scorrere sulle montagne, / superare gli spazi
col giro d'una chiavetta, / seguire le immagini semoventi / senza la leva della fantasia.
/ Dà gioia riprodurre / il fragore del tuono, / strappare il baleno alle nubi, / valutar le
distanze / in giorni ed anni di luce. / Ma la gioia si mesce alla vertigine. / Rotto ogni
freno, straripa la piena / del desiderio. / Chi darà quiete all'anelito nostro / di superare
il tutto? / Chi risospingerà / negli abissi dell'essere / la belva ridestata? / Pazzo è il
volante se lo abbranca l'uomo disumanato.¹⁰³

L'essere umano aspira alla costante realizzazione di quello che una volta era soltanto frutto della sua immaginazione. Tuttavia, al giorno d'oggi, ciò è realizzabile con l'aiuto della tecnologia che si appropria dell'essenza umana.

Il racconto *Un cuore quasi umano*, Ramous si riferisce alla possibilità di creazione di un cuore artificiale. Nella vicenda da lui narrata, l'elemento etico si colora di connotazioni

¹⁰² RAMOUS, O., *Un cuore quasi umano* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 64.

¹⁰³ RAMOUS, O., *Sulle strade del mondo*, in *Vento sullo stagno*, EDIT, Fiume 1953, p. 47.

morali per cui l'autore intrica ulteriormente il discorso collegando direttamente il battito del cuore dell'ingegnere che ha costruito l'ordigno al cuore dell'androide. L'argomento del cuore artificiale è di attualità in quegli anni. Il 3 dicembre 1967, presso il Groote Schuur Hospital di Città del Capo, in Sud Africa, il chirurgo, Christian Barnard esegue con successo il primo trapianto di cuore al mondo, effettuato sul paziente di 53 anni, Louis Washkansky.¹⁰⁴ È importante sottolineare che Ramous in questo contesto non è contrario allo sviluppo della tecnologia e della medicina. La sua riflessione tratta l'aspetto etico e morale delle scoperte scientifiche e, svevianamente, l'autore mette in dubbio la loro applicazione pratica, ossia si pone la domanda del che cosa significhi per l'uomo un cuore artificiale e, soprattutto, in quale rapporto questo si metta con l'essere.

Lo scrittore è alla continua ricerca delle cause che spingono l'uomo a compiere certe azioni. Perciò lo studio della natura umana è esattamente ciò a cui dedica le sue opere. In *Un cuore quasi umano* rappresenta un individuo che è in una costante ansia a causa della tecnologia inventata da lui stesso che lo porta all'isolamento dal resto del mondo.

Guido Baldi, in riferimento all'argomento e nell'analisi critica dell'opera sveviana, esamina il pensiero dell'autore triestino affrontando uno dei suoi ultimi saggi intitolato *L'uomo e la teoria darwiniana*. L'opera contiene spiegazioni sulla natura umana e sull'evoluzione dell'uomo, soprattutto sulla trasformazione della figura dell'*inetto* in un *abbozzo*.¹⁰⁵

L'inetto è un *abbozzo*, un essere in divenire, ancora passabile di evolversi verso altre forme proprio grazie alla sua *manca assoluta di uno sviluppo marcato in qualsivoglia senso*, mentre i *sani*, che sono già in sé perfettamente compiuti in tutte le loro parti, sono incapaci di evolversi ulteriormente, arrestati nel loro sviluppo e cristallizzati nella loro forma definitiva.¹⁰⁶

Quindi, nelle opere sveviane, Zeno rappresenta il personaggio imperfetto, che anche se incapace di prendere decisioni, è inquieto e in continua trasformazione, diventando in tal modo l'esempio di un abbozzo. I borghesi che lo circondano vengono definiti *sani* e irrigiditi in una forma immutabile che in quanto tale parifica l'essere alla morte. Il mondo borghese risulta essere chiuso, incapace di adattarsi a un universo di molteplici possibilità. L'uomo, diversamente dall'animale, che darwinianamente si evolve, stando a Svevo, non può evolversi ma è capace di inventare strumenti che possano migliorare la sua vita. L'umanità diventa sempre più tecnologizzata ma nel contempo più debole e spesso usa questi stessi strumenti in

¹⁰⁴ Confederazione Svizzera, Dipartimento federale dell'interno DFI, Ufficio federale della sanità pubblica UFSP, Unità di direzione Protezione della salute, *Il trapianto di cuore, valvole cardiache e vasi sanguigni* 2017, p. 1. URL:https://www.bag.admin.ch/dam/bag/it/dokumente/biomed/transplantationsmedizin/fb-herz-herzklappen-gefaesse.pdf.download.pdf/herz_i.pdf

¹⁰⁵ BALDI, G., *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Liguori Editore, Napoli 2010, p. 141.

¹⁰⁶ Ivi, pp. 141-142.

modo improprio portando sé stessa e il mondo alla rovina, come conclude ne *La coscienza di Zeno*:

Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole.¹⁰⁷

Per Svevo il mondo è assurdo e chiudersi nelle proprie certezze incrollabili significa inquinarsi di *veleni mortali*. L'unica salvezza è fare l'opposto, ovvero muoversi.¹⁰⁸

Nel racconto ramousiano, uno dei cambiamenti fondamentali è lo sviluppo tecnologico. È necessario adattarsi alla nuova situazione in cui il mondo tecnologico sta avanzando e introducendo cambiamenti sia nella percezione sia nell'identità che nello stile di vita. Oltre a discutere del progresso e della mutazione del mondo a cui bisogna adattarsi, Ramous esamina anche l'agire dell'uomo il quale, pur essendo in grado di creare, talvolta non è in grado di porre limiti e garantire che ciò che produce non si trasformi in un'arma contro lui stesso. Un pensiero analogo è espresso nell'ultimo capitolo de *La coscienza di Zeno* in cui l'autore suggerisce che solo una catastrofe, forse causata dagli stessi strumenti che l'uomo ha creato, metterà un punto a questa situazione:

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.¹⁰⁹

Anche una delle critiche di Barilli relative all'opera di Svevo e al rapporto uomo natura e uomo macchina si focalizza sull'adattamento dell'uomo alla società. Gli animali, i quali puntano al pieno sviluppo, sia dal punto fisico che sociale, si adeguano perfettamente ai luoghi e alle esigenze ambientali. Il critico osserva che Svevo corregge la dottrina darwiniana e la capovolge sostenendo che chi si adatta all'ambiente perisce e può salvarsi soltanto l'inadatto, il disadattato, ovvero colui che accetta di rimanere allo stato di *abbozzo* e che è in grado di affrontare anche nuove realtà, non come risposte usuali e borghesi ai problemi quotidiani, ma come reazioni spontanee a circostanze nuove.¹¹⁰

L'evoluzionismo darwiniano andrebbe benissimo se pretendesse di estendere la sua legislazione soltanto sui vegetali e gli animali, comprendendo anche l'animalità, ovvero

¹⁰⁷ SVEVO, I., *La coscienza di Zeno*, a cura di Bruno Maier, URL:

https://www.praiseworthyprize.it/index/catalogo/e-books/la_cos_p.pdf p. 312.

¹⁰⁸ BALDI, G., *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Liguori Editore, Napoli 2010, p. 141.

¹⁰⁹ SVEVO, I., *La coscienza di Zeno*, cit., p. 313.

¹¹⁰ BARILLI, R., *La linea Svevo-Pirandello*, Ugo Mursia Editore, Milano 1988, p. 42.

la componente bio-fisiologica che è nell'uomo. Accanto a questa, però, c'è in lui anche *un'anima*: ovviamente non è che Svevo la proponga secondo una nozione spiritualistica: anima è per lui, in fondo, un nome compendioso per indicare quella spinta tipica che ci porta a cercare sempre dell'altro, a non essere mai contenti, a scartare da ogni prevedibile linea di sviluppo. Anima come sorgente di indeterminazione e di scatti contingenti.¹¹¹

Ramous vuole ammonire sul pericolo della dipendenza dalla tecnologia e della perdita dell'individualità. Questa paura di perdere l'identità può essere collegata all'idea di resistenza, alla stagnazione e alla necessità di adattamento. L'uomo dovrebbe mantenere l'elasticità della mente e adattarsi ai cambiamenti con un certo grado di cautela, dato che essi potrebbero minacciare la sua essenza naturale. In questa direzione si può considerare lo sviluppo della tecnologia e il rapporto tra lo sviluppo della tecnologia e i cambiamenti nella società. Chi ha deciso di rimanere saldamente fedele agli schemi non può adattarsi ai cambiamenti come chi è aperto e affronta con più facilità e flessibilità queste sfide. L'automa può essere soltanto il prisma attraverso il quale la società sembra evoluta. Tuttavia, invece di utilizzare la tecnologia per migliorare sé stesso e il suo ambiente, l'uomo diventa dipendente da essa, portando alla distruzione e al deterioramento della sua stessa umanità.

5.2. *La mia ocarina*

5.2.1. Un'autobiografia musicale

Fin dalle prime righe del racconto *La mia ocarina*, emerge chiaramente l'elemento autobiografico di Ramous dato che il protagonista condivide con l'autore una profonda passione per la musica. Il racconto si apre descrivendo la giovinezza del personaggio e la sua ricerca della musica e del rapporto con quest'arte; ascolta l'orchestra nascosto dietro alle piante, segue la banda che percorre le vie principali della città, sente il suono meraviglioso degli strumenti che descrive, racconta questa passione particolare:

Da ragazzino, stavo delle ore, in estasi, accanto ai tavolini dei caffè all'aperto, nascosto dietro qualche pianta, per ascoltare l'orchestrina. E m'indignavo vedendo la gente chiacchierare con indifferenza, mentre l'aria era tutta vibrante dei suoni acuti del violino, della ridda di note del pianoforte, del liquido fluire del sassofono.¹¹²

Diventa amico di diversi studenti della scuola di musica, ai cui studi è più interessato di loro stessi. Sperando di formare un trio, fa conoscere la sua vicina, che suona il pianoforte, a un

¹¹¹ Ivi, p. 40.

¹¹² RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 85.

violinista e un violoncellista. In quel momento precisa il suo rapporto con la musica: nonostante sia un appassionato di musica, non sa suonare un solo strumento.

Il racconto richiama un'esperienza biografica anche se capovolta perché Ramous si dedica agli studi di violino e pianoforte per dieci anni sia quale alunno regolare della Scuola comunale di musica sia da privatista. Stando a una scheda autografa di Ramous, riportata da Mazzieri, soprattutto le lezioni di canto gli restano come un bel ricordo:

Il maestro dava il -la- col violino. Ha affascinato il bambino. Venuto a casa, prese due legni e si diede a imitare il maestro. E lo zio, vigile sul talento del nipotino, gli comprò un violino giocattolo di latta, poi un vero violino. Le scuole medie non le ha fatte regolarmente; debole di salute, mal nutrito, c'era la guerra, la carestia, spesso si ammalava, molte assenze dalle lezioni, cosicché gli esami li superava privatamente. I suoi compiti i professori li leggevano in classe come esempio agli altri scolari quando egli era assente.¹¹³

Una delle prime attività giornalistiche di Ramous è stata quella di critico musicale. Stando a Mazzieri-Sanković, la sua passione per la musica si è manifestata poi nella poesia, permettendogli di comporre versi ricchi di armonie e suoni. Anche se non si è cimentato mai nella composizione musicale, nelle proprie poesie agisce come un compositore, tramandando le proprie emozioni su carta in una lingua ricca di assonanze foniche. Ogni elemento della sua vita quotidiana è descritto attraverso un suono, che si tratti di gioie, ansie oppure ricordi. Alcuni degli esempi di tale maestria nelle sue opere sono: il «tambureggiante fragore del sole» o la «blanda cantilena del crepuscolo».¹¹⁴

In una delle sue interviste, Ramous spiega il rapporto tra la musica e la poesia:

Come nella musica anche nella poesia esistono accordi e dissonanze. La musica del passato preferiva i primi, quella odierna le seconde. Nella poesia si riscontra la stessa cosa. Io, in genere, non mi lascio trascinare dalle mode, e cerco di evitare, per quanto mi è possibile, influssi e modelli. Ma a parte le mode, nel mondo odierno c'investono sempre più le dissonanze. Io persisto nella ricerca delle armonie, ma non posso ignorare che le armonie, anche al di fuori dell'arte, devono superare filtri tutt'altro che armonici. [...] Sono stato sempre sensibile ai suoni; ai colori un po' meno. Ne è prova il lungo impegno con cui mi dedicai alla musica, ma ripeto, anche la musica ha le sue dissonanze. E il mondo in cui viviamo, purtroppo, ne ha sempre di più.¹¹⁵

Il rapporto con la musica e la musicalità si manifesta pure in altre opere ramousiane. *La mia ocarina* è sicuramente una delle prove di un testo in cui il ruolo della musicalità e della passione per la musica sono cruciali.

¹¹³ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Il cantore della realtà dell'assurdo*, in «La battana», XLII, nn.157/158, Edit, Fiume 2006, p. 12.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Osvaldo Ramous e la poesia*, in «La battana», n. 108, Edit, Fiume 1993, p. 39.

Il racconto prosegue con un'altra forte prova della sua passione per la musica, espressa attraverso l'umile accettazione dell'unica possibilità che il personaggio sembra avere: visto che non suona nessuno strumento e vuole seguire le prove del complesso, che egli ha formato, si accontenta di voltare con modestia le pagine degli spartiti:

Naturalmente, le esecuzioni erano di loro tre. Io me ne stavo appartato, ad ascoltare. Cercavo di essere utile voltando, di tanto in tanto, a un loro cenno, le pagine.¹¹⁶

Tuttavia, il protagonista non riesce a godersi appieno la composizione che sta ascoltando a causa dell'evidente discrepanza tra gli esecutori e la musica. Essi sono concentrati sulla riproduzione tecnica delle note, tanto da non riuscire a connettersi né trarre ispirazione dalla musica. Il protagonista se ne accorge ed esprime la sua delusione per l'impossibilità dei musicisti a esprimere i propri sentimenti che dovrebbero scaturire dalla musica. Sostiene che la musica esiste già, basta chiamarla e aprirle l'anima. È l'autore a definire, attraverso il protagonista, l'arte musicale: non è possibile crearla artificialmente, si tratta di qualcosa di intrinseco, che ognuno custodisce dentro di sé; bisogna soltanto richiamarla ed accoglierla:

Osservavo le facce dei tre suonatori, e nei loro occhi vedevo scorrere, ad una ad una, le note stampate sulla carta. E ciò mi dava fastidio. Avrei preferito vedere i loro volti pronti ad accogliere soltanto l'ispirazione musicale che giungeva dall'alto. Poiché io m'ero fatto un concetto tutto mio della musica. La immaginavo come una nuvola altissima carica di pioggia d'oro. Essa esisteva già sopra di noi. Non si poteva crearla, ma soltanto evocarla. Bastava essere disposti ad accoglierla, per farla scendere a rivoli, a cascatelle dal cielo. Gli strumenti non erano che concavità atte a rimbalzare gli echi celesti.¹¹⁷

Nel passo citato, l'autore si riferisce a quella che per lui è un'esperienza divina e spirituale della musica. Uno degli autori cui sicuramente fa riferimento nella sua poetica è Giacomo Leopardi. Nella sua poesia si possono spesso trovare motivi epistemologici relativi alla nostalgia, alla tristezza, all'infinito e all'esistenza. Pure il pensiero di Leopardi affronta quella forza trascendente dell'arte, di un qualcosa che supera i limiti. Nell'*Infinito*, una delle sue liriche maggiormente note, in una finzione immaginativa e poetica, l'autore di Recanati esplora proprio la capacità umana di avvicinarsi all'estasi dei sensi di scoprirvi l'infinito proprio nella ricerca dell'universo. Ramous pure trasmette la sua idea dell'infinito e dell'esistenza infinita nell'emozione provata dalla musica che è a disposizione di chiunque scelga di accoglierla abbracciando appieno le proprie sensazioni. Il racconto continua con l'osservazione degli individui che, sebbene qualificati in campo musicale, non sono in grado di sentire la

¹¹⁶ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 85.

¹¹⁷ Ivi, p. 86.

musica con il proprio cuore. Il protagonista nota che spesso, al posto di evocarla, sembrano litigare con il compositore:

I miei amici del trio si arrabbiavano spesso con qualcosa d'invisibile. Pareva che dovessero strappare dalla carta le note che vi erano impastate. Qualche volta mi sembrava addirittura che litigassero col compositore, geloso dell'opera sua e non disposto a donarla senza contrasti a dei suonatori non ispirati.¹¹⁸

Un discorso sull'interpretazione dell'arte, avviato già da Luigi Pirandello ne *La favola del figlio* cambiato allorché l'autore si ritrova di fronte a una propria opera (appunto il figlio) che non avrebbe voluto vedere interpretata in quel modo, un'opera che poi diviene a tutti gli effetti un'altra opera, molto diversa da quella immaginata dal creatore.

A differenza del racconto, il radiodramma *La mia ocarina* si articola in modo più approfondito e dettagliato. Lo è possibile notare già nelle prime righe:

PAOLO: Avete udito questa melodia? Per me è un dolce ricordo, un ricordo di quand'ero ragazzo. La suonava spesso un'orchestrina; quella del caffè *Excelsior* che si trovava qualche decina di anni fa nella piazza principale del mio paese. Un paese abbastanza grande; una piccola città, insomma. Oggi addirittura è una città nel vero senso della parola, con sette o otto cinematografi e un solo caffè con orchestra. Il primo violino, me lo ricordo ancora, aveva una zazzera bionda e, mentre suonava, ondeggiava con tutto il corpo. Mi pare che si chiamasse Andrea. Il cognome non lo so. Andrea, se non sbaglio, lo chiamavano i suoi colleghi dell'orchestrina. Io li ascoltavo, l'estate, quasi ogni sera. Ero abbonato ai concerti del caffè *Excelsior*. Naturalmente ai posti in piedi, poiché non avevo il denaro per sedermi a un tavolino e prendere una consumazione.¹¹⁹

Nel racconto omonimo la stessa scena viene descritta con una sola frase:

Da ragazzino, stavo delle ore, in estasi, accanto ai tavolini dei caffè all'aperto, nascosto dietro qualche pianta, per ascoltare l'orchestrina.¹²⁰

Tranne le frasi e spiegazioni più precise, che vengono riassunte o addirittura omesse nel racconto, data la sua forma dialogica il radiodramma presenta i personaggi con maggior chiarezza evidenziando le loro caratteristiche. Paolo è il personaggio principale che incarna il protagonista/narratore del racconto. Si tratta di una persona determinata, che non è inetta e incapace di affrontare la vita, ma è proprio l'esatto contrario. Conosce bene i propri desideri e le passioni, per questo cerca di ottenere tutto per autorealizzarsi e, analogamente al racconto, forma così due gruppi musicali.

Stando a Denis Stefan, Ramous può essere classificato tra le persone autorealizzate dal punto di vista psicologico specie per la sua capacità di guardare le cose da un punto di vista

¹¹⁸ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 86.

¹¹⁹ RAMOUS, O., *La mia ocarina* in *Radiodrammi*, Piccola biblioteca di Panorama, inserto di «Panorama», Edit, Fiume 1984, p. 21.

¹²⁰ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 85.

oggettivo e per saper definire i valori con chiarezza, caratteristiche che traspaiono in tantissimi suoi brevi racconti che si prestano a più letture.¹²¹

Uno degli amici a cui Paolo chiede di far parte del gruppo musicale è Tullio, che incontra mentre sta davanti alla scuola di musica:

TULLIO: Da quanto tempo sei qui?
PAOLO: Sono venuto cinque minuti fa. Per combinazione.
TULLIO: Ci sei sempre. Ti piace tanto questa scuola?
PAOLO: Tanto? Mi piace, ecco.
TULLIO: Perché non vieni a studiare?
PAOLO: Non ci ho pensato. E poi...non ho lo strumento.
TULLIO: Se potessi, ti regalerei il mio. Che gioia liberarsene!
PAOLO: Perché?
TULLIO: Mi piace suonarlo, ma le lezioni sono noiose... Dove vai?
PAOLO: Vengo con te.
TULLIO: Se non avessi questo prosciutto...
PAOLO: Il violino vuoi dire?
TULLIO: Sì... andrei volentieri un po' in giro.
PAOLO: Non ti preoccupare, il violino lo porto io.¹²²

Nel dialogo citato si nota la caratteristica del protagonista di accettare anche la più piccola opportunità possibile per entrare in contatto con la musica. Tullio sembra ingrato perché la sua passione per la musica non può essere paragonata a quella di Paolo, che si accontenta di stare con modestia davanti alla scuola di musica ad ascoltare le melodie prodotte nelle varie aule. Ramous sceglie attentamente le parole nell'indicare la gioia provata da Paolo per il solo fatto di tenere in mano lo strumento. Tullio, invece, non apprezza a sufficienza ciò che ha e si rivolge allo strumento come a qualcosa di ripugnante: «che gioia liberarsene; le lezioni sono noiose; se non avessi questo prosciutto». ¹²³

La scena descritta, attesta ancora la passione per la musica del protagonista, ed è speculare a quella iniziale in cui il personaggio era onorato di poter girare le pagine degli spartiti musicali e contemporaneamente ascoltare l'esibizione del gruppo musicale.

Ramous utilizza un altro elemento autobiografico inserendo nel radiodramma una memoria della sua giovinezza:

In casa non avevo nessuno strumento, all'infuori di un violino di latta che avevo ricevuto in dono dallo zio Eugenio per il mio quinto compleanno. Stava in soffitta da tanto tempo, come un augurio mancato.¹²⁴

¹²¹ STEFAN, D., *Nota introduttiva*, in *Oswaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008, p. 16.

¹²² RAMOUS, O., *La mia ocarina* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 21.

¹²³ Ivi, p. 22.

¹²⁴ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 85.

Stando a Mazzieri-Sanković, grazie alla scheda autografa biobibliografica non datata tratta dall'archivio di famiglia, lo zio materno Nazio Giacich, avendo riconosciuto il talento del nipotino, acquistò a Osvaldo un violino giocattolo di latta.¹²⁵ L'elemento autobiografico del tema della musica è spesso presente nella narrativa ramosiana; ritorna anche nel racconto *Un quasi cliente*. Il personaggio del racconto finge di essere un violinista. Nel dialogo con degli esperti cerca di sfuggire al pericolo di essere scoperto e cerca di fingere:

- Lei è violinista? – chiese il compositore. – Sì – rispose timidamente Carmelo.
- Orchestrale o solista?
- Mah...
- Capisco. Si può essere orchestrali e solisti ad un tempo. Volevo dire: sostiene anche dei concerti?
- Sì... in qualche occasione!
- Desidera un Ceruti – s'interpose il negoziante, e levò il violino dal tavolo, offrendolo a Carmelo.
- Un momento... ci manca il cantino – disse il liutaio. – Del resto non è ancora del tutto a posto.
- Tanto per avere un'idea della voce. – Carmelo ebbe la sensazione di trovarsi di fronte a un pericolo. Era necessario sfuggirlo.¹²⁶

Sebbene musicista, e quindi esperto in musica, Ramous immagina e rappresenta la passione che può provare una persona comune (non violinista né esperto in musica) sia per gli strumenti sia per l'arte: l'autore descrive l'emozione del personaggio provata nel poter tenere in mano lo strumento.

Il sentimento puro nei confronti della musica e degli strumenti musicali è espresso anche nel racconto *Il medico liutaio*. Il protagonista è un medico appassionato di violini e di arte liutaia. Gli capita di trascurare i suoi doveri di medico, perché troppo impegnato nella musica. Ricompensa i pazienti dando loro medicinali gratuiti che avrebbe ottenuto con i soldi della vendita dei violini. Non è tanto distratto quanto guidato dall'amore per la musica e questo lo investe completamente:

Per lo Stradivari aveva, più che un'ammirazione, un culto. Non solo gli strumenti, ma anche il loro famosissimo costruttore era per lui oggetto di studio appassionante. Quando spariva improvvisamente dalla città, per noi che lo conoscevamo, non c'erano dubbi: era andato a Cremona, alla ricerca di qualche documento, o magari in altre città, ma certamente in traccia di dati o di qualche strumento, da lui non ancora visto, del grande cremonese.¹²⁷

Una notte, mentre ha delle discussioni sull'arte liutaia, riceve una chiamata. Deve aiutare a far nascere un bambino. Dopo il lavoro eseguito, torna al bar dove continua la

¹²⁵ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Il cantore della realtà dell'assurdo*, in «La battana», XLII, nn.157/158, EDIT, Fiume/ Rijeka 2006, p. 12.

¹²⁶ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 214.

¹²⁷ Ivi, p. 164.

discussione sui violini, dopodiché scopre che la puerpera purtroppo è morta. Il racconto si conclude con una scena in cui il personaggio è all'ospedale e, preso da una febbrile mania, svolge la sua ultima conversazione sui violini. Đurđulov riscontra nel racconto un altro tipico elemento ramousiano, ovvero la presenza dell'inconscio, che si manifesta sotto forma di una voce che perseguita il personaggio e ne rivela la condizione umana complessa.¹²⁸

5.2.2. Lo strumento personaggio

Ramous continua il racconto descrivendo i personaggi che fanno parte del gruppo musicale. La particolarità della rappresentazione sta nel fatto che egli non descrive i personaggi in modo consueto ma attribuisce loro le caratteristiche dello strumento usato creando una specularità tra il suono, il ruolo dello strumento nell'orchestra e colui che lo suona:

Il violino è un gran vanitoso. Canta sempre e si arrampica su su, dove gli altri non possono raggiungerlo, per farsi notare. Il violoncello è più serio, posato, virile; ma quando si lamenta, ci scuote nel profondo. È come la goccia del singhiozzo nella gola di un uomo barbuto.¹²⁹

In un gioco di immagini, si può pensare a una personificazione dello strumento descritto. L'autore ha suonato per dieci anni sia il violino che il pianoforte, e questi strumenti gli sono molto familiari tanto che è evidente la sua esperienza e impressione personale nella loro descrizione. Dipinge il violino in una luce speciale: «è il patetico, rubacuori, l'elegante tra gli strumenti».¹³⁰ Per questa ragione sceglie il violino per il personaggio che avrà una storia romantica con il pianoforte, mentre il violoncello viene ritratto come un personaggio serio e modesto che, accanto al violino, non ha alcuna possibilità di conquistare il cuore del pianoforte. Questo è uno dei motivi per cui il protagonista decide di abolire il trio, accanto al fatto che il pianoforte è troppo diverso dagli strumenti ad arco. Successivamente forma un quartetto di due violini e due violoncelli. Neanche questo dura a lungo, poiché la viola è troppo concentrata su sé stessa e mette in ombra tutti gli altri: «s'innalzava come un belato, un raglio o un muggito, in mezzo al sussurrare timorato degli altri tre».¹³¹

Considerando di non avere alcuno scopo, la viola decide di allontanare il protagonista dal gruppo. In quel momento egli decide di comprare l'ocarina:¹³²

¹²⁸ ĐURĐULOV, M., *Osvaldo Ramous e il racconto breve*, cit., p. 70.

¹²⁹ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 86.

¹³⁰ Ivi, p. 87.

¹³¹ Ivi, p. 89.

¹³² L'ocarina è uno strumento musicale a fiato, appartenente alla famiglia dei flauti. «In particolare, si tratta di un flauto globulare a forma ovoidale allungata, che ricorda vagamente quella di un'oca senza testa. L'imboccatura è posta a lato, e nel corpo sono praticati vari fori che vengono chiusi o scoperti gradualmente mentre si soffia

Uno strumento semplicissimo: bastava soffiarcisi dentro (c'è chi arriva a soffiare perfino col naso, ma è un virtuosismo che non ha nulla a che fare con la musica) e chiudere di tanto in tanto qualche buco coi polpastrelli.¹³³

Mentre agli altri non piaceva la sua musica, per il protagonista la percezione e il sentire nei confronti dello strumento umile, era la cosa più importante. Si allontana da casa e va in natura immergendosi in essa:

Camminavo sui prati solitari, tra i cespugli, lungo le morbide rive dei ruscelli, invisibile a tutti. E mi sembrava che, di tanto in tanto, una sottile pioggia d'oro cadesse dal cielo, richiamata dal mio fragile strumento. Scendeva pienamente su me, sull'acqua, sulle foglie, come una benedizione.¹³⁴

Il rapporto dell'individuo e della natura può associare a Montale che spesso usa la natura come uno sfondo emotivo e simbolico. Inoltre, il legame tra Ramous e la musica è simile a quello tra la musica e Montale, che nelle sue opere evidenzia il rapporto tra la musica e il testo letterario.¹³⁵

Ramous narra del momento in cui il protagonista suona l'ocarina in un luogo che sembra idilliaco, descrivendo la natura in cui si trova. La descrizione attenta della natura è presente in tutta la sua produzione poetica e la natura, a volte, vive di vita propria, un esempio può essere la poesia *È vivo il mare* tratta dalla raccolta *Il vino della notte*:

È vivo il mare. Viva è questa terra
che travolge, nell'impeto dei giorni,
la nostra angoscia e soffoca il tremore
dei passi.
Quotidiana pazienza del vivere, ossessione di pensieri
funesti, fuga dalle oscure cose
perenni, dalla dura maestà
del tempo incorruttibile.
Nel vasto
gelo del mondo, il vento che carezza
le spume, e l'arabesco delle foglie
che intarsiano il grigiore della sera,
la molle zolla che calpesto, l'erta
roccia solenne sopra l'acque, parlano
viventi al cielo.¹³⁶

nell'imboccatura: in base alle combinazioni di diteggiatura si ottengono note diverse». Inventata da Giuseppe Donati, l'ocarina, spesso suonata nella musica occidentale, ebbe origine a Bologna, intorno alla metà del diciannovesimo secolo. Cfr. BRIGNONI, M., FORMIA, E., MAZZUCHELLI, F., SUCCINI, L., *L'ocarina e la tradizione della ceramica/ Ricerca ed analisi*, Università di Bologna, Scuola di ingegneria e architettura, URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/132521013.pdf> Ultimo accesso: 20 novembre 2023.

¹³³ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 89.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Stando a Mazzieri- Sanković «a Montale il poeta fiumano può venir accostato per la musicalità del verso e per alcuni motivi comuni (come ad esempio il ricordo, l'esistenza dell'uomo) dati in maniera quanto più oggettiva cercando di eliminare il lato biografico.» Cfr. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Osvaldo Ramous e la poesia*, in «La battana», n. 108, Edit, Fiume 1993, p. 44.

¹³⁶ RAMOUS, O., *È vivo il mare*, in *Vino della notte*, Editrice Lombardo Veneta, Venezia 1964, p. 1.

Come la musica pure la natura nella poesia diventa un essere vivente e si rivolge al cielo: «la molle zolla che calpesto, l'erta roccia solenne sopra l'acque, parlano viventi al cielo».¹³⁷

Sono già stati citati alcuni degli autori determinanti per il pensiero dell'autore fiumano. Nelle *Operette* di Leopardi, l'autore fa rivivere gli elementi della natura, (es. Luna, Terra) che conducono il dialogo. Leopardi inoltre introduce un'altra particolarità, torna nel passato e fa rivivere alcuni personaggi importanti come Cristoforo Colombo e alcuni filosofi come Porfirio e Plotino. Attraverso questi personaggi l'autore esprime i propri pensieri.¹³⁸ Ne *La mia ocarina* Ramous dà vita agli strumenti, ma attraverso di essi trasmette anche il suo pensiero, cioè i suoi sentimenti nei confronti della musica. In questo contesto si può fare una distinzione tra uno strumento in senso musicale, che produce un certo suono, e uno strumento che ha acquisito caratteristiche e sentimenti umani. Inoltre, tra lo strumento e colui che lo suona.

Ramous nel radiodramma introduce un'altra scena che risulta assente nel racconto. Si tratta del dialogo tra Paolo e la sua vicina Dorina, la pianista, che viene invitata a fare parte del gruppo musicale:

PAOLO: Perché si potrebbe formare un trio: violino, violoncello e pianoforte; o meglio, pianoforte, violino, violoncello. Naturalmente, lei condurrebbe il complesso.

DORINA: Non me ne importa.

PAOLO: Proprio non lo vuoi fare questo trio?

DORINA: Per il trio siamo d'accordo.¹³⁹

Introduce inoltre il terzo personaggio, Giacomo, un violoncellista. Lo presenta come un amico di Paolo a cui pure potenzialmente piace Dorina. Nel paragrafo successivo, Ramous presenta il personaggio descrivendolo attraverso il suo strumento e attraverso la condizione / circostanza in cui è costretto a suonare:

Forse anche a Giacomo piaceva la ragazza, e gliel'avrebbe volentieri manifestato, ma erano così rari i momenti in cui poteva sciogliersi nel canto, che proprio gli era impossibile palesare l'animo suo. I burberi interventi delle sue note lo facevano apparire quasi sempre adirato e scontroso. Immagino la sua sofferenza quando era costretto a suonare l'accompagnamento alle melodie del violino e del pianoforte che s'intrecciavano.¹⁴⁰

Le frasi «I burberi interventi delle sue note / melodie del violino e del pianoforte che s'intrecciavano», indicano la personificazione degli strumenti musicali, mentre dall'altra parte

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ GIUNTA, C., *Cuori intelligenti, mille anni di letteratura, Giacomo Leopardi*, Garzanti scuola, URL: https://iris.univ.it/retrieve/handle/11572/165775/117370/CuoriIntelligenti_Leopardi.pdf

Ultimo accesso: 20 novembre 2023.

¹³⁹ RAMOUS, O., *La mia ocarina in Radiodrammi*, cit., p. 22.

¹⁴⁰ Ivi, p. 23.

vengono espressi anche i sentimenti di Giacomo: «immagino la sua sofferenza quando era costretto a suonare l'accompagnamento».¹⁴¹

Lo speculare tra personaggi e strumenti è visibile nella riflessione in cui Paolo esprime l'insoddisfazione del trio:

Io non ero geloso, poiché non ero innamorato di Dorina, ma le complicazioni sentimentali minacciavano di metter male tra gli strumenti. E poi il trio, come complesso musicale, non mi soddisfaceva completamente. L'insieme delle voci non era omogeneo, a causa del pianoforte, che aveva un suono tanto diverso dai due strumenti ad arco.¹⁴²

Ramous suggerisce la considerazione che gli strumenti hanno la possibilità di esprimere i sentimenti nel passo: «le complicazioni sentimentali minacciavano di metter male tra gli strumenti, passando di nuovo a una connotazione umana nella frase: il trio, come complesso musicale, non mi soddisfaceva completamente».¹⁴³

Come conseguenza dell'insoddisfazione verso il trio fondato, decide di formare un quartetto. Il radiodramma contiene una scena in più del racconto. Nel narrato si risolve in una frase: «il violoncello accettò subito la proposta, ma il violino non ne volle sapere»,¹⁴⁴ mentre nel radiodramma Ramous introduce tre dialoghi diversi tra Giacomo, Tullio e Dorina. Giacomo accetta subito l'idea del quartetto e Paolo prosegue con il dialogo con Tullio però senza alcun successo:

TULLIO: Non ci vedo la ragione.

PAOLO: Due strumenti ad arco ed uno a percussione.

TULLIO: Per me va benissimo.

PAOLO: Ma per Giacomo no.

TULLIO: Se ne vada lui, se crede. Si può suonare anche in due.¹⁴⁵

L'astuzia e la saggezza di Paolo si dimostrano anche nel dialogo con Dorina in cui ribalta la storia a suo favore, ottenendo esattamente ciò che vuole:

PAOLO: Mi scusai con Dorina: Signorina, non se ne avrà a male se le porto via uno strumento del trio?

DORINA: (dopo qualche attimo, con ansia) Quale?

PAOLO: Il violoncello.

DORINA: (sospira con sollievo): Beh...

PAOLO: Vedo con piacere che non se la prende.

DORINA: Non c'è ragione.

PAOLO: Non rimpiangerà il trio?

DORINA: Certo... certo...

PAOLO: Ha l'intenzione di trovare un altro violoncello? Forse potrei aiutarla.

¹⁴¹ *Ibidem.*

¹⁴² *Ibidem.*

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 87.

¹⁴⁵ RAMOUS, O., *La mia ocarina in Radiodrammi*, *Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 23.

DORINA: Non si preoccupi.

PAOLO: Ne conosce qualcuno lei?

DORINA: No...sì... Del resto, si può suonare anche in due, no?¹⁴⁶

L'intraprendenza del protagonista si dimostra quando forma un nuovo gruppo e ci porta due violini dagli uffici del comune che lavoravano come semplici avventizi, con paghe minime, che riconoscono il ruolo indispensabile di Paolo: «Sei la persona essenziale, la più importante. Siamo noi che ci raccogliamo intorno a te».¹⁴⁷ Trova anche l'ultimo membro del quartetto, Pompeo, che suona la viola. Lo presenta come un personaggio dal carattere difficile:

PAOLO: Dopo parecchie ricerche, riuscii a trovare la viola. Mi fu detto: *Chissà, però, se vorrà suonare. Quella è una persona molto importante.* Era un riccone, difatti, un pezzo grosso, di quelli che si trovavano soltanto in quei tempi: un grosso sigaro in bocca e un anello con un brillante enorme. Non mi lasciai intimorire, sebbene si chiamasse Pompeo, e gli feci una visita. *Signor Pompeo*, gli dissi...

POMPEO: Ingegnere...

PAOLO: Ma io non sono ingegnere.

POMPEO: Lo sono io.

PAOLO: Ah, scusi. Signor ingegnere... Ingegnere Pompeo, lei sarebbe disposto a suonare con noi in un quartetto? Cioè non con noi, ma con tre miei amici?

Pompeo accetta la proposta, ma rovina l'impressione generale del quartetto. In effetti, il suo ruolo nella composizione è sempre eccessivamente enfatizzato e rovina così ogni concerto. Quando capisce che la cosa non può funzionare, Paolo si rivolge al resto del quartetto nella speranza che qualcuno sia dalla sua parte. Si tratta di un altro dialogo che non viene elaborato nel racconto. Il resto del gruppo musicale è dello stesso parere di Paolo, ma nessuno ha il coraggio di rivolgersi a Pompeo. Di conseguenza Paolo lascia il gruppo, compra l'ocarina, e il radiodramma si conclude allo stesso modo del racconto.

Ramous scrive con chiarezza e semplicità, utilizzando uno stile specifico, a volte anche in un modo ironico, per trasmettere il messaggio al lettore. Derossi nota: «*La mia ocarina* così come *La biblioteca del pigro* rimandano alle migliori storie di Robert Walser, ma ecco che Ramous s'impegna in territori che sfiorano, temperati dall'ironia, la letteratura di fantascienza, in un clima che ricorda l'angoscia sospesa di Buzzati. A questo punto risulta inutile tracciare un brogliaccio delle varianti, delle duttili prestazioni fornite dallo strumento linguistico».¹⁴⁸

La critica mossa da Ramous nell'opera, si riferisce al fatto che la qualità della musica non dovrebbe dipendere dallo strumento che la produce, ma dal modo di eseguirla. Il violino e il violoncello sono rappresentati come generi strumentali alti, mentre l'ocarina, come uno

¹⁴⁶ Ivi, p. 24.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ MAZZIERI- SANKOVIĆ, G., *Prefazione in Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 15.

strumento umile, popolare. Per l'autore fiamano ciò che conta è l'emozione che la musica trasmette. Paolo è consapevole che la gente si allontana da lui perché l'ocarina che ha deciso di suonare non produce un suono piacevole, e d'altra parte, anche se la composizione eseguita dal trio e dal quartetto può essere stata di qualità tecnica, non ha espresso né trasmesso alcuna emozione.

Ciò che conta alla fine è il sentimento che il suono suscita. In questo modo Ramous dimostra di intendere la musica come un'arte a sé stante e il suo rifiuto della norma sociale mostra la ribellione contro l'idea predestinata secondo cui solo gli strumenti più alti nella gerarchia possono produrre musica di qualità. In tal modo dimostra che il vero musicista è colui che prova la musica con il cuore e non colui che segue tecnicamente e meccanicamente le note. Inoltre, colui che suona l'ocarina non è meno musicista di colui che suona il violino.

Ramous qui introduce anche il tema dell'ordine sociale e lo critica attraverso gli strumenti musicali. Il violino e il violoncello, per la loro posizione nell'orchestra e per il ruolo assunto nelle composizioni secolari, sono associati all'aristocrazia, a luoghi di guida e comando, mentre l'ocarina, invece, è considerata meno nobile e accessibile a tutti. Scegliere un'ocarina indipendentemente dallo status che comporta, rappresenta una sfida ai presupposti sociali. Ramous affronta così la discriminazione e la lotta per l'autenticità, contrapposti all'appartenenza a una certa classe. Altre volte l'autore critica le scelte di vita borghese poco attente ai veri problemi dell'uomo, si pensi ad es. al poemetto *Sulle strade del mondo*: «fa nausea la vicenda banale / della vita borghese / avvolta in una nuvola / profumata / mentre l'aria è arrossata dagli incendi».¹⁴⁹

Ne *La mia ocarina* Ramous vuole dipingere un individuo attraverso il prisma dei sentimenti che esprime. Una persona è molto di più di come si presenta e di come la vedono gli altri, la musica è qualcosa di più delle note lette ed eseguite correttamente, è un sentimento, e il sentimento dimostra chi si è veramente.

¹⁴⁹ RAMOUS, O., *Sulle strade del mondo*, in *Vento sullo stagno*, EDIT, Fiume 1953, p.43.

5.3. *Il farmaco portentoso*

5.3.1. Sotto il velo delle illusioni: analisi filosofica e prospettiva psicologica

Il racconto si apre con una scena in *medias res*, in cui il protagonista, Eusebio, affetto da una malattia al fegato, scopre finalmente la cura giusta. Il problema consiste nel fatto che il farmaco è disponibile soltanto in America e il suo acquisto sarebbe troppo caro:

Il nome era complicatissimo, e certo non lo avrebbe tenuto a memoria, se non lo avesse ricopiato da quel giornale straniero che vantava le virtù quasi miracolose del nuovo farmaco. Era tutto sommato, un depurativo del fegato, ma non aveva nulla a che vedere con le solite ricette casalinghe per decotti d'erbe nostrane. Un prodotto della scienza, anzi uno dei più eminenti e sbalorditivi (proprio così scriveva il giornale) apparsi negli ultimi anni. Non era facile ottenerlo, poiché nella sua composizione c'entrava, come elemento capitale, una pianticina che alligna soltanto in alcuni pendii, non specificati, delle Ande.¹⁵⁰

Il racconto *Il farmaco portentoso* viene pubblicato nel periodico «Corriere di Trieste» il 15 gennaio 1957. Questi sono appunto gli anni in cui la farmacologia fiorisce. Vengono scoperti nuovi farmaci con il potenziale di trasformare significativamente il destino e l'intero processo di cura di un individuo. Tranne le nuove scoperte in questo ambito, stando a Caprino i farmaci già esistenti sono stati migliorati e le conseguenze delle nuove scoperte nel corso di cento anni risultano essere enormi.¹⁵¹

Eusebio si rivolge innanzitutto al suo amico Arturo, che presto va a lavorare in America, nella speranza che riesca a procurargli il farmaco. Poiché è passato troppo tempo e non si hanno più sue notizie, deve escogitare un modo per procurarsi lui stesso la medicina. In quel momento trova un modo perfetto: fingendo di essere un medico che vuole utilizzare un campione del farmaco su un paziente, ne fa un'ordinazione a una ditta farmaceutica.

Quando mandano il farmaco a Eusebio, egli si sente come se fosse già più forte rispetto alla malattia. La semplice presenza della medicina è sufficiente per far sentire meglio il paziente:

Da principio, la sola presenza del farmaco sembrava aver debellato la malattia. Eusebio non ne avvertiva più i sintomi.¹⁵²

Quando si ammala, si ricorda di avere il farmaco e di poter venire curato in qualsiasi momento:

Già la conoscenza di tenerlo in casa, pronto a venir usato in qualsiasi momento, gli dava un senso di superiorità di fronte alla malattia. – Se volessi – pensava – con poche decine di pastiglie la sbaraglierei ma, per ora, non ne vale la pena. Si trovava nella

¹⁵⁰ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 139.

¹⁵¹ CAPRINO, L., *Il farmaco, 7000 anni di storia, dal rimedio empirico alle biotecnologie*, Armando Editore, Roma 2011, p. 184.

¹⁵² RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 140.

situazione di un generale che possiede un'arma risolutiva, ma che non vuole adoperarla se non nel caso estremo; è sicuro della vittoria e non sente, perciò, l'umiliazione di eventuali piccoli scacchi.¹⁵³

Decide che sarà meglio aspettare il momento in cui avrà veramente bisogno della medicina per prenderla. Continua ad andare dal medico, al quale chiede sempre conferma che tutti i sintomi della sua malattia derivino dal fegato. Quando la riceve, strappa subito le ricette e va a festeggiare:

– La malattia – egli calcò – è giunta ad uno stadio che devo definire preoccupante. – Eusebio gli domandò: – Non sono in causa altri organi, oltre al fegato?

– No.

– Arrivederla dottore. – E scese le scale fischiando come un monello – Stracciò, come sempre, le ricette e mormorò tra sé:

– Questa sera mi bevo una bottiglia e mangio una bella frittata col prosciutto-. E strizzò l'occhio, come se accanto a sé avesse una persona di gran confidenza.¹⁵⁴

Con il tempo le sue condizioni peggiorano e arriva il momento in cui il medico dichiara che non c'è più una via d'uscita. In quel momento Eusebio mormora ai parenti di dargli il farmaco che nascondeva per tanto tempo. Tenta di pronunciare il nome lungo della medicina ma non ci riesce.

Dopo aver cercato per tutta la casa e dopo che Eusebio rifiuta tutti gli altri medicinali che trovano, scoprono finalmente il farmaco portentoso di cui il protagonista parlava. Quando lo raggiunge, ride come se provasse già sollievo. In quel momento chiude gli occhi per sempre.

Come negli altri casi, il radiodramma trasmesso dalla RAI II il 18 gennaio 1963, è molto più dettagliato del racconto. L'inizio in sé è più articolato e rappresenta una scena in cui Eusebio parla con l'amico Nicola in un bar. Attraverso la conversazione, Eusebio rivela di avere problemi con il fegato, a differenza del racconto, in cui ciò viene introdotto da una scena in *medias res*. Grazie a Nicola e alla sua conoscenza della lingua spagnola, traducono un articolo di giornale che pubblicizza il farmaco portentoso:

(Nell'angolo di una sala di caffè).

NICOLA: Pessimo l'espresso di questa mattina. Se andiamo avanti così, bisognerà cambiare locale.

EUSEBIO: Per me fa lo stesso.

NICOLA: Passiamo al «Miramare»?

EUSEBIO: O qui o lì mi è indifferente. Tanto, il caffè io non lo bevo più.

NICOLA: Da quando?

EUSEBIO: Da oggi. Ho deciso: finché non mi passano questi dolori al fegato, niente caffè.

NICOLA: Il caffè ti fa male?

EUSEBIO: Non ne sono sicuro, ma è meglio, per prova, eliminarlo.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Ivi, p. 141.

NICOLA: Soffri da molto tempo?
EUSEBIO: Non te ne ricordi,
NICOLA: Già. Ma è da parecchio tempo che non ti lagni.
EUSEBIO: Che vale lagnarsi? Tanto, non aiuta a guarire.
NICOLA: E il medico? Ti curi, no?
EUSEBIO: I medici? Va' là! Non capiscono nulla.¹⁵⁵

Viene inoltre introdotto un nuovo personaggio, Caterina, nel cui appartamento Eusebio vive in subaffitto. È Caterina a suggerirgli di chiedere a un conoscente, capitano marittimo, di portare con sé dall'America un farmaco magico, ma ciò non funziona. Ecco perché Eusebio, come nel racconto, falsifica il suo nome per poter ordinare lo stesso. L'euforia di Eusebio traspare dai suoi pensieri la notte quando non riesce a dormire a causa del dolore, ma è convinto che il farmaco possa aiutarlo in ogni momento.

Nel radiodramma viene svelato un altro motivo per cui Eusebio non vuole assumere il farmaco: le istruzioni dicono che un uso eccessivo del farmaco è dannoso, e non sa quanto basterebbe prenderne per guarire:

Certo, basterebbero tre o quattro pillole al massimo. Ma poi?! Sulle istruzioni aggiunte alla medicina c'è scritto che alla cessazione dei disturbi deve essere interrotta la cura, poiché a un fegato sano il farmaco potrebbe riuscire nocivo. Vai a sapere quando il fegato è guarito del tutto! E se poi i dolori riprendessero? Non avrei più un numero sufficiente di pillole. E non potrei mica scrivere alla fabbrica d'inviarmene un altro campione. Meglio, dunque, aspettare.¹⁵⁶

Inoltre, è evidente l'ironia di Ramous che traspare dalle riflessioni, le autoconvinzioni e gli autoinganni del personaggio:

Lasciamo che il fegato si sbizzarrisca, si sfoghi, faccia i suoi dispetti. Poi ad un tratto, quando la malattia giungerà proprio al vertice, farò la cura completa; prenderò ad una ad una tutte le pillole, cogliendo il fegato di sorpresa. Sarà un'azione rapida e risolutiva. Pungi, pungi, fegataccio! Scapricciati pure! Anch'io ti aspetto al varco. Ride bene chi ride l'ultimo!¹⁵⁷

Nel finale il protagonista rifiuta di assumere il farmaco fino all'ultimo momento, quando risulta essere troppo tardi:

NICOLA: Presto, presto. Buttiamo all'aria tutto, ma dobbiamo trovarla.
CATERINA: Mi aiuti ad aprire questo cassetto, signor Nicola.
NICOLA: Ecco, forse qui in fondo.
CATERINA: Niente.
NICOLA: Cos'è questo pacchetto?
CATERINA: No.
NICOLA: E quest'altro?

¹⁵⁵ RAMOUS, O., *Il farmaco portentoso* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, inserto in «Panorama», Edit, Fiume 1984, p. 27.

¹⁵⁶ Ivi, p. 31.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

CATERINA: Neppure. Oh, mi pare... Sì... è proprio quello. Dottore, dottore, ecco la medicina... eccola!

IL MEDICO: Dia qua.

EUSEBIO (strillando): No ... no... qua... qua... qua...

CATERINA: Eccola, eccola, signor Eusebio.

NICOLA: Eccola!

EUSEBIO (emette un profondo sospiro di soddisfazione. Segue un lungo silenzio).

CATERINA (grida improvvisamente): Dio mio, dottore!

NICOLA: Eusebio! (Pausa)

IL MEDICO: Purtroppo, è inutile chiamarlo Non sentirà mai più.

CATERINA: Ora che stava per prendere la medicina. Il suo farmaco portentoso! Lo tiene ancora stretto con le mani.

IL MEDICO: Beh, se non l'ha guarito, l'ha almeno aiutato a morire.

CATERINA: Povero Eusebio!

NICOLA: Povero amico mio! (Poi, improvvisamente): Guardi, dottore! Guardi, signora Caterina! Non l'ho mai visto sorridere così!¹⁵⁸

Daniel Kahneman, lo scrittore e psicologo che ha ricevuto il Premio Nobel per l'economia comportamentale nel 2002, è stato il primo a introdurre il termine *focusing illusion*. Questo termine si riferisce al concentrarsi eccessivamente su un aspetto della vita trascurandone altri. Il suo pensiero può venir espresso con la famosa massima per la quale lo scrittore è conosciuto: «Nella vita nulla è così importante come quando pensi lo sia mentre lo stai pensando».¹⁵⁹ L'importanza di un pensiero è sempre assoluta nel momento in cui esso si manifesta, perché in quel momento domina l'esperienza cosciente. Nel momento in cui si è concentrati su un aspetto della vita, esso tende ad avere un significato maggiore di quello che è in realtà. Nel caso di Eusebio, questo momento si manifesta tramite la felicità causata dalla presenza del farmaco, anche se in realtà ciò era un'illusione in cui egli s'immergeva pensando che sarebbe guarito. Si tratta di un'illusione soggettiva che alimenta la speranza e la felicità legate alla guarigione stessa, dimostrando la potenza della mente umana nel superare la malattia. Inoltre, è capace di sollevare spiritualmente il morale credendo in un'ingannevole illusione.¹⁶⁰ Sull'importanza delle illusioni Ramous viene sicuramente influenzato da uno dei poeti a lui più cari. Quando si parla di illusione, difatti, non è possibile non fare riferimento alle

¹⁵⁸ Ivi, p. 34.

¹⁵⁹ «Nothing in life matters quite as much as you think it does, while you are thinking about it. » KANHERMAN, D., *Passi verso una scienza del ben-essere* a cura di Valerio Parisi Presicce in *L'Arco di Giano*, numero 70, *Psicologia ed economia della felicità: verso un cambiamento dell'agire politico*, Istituto per l'Analisi dello Stato Sociale, Milano 2011, p. 16. Traduzione libera di Rea Stemberger, URL: https://www.academia.edu/45145917/Alcuni_dubbi_sulla_felicit%C3%A0_e_la_sua_teorìa_In_Psicologia_ed_economia_della_felicit%C3%A0

¹⁶⁰ KANHERMAN, D., *Passi verso una scienza del ben-essere* a cura di Valerio Parisi Presicce in *L'Arco di Giano*, numero 70, *Psicologia ed economia della felicità: verso un cambiamento dell'agire politico*, Istituto per l'Analisi dello Stato Sociale, Milano 2011, p. 16. URL: https://www.academia.edu/45145917/Alcuni_dubbi_sulla_felicit%C3%A0_e_la_sua_teorìa_In_Psicologia_ed_economia_della_felicit%C3%A0

teorie di Giacomo Leopardi. In una lettera a Pietro Giordani del 30 giugno 1820, l'autore di Recanati esprime la sua opinione sulle illusioni come parte integrante della vita:

Io non tengo le illusioni per mere vanità ma per cose in certo modo sostanziali, giacché non sono capricci particolari di questo o di quello, ma naturali e ingenite essenzialmente in ciascheduno; e compongono tutta la nostra vita.¹⁶¹

Leopardi ritiene che le illusioni non siano semplici desideri, ma qualcosa che è completamente connesso alla natura umana. Poiché sono una parte intrinseca di ogni persona, sono responsabili del modo in cui ogni individuo sperimenta la realtà. Queste non sono debolezze o fantasie ma capacità innate nel percepire la realtà.

Le illusioni sono ciò che crea il piacere, e considerando che l'uomo è alla continua ricerca del piacere, le illusioni esistono per generare speranza. Questo rappresenta il bene più grande per l'uomo, considerando che non esiste felicità più grande di quella che ognuno può immaginare per sé stesso. Per questo motivo si può anche trarre la conclusione che l'illusione di guarigione di Eusebio abbia avuto un effetto positivo sulla sua condizione, dato che ha concluso la sua vita da uomo felice. Inoltre, soltanto il fatto di avere la medicina gli offriva l'illusione del conforto.

¹⁶¹ MADDALENA, G., *Giacomo Leopardi. La teoria del piacere e la ricerca della felicità fra sensismo e tensione all'infinito*. i Colloqui Fiorentini 2019, p. 20, URL: https://www.academia.edu/41942679/Giacomo_Leopardi_La_teoria_del_piacere_e_la_ricerca_della_felicit%C3%A0_fra_sensismo_e_tensione_allinfinito

5.3.2. La speranza nell'avvenire e il paradosso della felicità

È opportuno esaminare un altro concetto che richiede approfondimento, ovvero il concetto di tempo in relazione alla felicità. Attraverso le successive teorie sul tempo è possibile comprendere il processo in cui Eusebio riponeva le sue speranze nel futuro e allo stesso tempo si sentiva sicuro in previsione degli eventi. Eugenio Borgna è uno psichiatra e saggista italiano che nella sua opera *Speranza e disperazione* del 2020 esamina il concetto del tempo in relazione alle persone. Quel tempo, tra l'altro, può essere spiegato attraverso i termini *attesa e speranza*. L'autore invita alla considerazione di questi termini attraverso l'analisi psicologica di un uomo che possiede il potere interiore di misurare il tempo, che non può essere definito dalle lancette di un orologio, ma da un sentimento interiore, che consiste anche nella speranza sul futuro:

Non ci sono attese, e non ci sono speranze, avverte Borgna, se non nel contesto del tempo: del tempo (interiore) agostiniano e pascaliano, proustiano e bergsoniano; e allora del tempo, e non solo del tempo dell'attesa e della speranza, ma anche del tempo della noia e della malinconia, del tempo dell'angoscia e delle esperienze psicotiche, del tempo nella pittura (in alcune immagini pittoriche che testimoniano di un tempo dell'angoscia e della passione), vorrei dire qualcosa che consenta di riconsiderare la questione del tempo nell'orizzonte di alcune emozioni: senza le quali non è possibile nemmeno intravedere i cammini frastagliati della sofferenza e della vita. In ogni caso, riflettere (continuare a riflettere) sul tempo, sul tempo dell'io che non è il tempo dell'orologio, ci avvicina ai modi di essere di esperienze psicologiche insondabili.¹⁶²

Molti autori hanno parlato del concetto di tempo e del modo in cui esso si inserisce nell'esistenza umana. Tra questi autori c'è anche il filosofo francese Henri Bergson, che cambiò completamente la concezione del concetto di tempo. Il tempo come lo viviamo è scandito da momenti misurabili e in questo modo si può seguirne l'andamento. Possiamo distinguere infatti il passato, il presente e il futuro e possiamo anche misurare i momenti quotidiani con l'aiuto di un orologio. Bergson introduce una nuova concezione del tempo che non può essere ricondotta a fattori esterni, ma a qualcosa che si trova in ognuno di noi, qualcosa di interiore. Crede che ognuno di noi abbia dentro di sé il concetto di tempo e lo comprenda a modo suo. La nozione principale di Bergson è *durée* o *durata*, differente dalla comprensione meccanicistica scientificamente misurabile della durata del tempo. La comprensione ontologica del tempo è superiore a quella scientifica, che in realtà è solo un derivato. Il filosofo francese, Emmanuel

¹⁶² TUGNOLI, C., *Recensione di Eugenio Borgna, L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005, p. 1, URL:https://www.academia.edu/3056676/EUGENIO_BORGNA_L'ATTESA_E_LA_SPERANZA Ultimo accesso: 27 dicembre 2023.

Levinas sostiene che la teoria della durata rappresenta la distruzione del primato del tempo dell'orologio e cioè spiega:

l'idea che il tempo della fisica sia semplicemente derivato. Senza questa affermazione della priorità in qualche modo *ontologica* e non meramente psicologica della durata irriducibile al tempo lineare e omogeneo, Heidegger non sarebbe stato in grado di azzardare la sua concezione della temporizzazione finita di Dasein, nonostante la radicale differenza che separa, ovviamente, la concezione bergsoniana del tempo dalla concezione heideggeriana. Il merito risale a Bergson per aver liberato la filosofia dal prestigioso modello del tempo scientifico.¹⁶³

Il filosofo Heidegger, che in seguito creerà nuove teorie sul tempo, basa le proprie idee su questo argomento. Grazie all'uscita dal tradizionale quadro di considerazione del concetto di tempo, Bergson apre le porte a una nuova comprensione soggettiva dello stesso. La comprensione interiore del tempo implica la speranza nell'avvenire. La speranza si riferisce all'anticipazione del futuro, che è incerto, e secondo Bergson la durata del tempo può includere anche la comprensione insita del futuro come esperienza temporale. La speranza si riferisce all'attesa di un evento futuro, e aggiunge un valore maggiore allo scorrere del tempo.

Considerando la complessa nozione di tempo che può essere studiata attraverso diversi ambiti, è possibile spiegare la speranza nell'avvenire di Eusebio come un sentimento interiore di speranza per gli eventi futuri. Si tratta dello scorrere del tempo che non è determinabile, dei momenti che vive il personaggio e della soggettività di questi momenti. Ramous accompagna il lettore attraverso l'intero racconto come in una macchina del tempo, a partire dalla scoperta della malattia di Eusebio fino al suo deterioramento e alla fine alla morte. Inoltre, inserisce nel radiodramma dei riferimenti dettagliati e precisi sulla consapevolezza del tempo:

EUSEBIO: (Dopo aver sentito battere le due di notte dall'orologio della piazza):
Maledetto questo orologio! Se non lo sentissi battere le ore, la notte non mi sembrerebbe così lunga. Ah, questo mio fegato!¹⁶⁴

Nonostante il finale sia tragico, l'autore riesce a far sì che la connotazione non sia del tutto negativa perché il personaggio muore felice pensando di essere riuscito a sconfiggere la malattia, anche se alla fine non beve la medicina in tempo. La felicità del personaggio potrebbe derivare dalla sua percezione del tempo come di un qualcosa di relativo che potrebbe spiegare psicologicamente la spinta umana a sopravvivere e vivere in un determinato momento e tempo.

¹⁶³ SINCLAIR, M., *The Origin of Time: Heidegger and Bergson*, British Journal for the History of Philosophy, 2016, p. 2. URL: https://www.academia.edu/11933563/The_Origin_of_Time_Heidegger_and_Bergson Ultimo accesso: 27 dicembre 2023.

¹⁶⁴ RAMOUS, O., *Il farmaco portentoso in Radiodrammi*, Piccola biblioteca di Panorama, cit., p. 31.

Eusebio muore felice perché pensa di essere riuscito a sconfiggere la malattia e che avrebbe preso in tempo il farmaco, ma l'autore rivela al lettore che ciò non succede e il personaggio decede. Al momento della morte si sente felice, il che implica che la felicità per lui è del tutto soggettiva e che si riferisce alla realizzazione del bene 'supremo'. D'altra parte, nel racconto, il delirio verrebbe riconosciuto come base della felicità perché, pur non essendo un oggetto della realtà, esso incide sul benessere del personaggio e lo porta a uno stato finale di soddisfazione. Inoltre, stando al pensiero di Schopenhauer, la sofferenza è insita nella vita umana perché nasce dalla natura stessa della volontà, mentre la felicità, come stato positivo, arriva solo temporaneamente come cessazione di quella stessa volontà o desiderio. Pertanto, la felicità si ottiene nel momento in cui un certo desiderio viene soddisfatto. Nel racconto si può concludere che il personaggio raggiunge quello stato, dato che è convinto di aver raggiunto ciò a cui aspirava:

La felicità, al contrario, non è altro che l'estinzione momentanea di un desiderio: ogni soddisfazione, o ciò che comunemente viene chiamato felicità, è in realtà ed essenzialmente sempre e solo negativa, e mai positiva. Non è una gratificazione che ci arriva originariamente e da sola, ma deve essere sempre la soddisfazione di un desiderio. Perché il desiderio, cioè il bisogno, è la condizione precedente di ogni piacere; ma con la soddisfazione cessa il desiderio e quindi il piacere; e quindi la soddisfazione o la gratificazione non possono mai essere altro che la liberazione da un dolore, da un bisogno.¹⁶⁵

Un altro racconto in cui la felicità spirituale è più importante di quella materiale è *Il palchetto volante*, in cui si legge la fusione tra il sogno e tra la realtà, simile al realismo magico di Bontempelli.¹⁶⁶ Ramous racconta la storia di una coppia che vive in un mondo di illusioni che ciascuno ha creato per sé, per fuggire dalla realtà che non lo soddisfa. Nel momento in cui si verifica un cataclisma nella città in cui vivono, non se ne rendono nemmeno conto perché si trovano nel mondo dell'illusione. L'autore vuole sottolineare che i sogni umani hanno il potere di sopravvivere a qualunque scenario. La vita che hanno creato nei loro pensieri, rappresentata dalle illusioni, è responsabile della loro sopravvivenza. Il finale è simile al racconto *Il farmaco portentoso* perché termina con la morte, ma si tratta ancora una volta di una morte serena:

Anche Paolo e Dina divennero a poco a poco pallidi e quindi addirittura trasparenti, fino a sciogliersi del tutto nell'aria e nella luce. Ma fu una morte placida e dolce, come il sonno che giunge dopo una giornata carica di speranze.¹⁶⁷

¹⁶⁵ Journal of the American Philosophical Association American Philosophical Association, *Fugitive Pleasure and the Meaningful Life: Nietzsche on Nihilism and Higher Values*, 2015. Traduzione libera di Rea Stemberger, URL: <https://people.bu.edu/pkatsa/FugitivePleasure.pdf>, p. 3.

¹⁶⁶ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Dal realismo magico alla fantasia onirica: i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous ed Enrico Morovich*, cit., p. 128.

¹⁶⁷ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 124.

5.4. *Rendimi Magda*

5.4.1. Quell'esplorare l'interiorità per cogliere l'uomo

Il racconto *Rendimi Magda* affronta l'interiorità dei protagonisti e i loro pensieri intimi. Questi, una volta espressi ad alta voce, perdono forza e valore.

L'autore introduce il radiodramma presentando i seguenti personaggi: il giornalista Giulio Vespri, Walter, la ballerina Magda, suo padre, il giornalista Claudio, il pubblico accusatore, il difensore di Walter, il presidente del tribunale, il medico Gentili, un fattorino di redazione e un portiere d'albergo.

La prima scena si apre con il dialogo tra il giornalista Giulio Vespri e Walter, un personaggio inquieto e dal comportamento insolito. Il giornalista è venuto a fare un'intervista alla ballerina il cui maestro è Walter. Nonostante lo spettacolo della sua allieva sia previsto solo tra alcuni mesi, Walter esprime la necessità di un colloquio urgente con la stampa, di modo che l'esibizione possa essere annunciata per tempo. La loro conversazione viene interrotta dal fattorino, giunto per ritirare l'articolo di teatro richiesto dal proto. Questo passo viene omesso nel racconto omonimo in cui i due personaggi, il fattorino e il proto, non vengono affatto menzionati. Walter invita il giornalista a parlare con Magda, la protagonista dello spettacolo, presso l'albergo Belvedere. L'autore coglie ancora una volta l'occasione per inserire un tenero ricordo della sua vita personale e menzionare il nome del quartiere in cui è cresciuto.¹⁶⁸

Il giornalista accetta l'intervista e si presenta il giorno successivo, anche fuori dall'orario di lavoro, vista l'urgenza dell'incontro. All'arrivo viene accolto dal padre di Magda, visibilmente entusiasta della sua presenza, il quale gli spiega che oltre alla possibilità di fare un'intervista, avrà anche l'opportunità di assistere a un'esibizione di Magda. Il padre dell'artista è determinato a presentare sua figlia nel miglior modo possibile, descrivendola come una persona che vive come una monaca, la cui vita è interamente dedicata alla danza. Magda non è molto loquace, si esprime meglio con i gesti che con le parole e si nota la predominanza di suo padre nella conversazione. Egli interviene subito, interrompe la giovane, e risponde al posto suo già alla prima domanda:

IL PADRE: Domandi pure, domandi pure, signor Vespri. E vorrà scusare se mia figlia non sarà molto loquace. Un'artista come lei si esprime, naturalmente, assai meglio con la mimica che con le parole. (Ride).

GIULIO: Vuole dirmi qualcosa sulle sue preferenze artistiche, signorina?

MAGDA: Le mie preferenze?

¹⁶⁸ Cfr. La famiglia di Ramous viveva nel rione di Cittavecchia a Fiume, di fronte al Palazzo del Governatore, ma dopo la sua nascita si trasferisce in via Belvedere. Cfr. GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, cit., p. 47.

GIULIO: Per essere più precisi: qual è la musica che lei preferisce interpretare con le sue danze?

MAGDA: A dire il vero...

IL PADRE (intervenendo con foga): Mia figlia preferisce, naturalmente, la musica classica, quella dei grandi autori. Ma è necessario dirlo subito: la sua arte non è legata strettamente alla musica. Cioè le sue danze non possono essere considerate come interpretazioni mimiche di brani musicali. Magda si differenzia dalle solite ballerine, poiché l'impulso espressivo nasce in lei indipendentemente dalla musica. È il suo spirito che provoca i movimenti e, di conseguenza, è la musica che deve adattarsi alla sua danza, non viceversa. Molto spesso le sue danze sono delle vere improvvisazioni. In questa è la sua originalità.¹⁶⁹

Durante l'esibizione di Magda di fronte al giornalista, il padre è convinto del suo entusiasmo e continua a rivolgere domande a Giulio circa la sua impressione. Anche quando il giornalista mostra il suo interesse per Walter, che suona il pianoforte mentre Magda balla, suo padre distoglie immediatamente la sua attenzione da lui e la riporta alla figlia. Inoltre, spiega che la ragazza non ha mai avuto nemmeno un flirt e che lui è consapevole della sua unicità e innocenza. Spiega pure che, anche se spesso ha ricevuto offerte da uomini ricchi, il suo compito è quello di proteggerla per sempre:

IL PADRE: Grazie. E dica tutto, mi raccomando. Tutto. Non c'è bisogno di sottacere nulla. In arte, quello che conta è la sincerità. Le dirò in confidenza: mia figlia ha vent'anni e, nonostante i pericoli della professione, è pura. Intendo nel senso più completo della parola. Non ha avuto nemmeno un flirt. Vive sotto questi occhi, che sono occhi di padre. Ci sono degli uomini ricchissimi e potenti che non hanno esitato a farle delle proposte e delle offerte favolose. Ma io so bene qual è il mio dovere. (Pausa). Tra qualche mese saremo qui, e spero di poterle dare, caro amico, un'altra occasione di assistere a una danza di mia figlia, dedicata soltanto a lei. E intanto scriva, scriva. Le farò pervenire copie dei giornali che parleranno di Magda, per tenerlo informato e per darle la possibilità d'informare i lettori.¹⁷⁰

Dopo aver visto lo spettacolo, il giornalista assicura il padre che scriverà un articolo estremamente favorevole su questo. Dopo l'intervista in cui Magda non ha avuto nemmeno la possibilità di parlare, il giornalista s'immagina quello che la ragazza direbbe e si concentra sulla sua incantevole esibizione. Ne parla con l'amico e collega Claudio, che pure lavora per il giornale, però come cronista di cronaca nera. Nemmeno questo sviluppo della trama viene riportato nel racconto, ma solo nel radiodramma.

Come in altre opere, Ramous dedica parte del testo ai suoni e precisa:

Stacco musicale. La musica sembra giungere da lontano, e si avvicina gradatamente. Dà l'impressione di accompagnare una danza. Di tanto in tanto si odono rumori di

¹⁶⁹ RAMOUS, O., *Rendimi Magda in Radiodrammi*, Piccola biblioteca di Panorama, inserto di «Panorama», Edit, Fiume 1984, p. 50.

¹⁷⁰ Ivi, p. 51.

treno, fischi di piroscafi ed echi di applausi. Quando la musica sparisce, si sente aprire un uscio ed entrare, insieme con una persona, il rumore della tipografia).¹⁷¹

Un altro racconto significativo per quel contesto che richiama all'arte musicale è *Ilonka*, in cui viene descritta Fiume attraverso le sue usanze, gli odori, i colori, ma anche i suoni, soprattutto quelli che si possono sentire nel porto e nell'osteria dove gli ungheresi, venuti a vendere il bestiame, ballano i loro balli popolari, descritti dall'autore con l'attenzione ai dettagli.¹⁷²

I due giornalisti commentano l'esibizione a cui Giulio ha assistito e lui la descrive con un grande entusiasmo:

CLAUDIO: Una grande artista, a quanto pare.

GIULIO: Più che grande, direi singolare. Ha delle qualità che le altre ballerine non hanno.

CLAUDIO: Cioè?

GIULIO: Qualche cosa che ti colpisce e che non sai precisamente spiegare. Sembra che un fuoco arda dentro di lei. Un vero fuoco. Ti assicuro che ne ho provato un'impressione fortissima.

CLAUDIO: Confessa che ne sei innamorato.

GIULIO: Niente affatto. Riconosco però una cosa: quando la vedi ballare, ti resta dentro come una malattia.¹⁷³

Walter fa nuovamente una visita al giornalista, ma questa volta appare malato e pallido, pur assicurando il giornalista di star bene. Giulio riceve un altro invito allo spettacolo di Magda, ma causa un obbligo / contrattempo non riesce ad andarci. Nel radiodramma quest'obbligo non è dichiarato esplicitamente, ma nel racconto si precisa l'impegno del giornalista (recarsi al Circolo di cultura). Per questo motivo Claudio va allo spettacolo al posto suo. Durante lo spettacolo Giulio riceve una telefonata sconvolgente dalla quale apprende che Magda è stata strangolata dal pianista:

GIULIO: Pronto! Pronto!... Non sento nulla Più forte! ...

LA VOCE LONTANA DI CLAUDIO: Giulio, sei tu? Qui Claudio.

GIULIO: Ora ti sento. Com'è andata?

CLAUDIO: Una tragedia!

GIULIO: Come hai detto?!

CLAUDIO (gridando): Una tragedia! La ballerina è stata strangolata!

GIULIO: Strangolata?

CLAUDIO: Sì, strangolata.

GIULIO: Da chi?

CLAUDIO: Dal pianista.

¹⁷¹ RAMOUS, O., *Rendimi Magda in Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 51.

¹⁷² La presenza della musica è marcata nel racconto *Ilonka*: «Il suonatore di “zimbalon”, già immobile come assopito, alzò la testa e riaccese, come fossero lampadine, le pupille sotto le grosse lenti. Poi attaccò il “csárdás”, cominciando con un ritmo lento e pacato, percorso tuttavia da qualche fremito sonoro che tradiva una vivacità a stento contenuta. Poi il ritmo, svincolandosi, impazzì. Ilonka e il suo cavaliere danzavano con una foga che toglieva, anche a chi li seguiva, il respiro». Cfr. RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 114.

¹⁷³ *Ibidem*.

GIULIO: Dal pianista?

CLAUDIO: Sì, dal pianista.

GIULIO: Dici davvero... o scherzi?

CLAUDIO: Non scherzo affatto. Ti assicuro che non ho nessuna voglia di scherzare. È stata una cosa terrificante. L'assassinio è avvenuto davanti agli occhi di tutti.¹⁷⁴

Sia nel racconto che nel radiodramma, viene riportato che Walter è un personaggio misterioso, suona il pianoforte ed ha davvero talento. Ha provato a fare l'attore, ma senza successo. Lavora come pianista nella compagnia di balletti e li dimostra di aver talento anche per la danza; presto supera i suoi stessi insegnanti diventando un eccellente ballerino classico. Ramous menziona anche il violinista il quale condivide tutto ciò che sa su Walter, evidenziando ulteriormente il legame dell'autore con la musica, un tema che ritorna spesso, soprattutto, nel racconto *La mia ocarina*.

Sia nel racconto che nel radiodramma Ramous offre una descrizione breve di Magda e si concentra dettagliatamente sul suo rapporto con Walter:

CLAUDIO: In fondo, non aveva che vent'anni. Grandi episodi non ne avrà avuti in vita sua. Tanto più che, come il padre si sforzava di convincere tutti, era inavvicinabile... Dicono che ballava fin da bambina e che ha avuto delle celebri insegnanti, ma non mi è stato possibile apprenderne il nome. Pare, però, che il progresso maggiore lo abbia fatto in questi due ultimi anni, da quando ha avuto come maestro Walter. Insomma, il suo istruttore l'ha portata prima alla perfezione, poi l'ha strozzata.¹⁷⁵

Oltre al rapporto tra la ballerina e Walter, Ramous nel racconto introduce anche il rapporto di Magda con la realtà, in diverse occasioni in cui cambia la sua personalità:

Poi si volse a Magda, la quale si alzò come ad un comando e incominciò a sbottonarsi la vestaglia. Nel compiere quest'atto, la ragazza aveva accentuato il suo atteggiamento monacale, ma quando ebbe deposto la vestaglia sullo schienale d'una poltrona, assunse un atteggiamento completamente diverso. Mi sembrò che in quel momento fosse uscita da un bozzolo che l'aveva imprigionata e compressa.¹⁷⁶

Nel racconto la descrizione della vestaglia nasconde un simbolo, questa raffigura la restrizione e le limitazioni nella vita di Magda. Quando se la toglie, cambia il suo rapporto con il mondo esterno e si adatta ad esso modificando le proprie caratteristiche, che non vi sono più celate dietro. Emerge una sensazione di libertà e trasformazione. Il modo in cui si sbottona lentamente la vestaglia e rivela ogni parte del suo corpo la mette in una luce differente in cui dimostra di essere sicura di sé e suggerisce una nuova energia o vitalità che affiora una volta

¹⁷⁴ Ivi, p. 52.

¹⁷⁵ Ivi, p. 53.

¹⁷⁶ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 225.

che si libera dalle restrizioni. Quando rimette la vestaglia la chiude sotto il mento e il gesto la fa ritornare alla forma originaria di reclusione:

Dopo qualche attimo, la ballerina si alzò, mi rivolse uno sguardo sorridente e indossò di nuovo, sopra il ristrettissimo costume che aveva lasciato intravedere quasi ogni particolare del suo corpo, la vestaglia, abbottonandola lentamente, a partire dal basso, fino al colletto che si chiudeva proprio sotto il mento.¹⁷⁷

Nel radiodramma è visibile il contrasto tra l'immagine esterna e la sua vera essenza interiore che riflette una lotta tra conformità esteriore e autenticità interiore:

WALTER: Magda, sola con me, era davvero di vetro. Fredda. E seguiva i movimenti che le suggerivo, fedelmente, ma senza animo. Qualche volta soltanto, quando le sembrava di essere del tutto sola, s'investiva nella danza. Ed aveva movimenti purissimi, leggeri; pareva un'allodola. Erano gli occhi degli altri che la facevano contorcere. Anche i suoi, ricorda? Ha visto come ballava quel giorno davanti a lei, in quella sala dell'albergo? Eppure vi vedevate per la prima volta. Si contorceva come un serpente. È vero?¹⁷⁸

Claudio e Giulio continuano a discutere di argomenti personali, evidenziando dettagli che rivelano lo spessore della loro amicizia. Claudio, sebbene non sia direttamente menzionato nel racconto, è riconoscibile nel personaggio del corrispondente della città. La scena successiva riportata nel testo è l'aula di un tribunale in cui si confrontano il pubblico accusatore, il difensore di Walter e l'accusatore. La conversazione si basa sul tema della follia e sulla discussione se l'assassino sia un caso psichiatrico o semplicemente un bravo attore che cerca di ottenere simpatia in aula rimanendo in silenzio:

IL DIFENSORE DI WALTER: Io penso che non sia necessario essere versati in medicina per comprendere che qui ci troviamo di fronte a un caso patologico.

L'ACCUSATORE: Ed io credo che non occorra essere profondi psicologi per comprendere che questo mutismo è volontario. Qualsiasi risposta dell'accusato non farebbe che aggravare la sua situazione. Il delitto è certo. Centinaia di testimoni lo possono confermare. Ed è anche chiaro che una vera provocazione non c'è stata. Come potrebbe difendersi l'omicida? Sappiamo che durante l'istruttoria l'accusato ha parlato abbondantemente, anche se ha finto di sragionare. Come si spiega, dunque, questo improvviso mutismo? Per me è chiaro: l'accusato vuol mettere in imbarazzo i suoi giudici. Egli pensa: «Se non parlo, non potrò averne alcun danno. Forse mi gioverebbe. Potranno ritenermi pazzo, oppure potranno credermi talmente pentito di quanto ho fatto, talmente addolorato, da sentirmi fuori del mondo, indifferente a ciò che potrebbe accadere di me». ¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ivi, p. 226.

¹⁷⁸ RAMOUS, O., *Rendimi Magda in Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 58.

¹⁷⁹ Ivi, p. 53.

Dopo il processo, nel dialogo tra Giulio e il padre della ballerina, emerge il sospetto che Walter fosse innamorato di Magda. Questo sospetto trova conferma quando Giulio, invitato dall'amico e medico che segue l'assassino nell'istituto psichiatrico criminale, lo invita a fare un esperimento con l'imputato.

Il compito di Giulio è quello di provocare Walter e scoprire il motivo dell'omicidio. In questa parte è racchiusa la chiave di lettura dell'intera opera. Walter spiega che la madre di Magda era una prostituta e che ha lasciato il padre di Magda quando la figlia era in tenera età. A causa di questa esperienza dolorosa è diventato iperprotettivo nei confronti di Magda. Non ha mai accettato Walter e si è rifiutato di concedergli la mano di sua figlia:

WALTER: La verità non l'ho detta a nessuno, e sento proprio il bisogno di dirla a qualcuno che non sia un giudice del tribunale. Non sarà mica venuto per loro incarico!

GIULIO: Le do la mia parola d'onore che non ho parlato di lei con nessun giudice.

WALTER (abbassando la voce): Ce n'è uno anche qui, e finge di essere un infermiere. Ma io sono più furbo di lui e non mi confiderò mai in sua presenza. (Ride, e dopo una lunga pausa riprende bruscamente) Lei si ricorda bene di Magda?

GIULIO: Sì. L'ho vista una volta sola, ma mi ricordo di lei.

WALTER: Sa che io l'amavo? Anzi, che l'amo ancora?

WALTER: E sa che l'amava anche suo padre?

GIULIO: Non so. Come potrei saperlo? Del resto, era suo padre.

WALTER: Sì, ma nessun padre ha amato mai la figlia come lui. Ed era anche geloso. L'amava a modo suo: un modo diabolico. Tutti potevano guardarla, ma non permetteva a nessuno nemmeno di sfiorarla. Dicono che Magda assomigliava moltissimo alla propria madre. Identica.¹⁸⁰

WALTER: È geloso! È geloso! Finge dolore; ma a lui fa comodo ch'io abbia ucciso Magda. E un pazzo, dirà certo a tutti. A un pazzo non si può credere nulla. Così egli si libera da ogni peso. Ma se non l'avessi uccisa io, lo avrebbe fatto lui. Per vendicarsi della moglie. Ho preceduto tutti, io. Sono stato l'unico che non ha avuto paura e non ha misurato le conseguenze. L'ho fatto per impedire che altri lo facessero... So che le mie mani non hanno fatto soffrire Magda.¹⁸¹

A non dargli pace è anche il pubblico che girava di paese in paese e seguiva ogni esibizione di Magda. Walter lo descrive come un insieme di occhi pieni di lussuria che la fissavano. Parla anche di Magda, affermando che era fredda quando danzava da sola mentre quando era davanti al pubblico diventava diversa, come se si fosse nutrita dell'attenzione che le veniva rivolta.

WALTER: Magda era carica d'impurità; e non per colpa sua. Tutti gli occhi che si posavano su di lei vi lasciavano qualche traccia. Erano occhi sudici, virulenti; e tutti schizzavano il loro veleno. Io dissi a suo padre: «Me la lasci sposare, e la difenderò io da ogni pericolo. Egli rise. Mi disse che non potevo sposarla. Non mi teneva in nessun

¹⁸⁰ Ivi, p. 57.

¹⁸¹ *Ibidem*.

conto, lui; come se io non fossi nemmeno un uomo. Ero soltanto un essere da sfruttare.¹⁸²

Inoltre, nel racconto contrariamente al radiodramma, viene presentata una parte sulla ostinazione del pubblico che non vuole lasciare la sala dopo l'esibizione di Magda, e Walter lo descrive con le seguenti parole:

WALTER: Ma un influsso irresistibile avevano su di lei gli sguardi degli spettatori, quegli occhi carichi di lussuria che la fissavano. Essi la facevano contorcersi come un serpente. Era una cosa che metteva i brividi.

WALTER: Quella sera gli uomini che l'avevano seguita superavano quasi gli spettatori del luogo. Dopo ogni spettacolo, qualcuno partiva dalla propria città per rivedere Magda allo spettacolo successivo. C'erano di quelli che le si trascinarono dietro da luoghi lontanissimi. Il padre non voleva quasi mai che lo spettacolo si replicasse nella stessa città: e coloro che volevano rivedere Magda dovevano compiere il suo stesso viaggio. Il pubblico degli inseguitori aumentava. Quella sera essi dominavano il teatro. I più costanti, quelli che venivano da più lontano, li riconoscevo dalle facce stanche e contratte. Tutti quegli occhi si posavano su di lei. Sembrava che il suo corpo dovesse scoppiare per tanta lussuria che vi si concentrava. Quando finì il programma ed io dovetti accompagnare al pianoforte le nuove danze che il pubblico esigeva quasi con ferocia, la tensione era al colmo. Il teatro era una fornace, ed io mi aspettavo ad ogni attimo che qualcuno si slanciasse dalla platea per piombare su Magda. Le teste degli spettatori ondeggiavano. Da giù saliva un mugolio di belve ingabbiate. Mi sembrava che da un momento all'altro qualcosa dovesse scoppiare. Allora mi precipitai e fui io per primo a prenderla e a liberarla.¹⁸³

La sera in cui avviene l'omicidio, sembra come se il corpo di Magda stia per scoppiare sotto lo sguardo desideroso di chi l'ammira. In quel momento Walter decide di liberare Magda. Giulio rimane sbalordito quando sente la narrazione dei fatti e per un attimo rimane in silenzio; l'accusato, invece, impazzisce completamente, interpretandolo come un altro attacco contro di lui:

WALTER (incalzando): Lei mi guardava; non levava gli occhi da me. Cercava forse in me ciò che è rimasto di Magda. Lei ha intuito che Magda non è morta. Sono stato io che l'ho liberata e che la proteggo dentro di me. Lei dunque...

GIULIO: Non ho nemmeno pensato a una cosa simile!

WALTER (senza ascoltarlo, gridando da forsennato): Anche lei è di quelli che la perseguitavano. È venuto qui per strapparmela a tradimento. E c'è riuscito. Magda era in me... lei lo sapeva... ed ora è uscita da me con le mie parole. È lei che me l'ha tolta... Voglio riaverla! (Minaccioso) Rendimi Magda! Rendimi Magda o ti strozzo!

GIULIO: Aiuto!¹⁸⁴

¹⁸² *Ibidem.*

¹⁸³ *Ivi*, p. 58.

¹⁸⁴ *Ibidem.*

Dopo l'intervento del medico e la fuga di Giulio dalla stanza, si conclude che l'imputato è certamente pazzo. Tuttavia, l'autore lascia il lettore con il fiato sospeso perché dalle ultime frasi di Giulio è evidente che lui stesso ha ancora dei dubbi in proposito:

GIULIO: Perché... è pazzo? Pazzo davvero?

GENTILI: Non credo che ci siano dubbi.

GIULIO: Ma ragionava con una certa logica.

GENTILI: Be', anche i pazzi hanno una certa logica. Una logica tutta loro, naturalmente.

GIULIO: Tutta loro? Proprio così?

GENTILI: Perché me lo chiedi?

GIULIO: Perché quando lui mi parlava, mi sembrava che quella logica fosse... come dire... sì, fosse... almeno per certi aspetti...

GENTILI: Anche tua? (Scherzando) Non mi dirai mica che la pensi come lui.

GIULIO: No no! Però...¹⁸⁵

Il racconto *Rendimi Magda* è scritto in prima persona e contiene descrizioni più dettagliate del radiodramma, focalizzato sulle dinamiche nel testo raggiunte attraverso i dialoghi. I dettagli nel racconto includono descrizioni di situazioni o di eventi che servono ad aiutare il lettore a visualizzare meglio la storia e capire le emozioni dei personaggi. Le descrizioni a volte rallentano il ritmo del racconto ma guidano il lettore attraverso la narrazione e creano un'atmosfera particolare, si pensi al passo:

Il mio orario di redazione era alquanto scomodo: cominciava alle 18 e s'interrompeva alle 20; riprendeva alle 23 e si prolungava fino alle quattro o alle cinque del mattino. Naturalmente, dormivo durante il giorno, e un lavoro che mi togliesse la mattina o il pomeriggio, mi dava fastidio. Fu perciò che accolsi con una certa contrarietà la proposta di un'intervista alle 10.¹⁸⁶

Il racconto contiene pure varie descrizioni di personaggi che mancano nel radiodramma. Nel seguente caso, Ramous, attraverso la descrizione di Walter, illustra uno specifico effetto emotivo, lo stato psicologico del personaggio e pure la tensione di cui il lettore apprende successivamente attraverso le osservazioni del narratore:

Osservai meglio il volto del mio interlocutore. Aveva i capelli di biondo acquoso e le ossa della fronte e degli zigomi forti. Sarebbe stato, del resto, un volto insignificante, se gli occhi, anch'accessi scoloriti, non avrebbero avuto una fissità che finiva col turbare.¹⁸⁷

Le differenze tra gli eventi nel radiodramma e nel racconto sono visibili anche nel modo in cui vengono presentati. Dal seguente esempio è possibile dedurre quale sia la quantità di informazioni necessaria per trasmettere un quadro più convincente al lettore. La descrizione nel

¹⁸⁵ Ivi, p. 59.

¹⁸⁶ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 224.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

racconto contiene una spiegazione degli eventi e delle azioni del personaggio, ma non contiene tutti i dettagli che sono poi specificati nel radiodramma:

Passai il pezzo di cronaca in tipografia, e la mattina, quando mi disponevo a coricarmi dopo il lavoro notturno, udii giungere dalla strada le grida degli strilloni che ripetevano il titolo sensazionale della notizia.¹⁸⁸

Nel radiodramma, gli effetti sonori nascosti e la dinamica nelle descrizioni delle didascalie creeranno in seguito un effetto uditivo che non si trova nel racconto. Mentre il racconto cita solo le *grida degli strilloni*, nel radiodramma le grida sono riprodotte in tempo reale e citate letteralmente, il che contribuisce alla dinamica della ricezione e all'esperienza del lettore:

(Stacco musicale. La musica viene interrotta da qualche grido di strillone: «La ballerina che dove debuttare domani nella nostra città è stata uccisa!» «Un delitto reale in palcoscenico!» «Un pianista strangola una ballerina!» Quando le voci degli strilloni e la musica spariscono, si riode il rumore della tipografia).¹⁸⁹

¹⁸⁸ Ivi, p. 233.

¹⁸⁹ RAMOUS, O., *Rendimi Magda in Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 52.

5.4.2. Il linguaggio come sacrificio

Walter afferma che è stato lui a liberare Magda commettendo il suo omicidio. Questo gesto solleva questioni esistenziali profonde, affrontate da diversi autori, tra i quali anche Irvin Yalom, che nel suo libro *Existential psychotherapy* (1980), oltre a esaminare prospettive di diversi psichiatri e psicologi, elenca e riassume il pensiero di alcuni filosofi che analizzano il concetto di morte. Al primo posto menziona gli Stoici, i quali sostengono che la morte è l'evento più significativo della vita. Essi insegnano che imparare a vivere bene equivale a imparare a morire bene, e viceversa. La loro teoria, ripresa anche dalla psicologia, sottintende che la vita e la morte s'intrecciano. Questo implica che prepararsi per la morte è essenziale per vivere pienamente la vita, ma anche che la morte è significativa per i viventi.¹⁹⁰ Yalom sostiene che la gestione del processo di morte non può essere lasciato esclusivamente ai defunti, ma che deve esserci una certa connessione tra essi e i viventi. L'interpretazione di questo concetto stoico la si trova nella parte del racconto in cui Walter potrebbe aver sinceramente creduto di liberare la persona amata dalla sofferenza nella vita terrena.

Sebbene la morte di Magda implica la sua scomparsa, l'idea di lei che Walter conserva nella memoria lo salva. Per questo motivo, la morte di Magda per Walter sembra essere in parte una forma di salvezza.

Walter voleva proteggere Magda dagli altri, ma allo stesso tempo voleva egoisticamente tenerla solo per sé stesso. Egli si era creato nel pensiero un'immagine della donna di cui era innamorato, ma non avrebbe mai potuto averla per sé. La fine della vita per lei, è stata l'inizio della sua vita solo per lui. Ramous nel racconto introduce la possibilità della continuazione della vita di un individuo dopo la morte. Tuttavia, questa continuazione avviene esclusivamente nella mente altrui e ciò fa aumentare il desiderio di preservare per sempre quest'idea nella memoria.

Altre volte Ramous tratta il concetto di morte, ma sempre come 'parte dell'esistenza dell'uomo', fatto naturale e unica certezza che l'uomo possiede. In ogni caso non affronta spesso la morte violenta. Ciò che suscita l'interesse dello scrittore fiumano è il 'dopo', ossia che cosa rimane dopo la morte dell'individuo.¹⁹¹ Magda vive nei pensieri di Walter, ma anche questa forma di vita non è eterna. Nella poesia *Epitaffio* Ramous evidenzia il 'dopo' dell'individuo, e la 'memoria' come 'ingannevole scampo dalla morte', pur mettendo nel

¹⁹⁰ YALOM, I., *Existential Psychotherapy*, A Division of Harper Collins Publishers, Stati Uniti 1980, p. 30.

¹⁹¹ MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Il cantore della realtà dell'assurdo*, cit., p. 22.

contempo in dubbio la possibilità che la stessa memoria sia esaustiva e completa (difatti parla di ‘tante anime ti abbiamo dato’) e la definisce non eterna ma piuttosto fragile:

Il tuo volto si perde
dentro i nostri pensieri
come il tenero verde dei primi anni.
È ingannevole scampo dalla morte
l'affetto.
Diviso in noi, tante anime
ti abbiamo dato,
ma ci è fuggita la tua.

E pur noi fuggiremo
con un grido per farci trattenere.
E ci daranno i superstiti un asilo
fragile nella memoria,
e tante anime ci daranno
che non saranno la nostra.¹⁹²

Nel momento in cui si perde una persona cara, nell'uomo si attiva il meccanismo di difesa che lo protegge dalla sofferenza, per questo la più grande e logica consolazione in quel momento è la convinzione che quella persona rimarrà per sempre viva nei suoi pensieri. La vita e la morte s'intrecciano soprattutto quando i vivi donano nuovi volti ai morti. Dopo la morte, l'essenza stessa di quella persona si perde nel tempo, tutto ciò essa era veramente viene dimenticato, e può essere facilmente distorto. In questo caso, Ramous va oltre l'idea di Pirandello stesso, poiché sottolinea come l'uomo s'inganni attraverso raffigurazioni create della persona perduta che sono solo un'illusione e anche interpretazione soggettiva del reale.

Secondo l'interpretazione di Hugo Reinert e Erik Reinert (2006), anche Nietzsche propone un'analisi della complessità dell'esistenza umana:

[...] essere nello stesso tempo *distruttivamente creativi e creativamente distruttivi* [...] L'unica via per l'affermazione di sé consisteva nell'azione, nella manifestazione di volontà in questo vortice di creazione distruttiva e distruzione creativa, anche se il risultato era destinato ad essere tragico.¹⁹³

L'uomo è capace di creare ma allo stesso tempo è capace di distruggere ciò che ha creato. Nietzsche sostiene che l'unico modo per affermare il proprio essere è attraverso l'azione, anche se il risultato probabilmente sarà tragico. Quest'idea sottolinea la dualità della natura umana, in cui la creazione è inseparabilmente legata alla distruzione.

¹⁹²RAMOUS, O., *Epitaffio in Word in Time*, traduzione di D. Ivanišević, A. Stipčević e Š. Vučetić (edizione bilingue), Zora, Zagabria 1969, p. 79.

¹⁹³REINERT, H., REINERT, E., *Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter* 2006, p. 9.

Walter ha distrutto la vita di Magda ma allo stesso tempo ha creato un'altra forma di vita che ha deciso di conservare egoisticamente nella memoria. La creazione di questa condizione mentale che ha formato era destinata a un finale tragico.

La danza di Magda nel racconto e nel radiodramma è un simbolo dell'opera d'arte che si è conservata nella mente di Walter dopo la sua morte. Egli non vuole condividere quest'idea perché ha paura di perderla per sempre. Ramous sceglie la parte centrale del teatro, cioè il palco, per inscenare la morte della protagonista, che rappresenta la morte di quello che è l'essenza del teatro, ovvero dell'arte. Lo affronta pure Pirandello in due testi teatrali noti: *La favola del figlio cambiato* e ne *I giganti della montagna*, due capolavori dell'autore siculo in cui si affronta il concetto di arte. *I giganti della montagna* trattano l'importanza dell'arte stessa e il modo in cui la società la (/e non la) considera. Pirandello tramite l'opera vuole trasmettere l'importanza dell'arte assoluta. Il personaggio di Ilse nell'ultimo pezzo teatrale dell'autore siculo, in cui vita e arte s'intrecciano, simboleggia metaforicamente l'arte stessa che è stata sacrificata. Cotrone, invece, è il personaggio che rappresenta un artista che vuole tenere l'arte lontana da una società che non sa apprezzarla e non la capisce. Walter, nella sua forma malata che raggiunge l'assassinio come via d'uscita, e Cotrone, amante dell'arte allo stato puro, hanno in comune il fatto che vogliono preservare l'arte, che una volta condivisa con chi non riesce a comprenderla potrebbe essere distrutta. L'arte, nella sua magia, rappresenta la libertà di vita e rimanda a una fuga dai rigidi stampi sociali che non consentono una completa libertà di espressione. Ilse fa un sacrificio nella lotta contro l'incomprensione e tenta di dimostrare la sua dedizione all'arte sacrificandosi per trasmetterla al pubblico. Ramous persegue l'idea di Pirandello di preservare l'arte e della paura di perderla, ma lo fa attraverso il personaggio complesso quanto contraddittorio di Walter.

Nel finale, Ramous introduce un interessante colpo di scena nel dialogo tra il giornalista Giulio e il dottor Gentili. Nel momento in cui il medico dichiara che Walter è sicuramente pazzo, come molti di loro pensano, il giornalista ha ancora dei dubbi a riguardo. Egli riconosce il motivo per cui Walter ha deciso di commettere l'omicidio. Nel racconto, il giornalista immagina Magda e la sua danza che lo incanta, e così tiene in vita il pensiero di lei. Magda è ancora viva nella sua mente e nei suoi pensieri ed è riuscita a donare quella forma di sé agli altri attraverso la sua danza dall'impressione e impronta fortissima. Riconosce la forza della mente umana di mantenere un individuo in vita solamente nel pensiero.

L'analisi della natura umana proposta nel 1990 da Zygmund Bauman, si basa su una caratteristica tipica dell'uomo, che a volte è incapace di rendersi conto di quanto sia simile all'altro. Con il concetto *esseri senza volto* si riferisce alle persone che tendono a pensare agli

altri come a degli estranei senza volto, invece di concentrarsi sugli aspetti che hanno in comune.¹⁹⁴ Considerando che a volte le persone sono ritenute anonime, è difficile raggiungere la comprensione tra le stesse. Questo è solo uno dei motivi per cui in alcune occasioni è impossibile capire il pensiero altrui. Alla fine del racconto, Walter si chiude in sé stesso e rifiuta di comunicare:

Il processo, in realtà, non si svolse. Alle domande che gli furono rivolte, l'imputato non rispose. Stava lì muto, con gli occhi perduti. Le domande gli furono ripetute più volte, senza scomporlo. Esse cadevano come gocce in un pozzo.¹⁹⁵

Sebbene la conclusione sia tale da far concordare gli interlocutori nel fatto che sia impazzito, l'autore lascia dubbi a riguardo. Egli rifiuta di comunicare e rimane frainteso, tranne nella parte del giornalista attraverso la cui voce si esprime l'autore stesso che racconta la condizione complessa della psicologia umana. La risposta aperta fa parte del racconto moderno che lascia spazio all'interpretazione. Ramous sceglie questa tecnica per stimolare il pensiero critico e favorire la connessione tra il testo / l'audio e il lettore / l'ascoltatore.

Nell'ultima parte del testo, sia nel racconto che nel radiodramma, si può riconoscere il conflitto interiore del protagonista, che vede Magda come qualcosa di prezioso e personale che gli è stato tolto, non di sua mano, poiché è il suo omicidio, sebbene metaforico, che si verifica solo quando il protagonista pronuncia il pensiero che ha tenuto solo per sé. Walter afferma di avere un rapporto intimo e unico con Magda, qualcosa che gli altri non riconoscono né capiscono. Attraverso il linguaggio e l'espressione dei suoi sentimenti, rivela una parte di quell'intimità e di sé stesso:

Allora è venuto a ritrovare in me quello che ancora vivo di Magda. Anche lei è di coloro che avrebbero voluto prenderla. Ed è riuscito a strapparmela. Magda era di me. Non lo sapeva nessuno. Ed ora è uscita da me con le mie parole. Lei me l'ha strappata. Voglio riaverla!¹⁹⁶

¹⁹⁴ HOOKWAY, N., *Zygmunt Bauman's Moral Saint: Reclaiming Self in the Sociology of Morality*. *Acta Sociologica*, vol. 60, n. 4, 2017, p. 359.

¹⁹⁵ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 234.

¹⁹⁶ Ivi, p. 244.

6. Conclusione

Attraverso il confronto tra i racconti e i radiodrammi omonimi di Osvaldo Ramous si è dimostrata la capacità dell'autore di studiare la complessità della psiche umana e le sue manifestazioni in vari media. Attraverso due approcci narrativi diversi, l'autore riesce a esplorare gli aspetti psicologici e filosofici fondamentali per l'esperienza umana.

Il confronto tra i radiodrammi e i racconti mostra come i diversi media possano modellare la percezione degli stessi argomenti. I radiodrammi condividono varie somiglianze con i racconti, ma l'attenzione si concentra su diversi elementi che apportano una differenza significativa nella comprensione e immersione creativa dell'opera.

I racconti offrono l'opportunità di una lettura più lenta e riflessiva del testo, consentendo un'analisi più dettagliata e una riflessione più soggettiva su ciò che è stato letto. Come per ogni forma scritta di testo, il lettore è colui che attribuisce l'importanza al contenuto letto perché ognuno lo interpreta a modo suo. Nessun testo letto sarà mai pienamente compreso nello stesso modo da due lettori diversi. L'impressione soggettiva del testo dipende dalla conoscenza, dallo stato emotivo, dall'apertura mentale e da molti altri fattori da parte del lettore. Il pensiero e le parole dell'autore si trasformano, attraverso la parola scritta, in un'idea che il lettore ottiene dopo aver letto il contenuto.

Sebbene i racconti abbiano all'incirca la stessa lunghezza dei radiodrammi, contengono diverse frasi piuttosto complesse e descrittive, che hanno il ruolo di spiegare il contenuto e il contesto e nel radiodramma vengono sostituite dai dialoghi.

Nei radiodrammi, invece, è altrettanto possibile interpretare soggettivamente il testo, in questo caso dialogato, ma è anche possibile approfondirne la comprensione e l'esperienza attraverso mezzi uditivi. Per questo motivo, il radiodramma offre all'ascoltatore un aspetto singolare nell'esperienza acquisita dopo l'ascolto.

La sua forma uditiva contiene diversi fattori che influenzano questa impressione. La prima è sicuramente la selezione degli interpreti che interpretano il dialogo (da parte di un gruppo di responsabili e addetti ai programmi radiofonici, tra cui regista, redattore musicale, ecc.). Il compito degli attori è di trasmettere l'idea del testo attraverso il personaggio che interpretano. Il modo in cui le parole vengono pronunciate è fondamentale per l'esperienza dell'ascoltatore. L'attore può enfatizzare alcune frasi, può cambiare il tono e il colore della voce quando necessario, può fare una pausa, rallentare o accelerare. Il tono di voce può rappresentare anche le emozioni dei personaggi e il loro umore. Rocca sostiene che:

evasa dal carcere delle forme, la voce potrà, percorrendo a ritroso il cammino del tempo, incarnarsi in un personaggio storico, o tradursi credibilmente nel linguaggio della nebbia o dell'uragano, o diventare la voce del dovere uscita per nuovo prodigio dai muti recinti dell'anima o l'insinuante parola del demonio o la biblica, incorporea Voce che parlava ai Profeti e dai Santi di tra le fiamme di un rovelto o nel lieve sussurro della brezza.¹⁹⁷

È importante sottolineare che non tutto nel radiodramma è completamente imposto. Ascoltando un radiodramma, è possibile ottenere tutte le informazioni necessarie per creare una scena o immaginare l'aspetto di un particolare personaggio, ma l'enfasi è posta sull'immaginazione dell'ascoltatore che determina l'esperienza reale. Come nel racconto, le descrizioni offerte servono da linee guida per creare un'idea attraverso la propria immaginazione.

È possibile ritrovare nei radiodrammi rousseaui i quattro elementi principali evidenziati da Rocca e relativi al modo in cui l'ascoltatore recepisce e interpreta questo genere. Il primo elemento è la parola che assume un nuovo significato quando l'ascoltatore la sente invece di leggerla. La tradizione orale è la forma iniziale di trasmissione delle informazioni che è sostituita, nel tempo, da quella scritta; con questo sviluppo sono cambiate le funzioni del messaggio. L'oralità ha perso il ruolo di preservare la cultura e la trasmissione delle informazioni si sta adattando al nuovo metodo. Il radiodramma combina e unisce i valori di entrambe le tradizioni e si basa sui valori analitici della forma scritta, nonché su elementi della forma dell'oralità, come l'allitterazione e il ritmo.

Il dialogo è la forma che consente l'interazione dinamica tra i personaggi e l'esaltazione del testo scritto, trasformato in quello orale. Ispirato da Socrate, Platone è considerato l'ideatore del dialogo come forma letteraria, usata quale strumento per esplorare idee complesse attraverso la conversazione tra personaggi, un modo assunto di seguito da molti filosofi e scrittori futuri. Il dialogo è uno degli elementi che compare raramente nei racconti. Il radiodramma, d'altra parte, ne è interamente composto. Uno degli esempi si trova nel radiodramma *La mia ocarina*, nel dialogo in cui, come già accennato nell'analisi, si apprende che Paolo vuole formare un trio:

PAOLO: Volevo dire che conosco due dilettanti di musica. Anzi, ne conosco di più... ma due mi sono proprio amici.

DORINA: E con quello?

PAOLO: Uno suona il violino e l'altro il violoncello. Se lei li conoscesse, direbbe che sono due bravi giovani.

DORINA: Ma poiché non li conosco...

PAOLO: Vuole che glieli presenti?

DORINA: Perché?

PAOLO: Perché si potrebbe formare un trio: violino, violoncello e pianoforte; o meglio, pianoforte, violino e violoncello. Naturalmente, lei condurrebbe il complesso.

¹⁹⁷ Cfr. ROCCA, E., *Panorama dell'arte radiofonica*, Bompiani, Milano 1938, p. 28.

DORINA: Non me ne importa.
 PAOLO: Proprio non lo vuol fare questo trio?
 DORINA: Dicevo che non m'importa di condurre il complesso. Per il trio siamo d'accordo.
 PAOLO: Dunque?
 DORINA: Ne parlerò prima ai miei genitori.
 PAOLO: Certo... Crede che si opporranno?
 DORINA: Perché dovrebbero opporsi?
 PAOLO: Sopportare il disturbo di tre persone estranee...
 DORINA: Di due.
 PAOLO: Di tre.
 DORINA: Ma non mi ha parlato di un violino e un violoncello?
 PAOLO: Sì, ma il terzo sono io.
 DORINA: Suona anche lei?
 PAOLO: Io no, ma mi piace ascoltare.¹⁹⁸

Nel racconto omonimo, questo pensiero è diretto, con meno personalità, e detto attraverso due sole frasi:

Più tardi ancora, presentai un violinista ed un violoncellista ad una vicina di casa nostra che studiava il pianoforte al conservatorio e li indussi a formare un trio. Ci recammo insieme a casa della giovane (i genitori di lei erano contenti di questi esercizi) e passammo delle ore eseguendo trii di autori classici.¹⁹⁹

Il seguente elemento è lo spazio. Sebbene l'ascoltatore faccia affidamento sull'ascolto nel radiodramma, l'autore deve essere in grado di creare anche la dimensione spaziale. Ciò si manifesta attraverso l'indicazione di rumori, della musica o il modo in cui è stato recitato un passo. Si tratta di suoni che fungono da guida di fondo che aiuta l'ascoltatore a farsi un'idea dello spazio. Questi possono essere i suoni della natura, la creazione di un'eco, il volume dei passi o soltanto alcune coordinate acustiche. È possibile discernere quanto siano distanti gli interlocutori, è possibile capire se l'oratore si muove mentre parla, è possibile sentire ciò che lo circonda e la combinazione di tutti i suoni dà un'impressione particolare.

Uno degli esempi in cui è più facilmente ravvisabile questo elemento è il radiodramma *La mia ocarina*, in cui l'autore utilizza la musica per introdurre l'ascoltatore in uno scenario pastorale e in un'atmosfera idilliaca della natura: «Il suono dell'ocarina si fonde con quello di un'orchestra che esegue una musica pastorale».²⁰⁰

Inoltre, nel radiodramma *Rendimi Magda*, l'autore denota lo spazio in cui si trova il giornalista e con il rumore della tipografia enfatizza il suono nella stanza ogni volta che la porta si apre: «Musica in dissolvenza; poi rumore di tipografia, che si rafforza ad ogni aprire d'uscio nella stanza del giornalista Giulio Vespri».²⁰¹

¹⁹⁸ RAMOUS, O., *La mia ocarina* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 22.

¹⁹⁹ RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, cit., p. 85.

²⁰⁰ RAMOUS, O., *La mia ocarina* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 25.

²⁰¹ RAMOUS, O., *Rendimi Magda* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 49.

Nello stesso radiodramma ci sono altri esempi chiari in cui l'autore descrive lo spazio con i suoni: «Rumore della folla che esce mormorando dall'aula. Breve stacco musicale, poi rumore della strada, con le auto che passano e la gente che si affretta sui marciapiedi.»²⁰²

Va sottolineato che sebbene l'immaginazione svolga un ruolo importante nell'esperienza del radiodramma, essa ha solo una dimensione in sé. Carl Hegemann afferma:

Il teatro è tridimensionale. Noi distinguiamo altezza, larghezza, profondità. Il film è invece solo bidimensionale. La profondità viene creata per illusione ottica. La radio è unidimensionale: almeno dal punto di vista strettamente fisico. S'avvertono solo i concetti vicino e lontano, non i concetti alto e basso, destra e sinistra.²⁰³

Il tempo è uno degli elementi che si manifesta attraverso il modo di raccontare. Alcune scene dei radiodrammi possono essere raccontate in ordine cronologico, l'azione può essere introdotta in *medias res* e il presente e il passato possono intrecciarsi.

Il radiodramma *La mia ocarina* inizia con la didascalia «(Musica in dissolvenza. Un'orchestrina suona una melodia da tempo passata di moda)».²⁰⁴ In questo caso la musica ha un ruolo temporale. Di seguito nel radiodramma viene spiegato il ruolo della musica che riporta il personaggio ai momenti della sua giovinezza: «Avete udito questa melodia? Per me è un dolce ricordo di quand'ero ragazzo».²⁰⁵

Il quarto elemento è il suono. Esso si divide in due categorie: il rumore e la musica. Una delle sottospecie del quarto elemento è il silenzio, poiché esso dà un nuovo significato e spesso ha il ruolo di una pausa nel testo. Alcuni rumori possono contribuire alla sceneggiatura acustica e a creare drammaticità o sonorità:

Un rumore o un suono mettono in moto, anche nel buio più pesto, tutta la catena delle cause suggerendo immancabilmente la visione ben nota da cui chi ascolta suppone, con più o meno fondamento, che quel rumore sia partito.²⁰⁶

Anche la musica possiede questa funzione e talvolta funge da accompagnamento. La musica può essere protagonista anche di sé stessa. Essa, con una varietà di suoni, contribuisce a un'esperienza unica e alla percezione della storia. In questo modo, è stata sottolineata l'importanza di includere più sensi nell'interpretazione. Anche una pausa in musica ha valore psicologico e di profondità. La musica si fonde con il dramma e si presenta all'ascoltatore come un perfetto connubio di invisibilità immateriale che si diffonde «come l'etere che la trasporta e come l'anima cui si rivolge».²⁰⁷

²⁰² Ivi, p. 53.

²⁰³ Cfr. ROCCA, E., *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 31.

²⁰⁴ RAMOUS, O., *La mia ocarina* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 21.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ Cfr. ROCCA, E., *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 20.

²⁰⁷ Ivi, p. 30.

Proprio come la televisione fornisce la capacità di ascoltare e guardare, facilita la comprensione e fornisce un intrattenimento speciale, anche il radiodramma invita l'ascoltatore a una speciale concentrazione del senso uditivo. Il radiodramma si distingue in questo contesto perché in televisione l'apparizione di personaggi e scene è già offerta e non consente allo spettatore di crearsi una propria immagine. Inoltre, consente all'ascoltatore di tradurre il suono in un'immagine. Rocca afferma che

se la vista è il più prezioso dei sensi, l'udito è tra i sensi il più spirituale e quello che in qualche modo li riassume tutti in quanto la parola, specchio di tutte le più complesse esperienze del sensorio, trova nell'udito la sua vera ragione d'esistere.²⁰⁸

Il suono stesso è in grado di creare pure in Ramous un certo significato anche se si tratta del silenzio o di una sola vocale che rappresenta un grido: «Si sentono i colpi furiosi di un martello. Poi, ad un tratto, ogni rumore cessa e tutto cade nel più profondo silenzio.»²⁰⁹/
«Stacco musicale. La musica viene interrotta da qualche grido di strillone...».²¹⁰

Rocca sostiene che esiste anche il caso in cui la musica, i suoni e le parole si combinano. Se ognuno di questi venisse sentito singolarmente, avrebbe un significato completamente diverso. Con la combinazione dei suoni, è possibile elevare il pensiero dell'autore a un nuovo livello e aggiungere ulteriore drammaticità al testo: «Il suono del quartetto si trasforma in un pandemonio. Viola, violini e violoncello cercano di sopraffarsi a vicenda».²¹¹

Rocca inoltre afferma che la radio è spesso chiamata *arte cieca*,²¹² ma in realtà è esattamente l'opposto. Il radiodramma dà la possibilità di vedere attraverso l'intelletto e l'immaginazione e quindi trascende i limiti della visione stessa.

Le differenze nella forma scritta del radiodramma e del racconto si manifestano principalmente nella struttura del testo. Il racconto è scritto in forma narrativa e ha frasi brevi e concise in funzione della rielaborazione. D'altra parte, il testo del radiodramma contiene alcuni elementi diversi.

Tra questi, le didascalie svolgono un ruolo chiave nei radiodrammi. In alcuni casi, le didascalie servono come pause nel testo e come separazione di due scene diverse. Un esempio lo si trova nella seguente citazione del radiodramma *Rendimi Magda* che ha la funzione pure di introduzione drammatica di una delle parti più importanti dell'opera, quella in cui l'ascoltatore

²⁰⁸ Ivi, p. 22.

²⁰⁹ RAMOUS, O., *Un cuore quasi umano* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 67.

²¹⁰ RAMOUS, O., *Rendimi Magda* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 52.

²¹¹ Ivi, p. 24.

²¹² Ivi, p. 27.

apprende dell'omicidio di Magda: «(Intermezzo musicale. La musica si fa sempre più agitata. Poi cessa d'un tratto. Dopo qualche secondo di silenzio, si ode uno squillo di telefono)».²¹³

La differenza tra il radiodramma e il racconto sta pure nei dettagli della descrizione. I radiodrammi hanno anche la capacità di includere e coinvolgere più personaggi in modo più dettagliato di quelli menzionati nel racconto. Ne è un esempio il radiodramma *Un cuore quasi umano* in cui compaiono personaggi che non sono nominati nel racconto: l'annunciatrice della stazione Radio X, il primo giornalista, il secondo giornalista, il terzo giornalista, la giornalista Flora Bardelli, l'amico Enrico Gelli e una inserviente della casa dello scienziato.²¹⁴ Nel racconto, l'autore utilizza una descrizione narrativa per trasmettere situazioni ed emozioni del personaggio. Nei radiodrammi ciò deve essere raggiunto principalmente attraverso il dialogo. Per questo motivo, l'aggiunta di un maggiore numero di personaggi consente un dialogo più ricco e dinamico, che contribuisce a una migliore comprensione della situazione e della tensione emotiva. Inoltre, l'azione viene enfatizzata attraverso una diversa prospettiva tra i personaggi e l'autore attraverso la pluralità riesce a creare una storia stratificata.

I radiodrammi, a differenza dei racconti, contengono spesso una forma informale che si riconosce in frasi, argomenti e situazioni quotidiane, in luoghi (come ad es. un caffè locale), o situazioni in cui gli ascoltatori possono riconoscersi. Si ritrova un esempio di ciò nel radiodramma *Il farmaco portentoso* e nella conversazione informale tra Nicola ed Eusebio in un caffè:

NICOLA: E mi sembri allegro.
EUSEBIO: Ho la mia ragione.
NICOLA: Una vincita alla lotteria?
EUSEBIO: Meglio
NICOLA: Ti sposi?
EUSEBIO: Meglio.
NICOLA: Non ti sposi?
EUSEBIO: Meglio ancora.
NICOLA: Rinunzio a indovinare.²¹⁵

Mediante il ricorso a questi dialoghi, Ramous fornisce un approccio più personale nei confronti dell'ascoltatore nei radiodrammi. Creando un'atmosfera realistica, l'ascoltatore ha la possibilità di identificarsi con i personaggi, di connettersi emotivamente, ma anche di comprendere il pensiero dell'autore, che si esprime in modo più naturale. Il dialogo in questo caso aiuta anche a creare la dinamica nel testo, poiché si evitano narrazioni e descrizioni lunghe. Nel dialogo citato tratto da *Il farmaco portentoso*, è anche possibile vedere un esempio in cui

²¹³ RAMOUS, O., *Rendimi Magda* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 52.

²¹⁴ RAMOUS, O., *Un cuore quasi umano* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 61.

²¹⁵ RAMOUS, O., *Il farmaco portentoso* in *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, cit., p. 28.

questa tecnica ha contribuito alla costruzione dei personaggi e del loro carattere, che in questo caso è di natura umoristica.

In termini di contenuti, diversi stili narrativi consentono approcci vari ad argomenti come il futuro, l'amore, la speranza, la morte e la coscienza. L'ansia esistenziale e la ricerca di significato possono essere ritratte attraverso monologhi introspettivi per iscritto, mentre i radiodrammi rappresentano le lotte interiori dei personaggi attraverso i dialoghi. Entrambi gli approcci, sebbene diversi, offrono preziose intuizioni sulla psiche umana e sui dilemmi esistenziali.

Queste differenze arricchiscono la comprensione dei testi ramousiani attraverso il ricorso a diversi media e sottolineano l'universalità dell'esperienza umana. Indipendentemente dal formato, le questioni fondamentali riguardanti l'esistenza rimangono costanti e rilevanti anche al giorno d'oggi. Sebbene colorate e inserite negli anni di scrittura dei testi, anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, le riflessioni di Ramous, per molti aspetti, anticipano problematiche ancor oggi di grande attualità, pensieri critici che consentono di accostare l'autore fiumano a ricerche e scoperte fatte negli ultimi decenni e relative sia al campo della psicologia e delle neuroscienze sia a quello della filosofia e della scienza.

Attraverso l'analisi dei racconti e radiodrammi ramousiani, si può acquisire una ricca conoscenza delle sfide sociali, tecnologiche ed emotive affrontate dall'uomo. Con il suo approccio unico e le sue capacità di narrazione, l'autore invita a riflettere sulla vita e sul mondo che ci circonda, rendendo le sue opere permanentemente rilevanti e stimolanti. In definitiva, queste storie non solo esplorano temi esistenziali, ma con la loro profondità e potenza narrativa fanno riflettere e lasciano un'impronta duratura nella coscienza del lettore.

Bibliografia

1. BALDI, G., *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Liguori Editore, Napoli 2010.
2. BARILLI, R., *La linea Svevo-Pirandello*, Ugo Mursia Editore, Milano 1988.
3. CAPRINO, L., *Il farmaco, 7000 anni di storia, dal rimedio empirico alle biotecnologie*, Armando Editore, Roma 2011.
4. DE LUISE, F., FARINETTI, G., *Lezioni di storia della filosofia*, Zanichelli editore, Bologna 2010.
5. DOBRAN R., MILANI N., *Le parole rimaste: Storia della letteratura italiana dell'Istria e del Quarnero nel secondo Novecento*, EDIT, Fiume 2001.
6. ĐURĐULOV, M., *Osvaldo Ramous e il racconto breve*, in «La battana», n. 179, Edit, Fiume/Rijeka 2011.
7. DAMIANI EINWALTER, I., *La lettura di Ramous: una voce oltre i confini linguistici*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008.
8. DUDA, I., *Stvaranje socijalističkoga čovjeka: Hrvatsko društvo i ideologija jugoslavenskoga socijalizma*, Srednja Europa, d.o.o., Zagreb 2017.
9. FORZA, S., *L'editoria minoritaria tra cultura e identità*, in «La battana», nn. 173/174, EDIT, Fiume 2009.
10. GERBAZ GIULIANO, C., *Ricordando Osvaldo Ramous*, in «La battana», n. 179, EDIT, Fiume 2011.
11. GERBAZ GIULIANO, C., *La politica editoriale dell'EDIT*, in «La battana», nn. 173/174, EDIT, Fiume 2009.
12. GUAGNINI, E., *Osvaldo Ramous mediatore tra culture, il critico e il giornalista*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008.
13. GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Non parto, non resto... I percorsi narrativi di Osvaldo Ramous e Marisa Madieri*, Fonti e studi per la Deputazione della storia patria per la Venezia Giulia, Trieste 2013.

14. GERBAZ GIULIANO, C., MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Tra migrazione e straniamento: pagine di letteratura dell'esodo*, in *Movimenti di popoli in Istria*, a cura di Giovannini, A., Editreg, Trieste 2018.
15. JURI, F., *La letteratura dei rimasti*, in «La battana», nn. 97/98, EDIT, Fiume 1990.
16. JUSUP, A., *Spazio e tempo nella letteratura di viaggio di Massimo Bontempelli*, in *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana*, Civiltà Italiana Pubblicazioni dell'associazione Internazionale Professori d'Italiano, Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006.
17. LEOPARDI, G., *Zibaldone*, Mondadori, Milano 1997.
18. MAZZIERI G., *La "Voce" di una minoranza. Analisi della pagina culturale de «La voce del Popolo» negli anni '50*, La Rosa Editrice, Torino 1998.
19. MAZZIERI-SANKOVIĆ G., GERBAZ GIULIANO, C., *Un tetto di radici. Lettere italiane: il secondo Novecento a Fiume*, ' Gammarò edizioni, Fiume 2021.
20. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *La radice della nostra identità letteraria nelle pagine riscoperte di Osvaldo Ramous*, in «La battana», nn. 173/174, EDIT, Fiume 2009.
21. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Percorrere i tempi... ricordando Ramous*, in «La battana» numero 179, EDIT, Fiume 2011.
22. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Dal realismo magico alla fantasia onirica: i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous ed Enrico Morovich in Il libro di Astolfo. Magico e fantastico nella lingua, nella letteratura e nella cultura italiane* a cura di Zorana Kovačević e Francesca Righetti, Rieti, Amarganta 2019.
23. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Dallo straniero al diverso: immagini di letteratura quarnerina in L'esodo giuliano-dalmata nella letteratura*, a cura di Giorgio Baroni, e Cristina Benussi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2014.
24. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *La Fiume di Osvaldo Ramous*, in «La battana», n.160, EDIT, Fiume 2006.
25. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Osvaldo Ramous. Lo sradicamento dei rimasti*, in «La battana», nn. 97-98, EDIT, Fiume 1991.
26. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Osvaldo Ramous e la poesia*, in «La battana», n. 108, Edit, Fiume/Rijeka 1993.
27. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Il cantore della realtà dell'assurdo*, in «La battana», XLII, nn.157/158, EDIT, Fiume 2006.
28. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Il carteggio Morovich – Ramous in Enrico Morovich oltre i confini*, a cura di De Nicola, Francesco, Marco Sabatelli Editore, Genova 1994.

29. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Osvaldo Ramous: un fiumano, cittadino del mondo*, in «La battana», n. 2, Atti del convegno scientifico internazionale *Fiume itinerari culturali*, a cura di Nelida Milani Kruljac e Elisa Zaina, Edit, Fiume 1997.
30. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., GERBAZ GIULIANO, C., *Storie di confini*, in *Confini, identità, appartenenze*. Scenari letterari e filmici dell'Alpe Adria, a cura di Angela Fabris e Ilvano Calario, De Gruyter, Berlino-Boston 2020.
31. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., (a cura di), *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008.
32. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *Città di confine: la Fiume di Osvaldo Ramous, Scrittura sopra i confini: letteratura dell'esodo*, a cura di Marchig, L., Fiume 2006.
33. MAZZIERI-SANKOVIĆ, G., *U dodiru zore i sutona, kulturne razmjene i prostor slobode Osvalda Ramousa*, *Riječki Filološki Dani 9*, a cura di Stolac, D., Fiume, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci 2014.
34. MIRONE, S., *Linguaggi formali: un approccio all'intelligenza artificiale in Comunicazione filosofica*, rivista tematica di ricerca e didattica filosofica, n. 34, maggio 2015.
35. MIŠKULIN, D., *Postfazione in Un italiano di Fiume* di Enrico Morovich, Comunità degli Italiani di Fiume, Naklada VAL, Fiume 2021.
36. PANEBIANCO, B., GINEPRINI, M., SEMINARA, S., *LetterAutori, Percorsi ed esperienze letterarie, Dalle origini al tardo Cinquecento*, Zanichelli Editore S.p.A., Bologna 2011.
37. PASCOLI G., *Myricae*, Rizzoli Milano 1981.
38. PASCOLI, G., *Il fanciullino*, a cura di Franco Rella, Giorgio Agamben Feltrinelli, Nuovi Materiali, 1997.
39. RAMOUS, O., *Lotta con l'ombra e altri racconti*, Edit, Fiume 2006.
40. RAMOUS, O., *Radiodrammi, Piccola biblioteca di Panorama*, inserto di «Panorama», Edit, Fiume 1984.
41. RAMOUS, O., *Nido*, in *Nel canneto*, Fiume, Termini 1938.
42. RAMOUS, O., *Alge e licheni*, in *Pietà delle cose*, Rebellato, Padova 1977.
43. RAMOUS, O., *Tutto di noi*, in *Pietà delle cose*, Rebellato, Padova 1977.
44. RAMOUS, O., *È vivo il mare*, in *Vino della notte*, Editrice Lombardo Veneta, Venezia 1964.

45. RAMOUS, O., *Epitaffio* in *Word in Time*, traduzione di D. Ivanišević, A. Stipčević e Š. Vučetić (edizione bilingue), Zora, Zagabria 1969.
46. RAMOUS, O., *Il cavallo di cartapesta*, EDIT, Fiume 2008.
47. RAMOUS, O., *Sulle strade del mondo*, in *Vento sullo stagno*, EDIT, Fiume 1953.
48. ROIĆ, S., *Testimoniare da Fiume, Osvaldo Ramous traduttore e mediatore delle culture slavomeridionali in Italia*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008.
49. ROCCA, E., *Panorama dell'arte radiofonica*, Bompiani, Milano 1938.
50. RUSSEL, S. J., NORVIG, P., *Artificial Intelligence; A Modern Approach*, terza edizione, Pearson Education, Inc., Upper Saddle River, New Jersey 2010.
51. SANGUINETTI KATZ, G., *L'individuo pirandelliano sospeso tra l'angoscia del proprio mondo interno e le finzioni della società*, in *Letteratura e Potere/Poteri Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, 23-25 settembre 2021 a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, ADI editore, Roma 2023.
52. SACCHETTINI, R., *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Pisa 2011.
53. STEFAN, D., *Nota introduttiva*, in *Osvaldo Ramous - Il giornalismo, l'impegno culturale e critico*, Atti del Convegno - Fiume, 26 maggio 2007, a cura di Mazzieri-Sanković, Edizione della Comunità degli Italiani di Fiume, Fiume 2008.
54. YALOM, I. D., *Existential psychotherapy*, A division of Harper Collins Publishers, Stati Uniti 1980.

Sitografia

55. BRIGNONI, M., FORMIA, E., MAZZUCHELLI, F., SUCCINI, L., *L'ocarina e la tradizione della ceramica/ Ricerca ed analisi*, Università di Bologna, Scuola di ingegneria e architettura, URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/132521013.pdf> Ultimo accesso: 20 novembre 2023.
56. CARMO, S., *Momenti di una problematica marxista*, in *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica*, v. 58, nn. 5/6 1966, pp. 679–703. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/43068637> Ultimo accesso: 2 aprile 2024.
57. GIUNTA, C., *Cuori intelligenti, mille anni di letteratura, Giacomo Leopardi*, Garzanti scuola,

- URL:https://iris.unitn.it/retrieve/handle/11572/165775/117370/CuoriIntelligenti_Leopardi.pdf Ultimo accesso: 20 novembre 2023.
58. HARVEY, J., BOYNTON, K., *Self-Disclosure and Psychological Resilience: The Mediating Roles of Self-Esteem and Self-Compassion*, V. 15 (1), pp. 90-104, Interpersona, 2021, URL: <https://doi.org/10.5964/ijpr.4533> Ultimo accesso: 14 marzo 2024.
59. HOOKWAY, N., *Zygmunt Bauman's Moral Saint: Reclaiming Self in the Sociology of Morality*. *Acta Sociologica*, v. 60, n. 4, 2017, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/48561340>. Ultimo accesso: 14 marzo 2024.
60. KANHERMAN, D., *Passi verso una scienza del ben-essere* a cura di Valerio Parisi Presicce in *L'Arco di Giano*, n.70, *Psicologia ed economia della felicità: verso un cambiamento dell'agire politico*, Istituto per l'Analisi dello Stato Sociale, Milano 2011. URL:https://www.academia.edu/45145917/Alcuni_dubbi_sulla_felicit%C3%A0_e_la_sua_teor%C3%A0 In *Psicologia ed economia della felicità* Ultimo accesso: 7 gennaio 2024.
61. KASTSAFANAS, P., *Fugitive Pleasure and the Meaningful Life: Nietzsche on Nihilism and Higher Values*, *Journal of the American Philosophical Association*, American Philosophical Association, 2015, URL: <https://people.bu.edu/pkatsa/FugitivePleasure.pdf> Ultimo accesso: 27 dicembre 2023.
62. LOLLINI, M., *Trieste e 'l'antico Mare Perduto' Di Umberto Saba*, in *Annali d'Italianistica*, v. 24, 2006, pp. 275–94. JSTOR, URL: <http://www.jstor.org/stable/24016308> Ultimo accesso: 6 novembre 2023.
63. MADDALENA, G., *Giacomo Leopardi. La teoria del piacere e la ricerca della felicità fra sensismo e tensione all'infinito* i Colloqui Fiorentini 2019, URL:https://www.academia.edu/41942679/Giacomo_Leopardi_La_teor%C3%A0_del_piacere_e_la_ricerca_della_felicit%C3%A0_fra_sensismo_e_tensione_allinfinito Ultimo accesso: 6 novembre 2023.
64. MILANESI, C., *Il romanzo poliziesco, la storia, la memoria*, Italia 2009, URL: https://hal.science/hal-2058091v1/file/IL_ROMANZO_POLIZIESCO_Fusion_HAL.pdf Ultimo accesso: 14 luglio 2024.
65. NOSENGO, N., *Radio* in *Enciclopedia Treccani*, URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/radio_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/radio_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/) Ultimo accesso: 7 gennaio 2024.
66. PANEBIANCO, B., GINEPRINI, M., SEMINARA, S., *Il Novecento: Avanguardie*, un'estensione online del corso LETTERAUTORI, Zanichelli, Bologna 2011, URL:

- <https://online.scuola.zanichelli.it/letterautori-files/volume-3/pdf-online/37-saba.pdf>
Ultimo accesso: 20 novembre 2023.
67. REINERT, H., REINERT, E., *Creative Destruction in Economics: Nietzsche, Sombart, Schumpeter*, 2006,
URL:https://www.researchgate.net/publication/226027214_Creative_Destruction_in_Economics_Nietzsche_Sombart_Schumpeter Ultimo accesso: 14 marzo 2024.
68. SACCHETTINI, R., *Letteratura per sola voce: Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, 2022, URL:
<https://anthologydigitalpublishing.it/book/letteratura-per-sola-voce/> Ultimo accesso: 15 luglio 2024.
69. SAVELLI, G., *Microstrategie dell'ironia e dell'umorismo nella «Coscienza di Zeno»*, Academia.edu, URL:https://www.academia.edu/1214375/Microstrategie_dellironia_e_de_lumorismo_nella_Coscienza_di_Zeno Ultimo accesso: 18 novembre 2023.
70. SINCLAIR, M., *The Origin of Time: Heidegger and Bergson*, British Journal for the History of Philosophy 2016,
URL:https://www.academia.edu/11933563/The_Origin_of_Time_Heidegger_and_Bergson Ultimo accesso: 27 dicembre 2023.
71. SVEVO, I., *La coscienza di Zeno*, a cura di Bruno Maier,
URL: https://www.praiseworthyprize.it/index/catalogo/e-books/la_cos_p.pdf Ultimo accesso: 5 maggio 2024.
72. TUGNOLI, C., *Recensione di Eugenio Borgna, L'attesa e la speranza*, Feltrinelli, Milano 2005,
URL:https://www.academia.edu/3056676/EUGENIO_BORGNA_LATTESA_E_LA_SPERANZA Ultimo accesso: 27 dicembre 2023.
73. Confederazione Svizzera, Dipartimento federale dell'interno DFI, Ufficio federale della sanità pubblica UFSP, Unità di direzione Protezione della salute, *Il trapianto di cuore, valvole cardiache e vasi sanguigni* 2017.
URL:https://www.bag.admin.ch/dam/bag/it/dokumente/biomed/transplantationsmedizin/fb-herz-herzklappen-gefaesse.pdf.download.pdf/herz_i.pdf Ultimo accesso: 23 dicembre 2023.

Appendice

Tabella 1. Vengono riportate di seguito alcune schede contenenti l'elenco di dati reperiti rispettivamente nelle riviste «Radiocorriere» e «Studio» e relativi ad alcuni radiodrammi e racconti ramousiani, trasmessi. I dati comprendono informazioni sulla data di messa in onda, sulla stazione radio, sul programma radiofonico e riportano pure approfondimenti relativi a regie interpreti e altro.

Fig. 1. La notizia sul radiodramma *Il farmaco portentoso* del settimanale «Radiocorriere TV». L'annuncio contiene informazioni sulla data di trasmissione, sul programma radiofonico e una breve descrizione del radiodramma.

Fig. 2. La copertina della rivista «Radiocorriere TV» (anno XL, n. 3, 13-19 gennaio 1963) in cui è stata pubblicata la notizia sul radiodramma *Il farmaco portentoso*.

Fig. 3. La notizia relativa al radiodramma nella rivista «Studio». L'annuncio contiene una breve descrizione del radiodramma *Gotovo ljudsko srce (Un cuore quasi umano)*.

TITOLO E GENERE	STAZIONE RADIO	DATA	RIVISTA	INTERPRETI, COLLABORAZIONE MUSICALE E REGIA
<i>La mia ocarina</i> (radiodramma)	Svizzera Monteceneri	5 aprile 1964	Radiocorriere TV, anno XLI, n. 15	<p>Personaggi e interpreti <i>Paolo</i>: Dario Penne; <i>Tullio</i>: Boris Batich; <i>Dorina</i>: Nini Perno; <i>Giacomo</i>: Dario Mazzoli; <i>Alfredo</i>: Claudio Luttini; <i>Riccardo</i>: Luciano D'Antoni; <i>Pompeo</i>: Gianpiero Biason</p>
	Friuli-Venezia Giulia	17 luglio 1964	Radiocorriere TV, anno XLI, n. 29	<p>Collaborazione musicale di Bruno Dapretto, Livia Romanelli D'Andrea, Fernando Feretti, Mario Repini, Roberto Repini junior e Angelo Vattimo</p>
	Friuli-Venezia Giulia	12 luglio 1966	Radiocorriere TV, anno XLIII, n. 32	<p>Regia di Ruggero Winter</p>
	Radio Svizzera Monteceneri, 1 programma	8 luglio 1970	Radiocorriere TV, anno XLVII, n. 27	<p>Regia di Vittorio Ottino</p>

<i>Il farmaco portentoso</i> (radiodramma)	Friuli- Venezia Giulia	18 gennaio 1963	Radiocorriere TV, anno XL, n. 3	<p>Personaggi e interpreti <i>Eusebio</i>: Corrado Gaipa; <i>Nicola</i>: Mario Bardella; <i>Caterina</i>: Anna Maria Alegiani; <i>Il medico</i>: Giorgio Piamonti</p> <p>Compagnia di prosa di Firenze della RAI</p> <p>Regia di Amerigo Gomez</p>
		20 marzo 1964	Radiocorriere TV, anno XLI, n. 12	
		11 novembre 1967	Radiocorriere TV, anno XLIV, n. 45	
<i>Na valovina jeke</i> (première del radiodramma)	Zagreb 1	23 marzo 1978	Studio, n. 728	Regia di Braco Švarc

<i>Gotovo ljudsko srce</i> (première del radiodramma <i>Un cuore quasi umano</i>)	Zagreb 1	13 dicembre 1973	Studio, n. 505	Interpreti Drago Krča, Drago Mitrović, Helena Buljan Regia di Matija Koletić
<i>Un cuore quasi umano</i> (radiodramma)	Friuli-Venezia Giulia	1° marzo 1969	Radiocorriere TV, anno XLVI, n. 8	Regia di U. Amodeo
<i>Un chicco di caffè</i> (racconto)	Trentino-Alto Adige	13 maggio 1967	Radiocorriere TV, anno XLIV, n. 19	
<i>L'orologio e le carpe</i> (racconto)	Trentino-Alto Adige	5 agosto 1967	Radiocorriere TV, anno XLIV, n. 31	

<i>Il mostro</i> (racconto)	Friuli-Venezia Giulia, rete IV	13 gennaio 1968	Radiocorriere TV, anno XLV, n. 2
<i>L'ospite nuovo</i> (racconto)	Friuli-Venezia Giulia, rete IV	28 settembre 1968	Radiocorriere TV, anno XLV, n. 39

Tabella 1. I dati relativi ai radiodrammi e racconti ramosiani andati in onda nei vari programmi radiofonici. I dati sono tratti dal settimanale «Radiocorriere TV» e dalla rivista «Studio», e comprendono informazioni sulla data di messa in onda, sul programma radiofonico e approfondimenti relativi al bando. Laddove è stato possibile reperire il dato, viene precisato pure il nome del regista e degli interpreti.

le **TRASMISSIONI** di **PROSA**

Il farmaco portentoso

venerdì: ore 17,50
secondo programma

Assillato da anni dal mal di fegato, Eusebio è costretto a privarsi dei piaceri della tavola: il riso all'olio, il semolino, e le altre pietanze da lattanti costituiscono il suo pasto quotidiano. E del cognachino o di una buona tazza di caffè non si parla nemmeno. Malgrado queste precauzioni però il fegato di Eusebio rifiuta di starsene buono, ogni notte si fa più o meno sentire e a nulla valgono le premure della sollecita padrona di casa di Eusebio. Finché un giorno Nicola, un vecchio amico, dice ad Eusebio d'aver saputo di un farmaco portentoso, ricavato da un'erba che cresce negli strapiombi delle Ande: questa medicina è in vendita solo nel Sudamerica. Procurarsi quel toccasana diventa l'ossessione di Eusebio: un capitano di lungo corso, che fa scalo con la sua nave in un porto dell'America Latina, viene incaricato della bisogna. Ma il capitano torna a mani vuote: il prezzo astronomico della medicina lo ha costretto a rinunciarvi. Allora Eusebio ha una felice idea: spacciandosi per medico, riesce a farsene inviare un tubetto gratis. Al solo vedere il farmaco, Eusebio si sente subito meglio. Ed è pronto a derogare dalla severa regola che per anni si è imposto. Ma l'infrazione al rigido regime gli costa cara, naturalmente; sicché non resta che iniziare la so-

spirata cura. E' allora che Eusebio esita, temendo di sprecare inutilmente la medicina. Egli vuole essere sicuro di aver necessità di quel farmaco e per raggiungere questo scopo non può far altro che provocare il suo fegato con bisboce ripetute fino all'estremo limite della sopportazione: è chiaro che con tale sistema di lì a poco Eusebio si ritrova in fondo a un letto, addirittura rantolante. E' dunque il momento della medicina sudamericana: ma il fisico di Eusebio cede un attimo prima che la cura abbia inizio. Però non è detto che il farmaco non sia lo stesso portentoso: e sta a dimostrarlo il sorriso, veramente felice, sul volto di Eusebio prima che questi chiuda gli occhi per sempre.

...ovvero il commendatore

giovedì: ore 21
programma nazionale

Mario Federici è un autore parco: le sue commedie non sono molte, ma si distinguono tutte per un serio impegno morale e per il loro schivo rigore. Prive di effetti facili o di concessioni plateali, si affidano ad un dialogo efficace per ritmo e agilità. Questa commedia che viene presentata dal Programma Nazionale, ottenne nel 1954 il secondo premio IDI e venne rappresentata

lo stesso anno dal milanese Teatro Sant'Erasmo. Si tratta della storia di due giovani sposi, Bruna ed Enrico, che dalle prime illusioni della loro vita in comune passano via via ai compromessi, agli adattamenti, fino ad essere travolti, livellati dall'usura quotidiana. E a spingerli su questa strada di rinuncia agli ideali è una curiosa figura di « Commendatore », un personaggio emblematico, nel quale Federici assomma le caratteristiche negative della nostra società. Sicché la commedia alterna momenti realistici ad altri che si svolgono in una dimensione totalmente diversa: due piani quasi sempre fusi da una coerente unità stilistica. « *Overo il commendatore* » — ha scritto C. M. Pensa — è un'opera colma di pretese, ma giustificate da un ingegno sicuro; punteggiata di ambizioni, ma sostenuta da un ritmo e da un linguaggio vigilantissimi; avvolta nelle compiacenze di un simbolismo, ma clamorosamente denunciante le sue trasparenze ».

Florestano e le chiavi

lunedì: ore 22,45
terzo programma

Si tratta di un altro « romanzo d'avventure » compreso da Bontempelli nella sua mirabile raccolta intitolata *La vita intensa*.

Fig.1. L'annuncio del radiodramma *Il farmaco portentoso* nel settimanale «Radiocorriere TV». L'annuncio contiene informazioni sulla data di trasmissione, sul programma radiofonico e un breve riassunto del radiodramma.



Fig. 2. La copertina della rivista in cui è stata pubblicata la notizia sul radiodramma *Il farmaco portentoso*. Si tratta della rivista «Radiocorriere TV», anno XL, n. 3, 13-19 gennaio 1963.

Literatura

i radio

Josip Kosor: »Rasap«

Ovog tjedna na valovima Radio-Zagreba izvest će se tri radio-dramske premijere, od kojih je svaka na svoj način zanimljiva i originalna.

Josip Kosor: »Rasap«

Roman »Rasap« J. Kosora za radio je obradio Ivan Bakmaz, a redatelj je izvedbe Bogdan Marčić. Likove tumače glumci Osječkog kazališta. Radio-drama je na rasporedu u utorak 11. XII u 17.15 na Prvom programu.

Josip Kosor, slavonski književnik dalmatinskog podrijetla, pisao je romane, pripovijetke, pjesme, putopise i drame. Već prva zbirke pripovijedaka »Optužba« i »Crni glasovi«, tiskane godine 1905, značile su veliko osvježanje u hrvatskoj književnosti kako zbog originalnosti izraza tako i zbog neposrednosti i autentičnosti ambijenata i likova što ih prikazuju. Karakterističan je Kosorov roman »Rasap«, u kojemu s društvenog i psihološkog aspekta analizira raspadanje patrijarhalne seljačke zadruge u Slavoniji.

Najviši su domet Kosorova književnog stvaralaštva svakako njegove drame. Neke od njih, osobito drama »Požar strasti«, izvođene gotovo na svim pozornicama evropskih glavnih gradova, bile su vrlo zapažene zbog izvanredne plastičnosti i životnosti seljačkih likova.

Osvaldo Ramous: »Gotovo ljudsko srce«

Osvaldo Ramous, autor više zbirki pjesama brojnih proza, kazališnih djela i prijevoda poezije naših pjesnika na talijanski, pripadnik je talijanske manjine, te živi i djeluje u Rijeci. Napisao je

mного radio-drama, koje su izvođene na našim, talijanskim, njemačkim, švicarskim i argentinskim radio-stanicama.

U radio-drami »Gotovo ljudsko srce« autor tretira problem dehumanizacije jednog dijela suvremene znanosti i mehanizacije nekih aspekata današnjeg života, uslijed kojih se često događa da čovjeka što stvara strojeve s težnjom da njima gospodari, ti isti strojevi podvrgavaju svojoj vlasti.

Drama »Gotovo ljudsko srce« vrlo je aktualna po svojoj tematici. Ona pokazuje do kakvih opasnih posljedica mogu dovesti napredak civilizacije i tehnokracija.

Ramon del Valle Inclan: »Dječja farsa o zmajevoj glavi«

Na rasporedu je u četvrtak, 18. XII u 20.30 na Prvom programu. Redatelj je Matija Koletić.

Ramon del Valle Inclan: »Dječja farsa o zmajevoj glavi«

U generaciji Picassa, Unamuna i Lorke, Ramon del Valle Inclan jedan je od najznačajnijih španjolskih pisaca prve polovine ovog stoljeća. Nakon dolaska generala Franca na vlast, emigrira u Južnu Ameriku. Umro je 1936. Posebno su mu poznata kazališna djela, pisana originalno, s mnogo poetičnosti i fine ironije.

»Dječja farsa o zmajevoj glavi« maštovita je i duhovita drama, u kojoj se elementi bajke i fantastike isprepleću sa sadašnjošću, bez ikakva prijelaza, uz maštovitu igru riječima. Posebnu draž ovom djelu daju aktualne i duhovite aluzije i — više od svega, osebujna poetičnost.

Dramu izvode glumci zagrebačkih kazališta u petak 14. XII u 21.02 sati na Trećem programu. Redatelj je Ladislav Vindakijević. T. Sonje

Fig. 3. La notizia relativa al radiodramma nella rivista «Studio». L'annuncio contiene una breve analisi critica del radiodramma *Gotovo ljudsko srce* (*Un cuore quasi umano*).