

Dal realismo magico alla fantasia onirica : i percorsi narrativi di Osvaldo Ramous ed Enrico Morovich

di Gianna Mazzieri-Sanković

Università degli Studi di Fiume

Maturati in una Fiume cosmopolita nella prima metà del '900, i due grandi scrittori fiumani novecenteschi: Enrico Morovich (1906- 1994) e Osvaldo Ramous (1905- 1981) si avvicinano nella propria narrativa al genere fantastico.

Presi in esame gli aspetti tematici e stilistici delle soluzioni narrative ramousiane, portate all'assurdo con momenti di realismo magico e delle "prosette" morovichiane, accostabili alle fantasie oniriche, l'intervento valuta la misura in cui la loro fuga nella fantasia diventa denuncia e critica velata della realtà (spesso non condivisa) nell'intento di crearne una ideale a propria immagine e misura.

Parole chiave: realismo magico, fantasia onirica, realtà parallela, scardinamento temporale, identità plurima, diverso, viaggio.

"Adriana è morta per mancanza d'immaginazione, ora che solo d'immaginazione avrebbe potuto vivere"¹ sostiene Bontempelli in uno dei libri più maturi e quindi a *realismo magico* già decodificato. Caratterizzato dalla non osservanza delle regole spazio temporali, il realismo magico bontempelliano si fa strada negli anni Trenta e in quelli successivi nell'intento di affrontare aspetti della realtà non sempre quantificabili, momenti per l'appunto "magici" che introducono distorsioni temporali e giocano con inversioni temporali, in una narrativa i cui personaggi accettano di mettere in questione la logica dell'elemento magico.

Il riflettere su varie forme sfaccettate e logicamente possibili ma realmente improbabili, dote in cui si cimenta il miglior Pirandello, viene accolta da uno dei massimi esponenti novecenteschi della letteratura italiana di Fiume, Osvaldo Ramous².

¹ Bontempelli 1977:156.

² "Osvaldo Ramous nasce nel 1905. Negli anni '20 è impiegato alla Contabilità di Stato, alla Prefettura di Fiume e in una ditta di Assicurazioni a Milano. Si accosta al giornalismo collaborando alla rivista "Delta" e alla "Vedetta d'Italia" in veste di critico teatrale e musicale. Dal '30 al '42 è redattore della "Vedetta d'Italia" e dal 1944 direttore della stessa. Nel dopoguerra è direttore del Dramma Italiano dal 1946 al 1961. Cura 46 regie, traduce in italiano numerose opere della drammaturgia jugoslava, scrive nove drammi e una decina di radiodrammi. E' autore di dieci raccolte di poesie tra cui *Nel canneto* (1938), *Vento sullo stagno* (1953), *Pianto vegetale* (1967), *La parola nel tempo* (1969), *Realtà dell'assurdo* (1973), *Pietà delle cose* (1977). Suoi pure due romanzi *I gabbiani sul tetto* e *Il cavallo di cartapesta*, numerosi racconti, pubblicati in parte su riviste italiane e in parte confluiti nel volume *Lotta con l'ombra e altri racconti* (2006) e circa quattrocento articoli e saggi letterari pubblicati su riviste italiane, jugoslave, americane e francesi. Benemerito mediatore tra due culture si spegne a Fiume nel 1981" (Mazzieri 1998: 40.)

Per la sua dichiarata passione nei confronti di Pirandello³ e per soluzioni letterarie che sembrano un gioco a quattro mani con l'autore siculo, Ramous raggiunge spesso soluzioni interessanti che portano a credere quanto sia stato più l'autore dei *Sei personaggi in cerca d'autore* piuttosto che lo stesso Bontempelli, a lasciar traccia sulla sua produzione letteraria. Non viene documentato, dai volumi disponibili nell'archivio di famiglia Ramous, salvo in casi di possibile consultazione di riviste letterarie, quanto l'autore nativo di Como sia stato effettivamente letto da Ramous.

L'abitudine a interpretare Ramous quale un cantore della natura tersa, limpida, pulita, dell'uomo a stretto contatto con questo suo habitat, dei suoi pensieri più intimi, dei dubbi di fronte alla meccanizzazione e alla tecnologia, delle domande sulla morte, sull'esistenza, elementi riscontrabili piuttosto nella produzione in verso, offusca la capacità dello scrittore ad esprimersi in altri generi e parallelamente su registri diversi.

E riconoscendo l'importanza dell'immaginazione, della capacità dell'arte a inventare una realtà parallela, calza a pennello, per alcune scritture ramousiane la definizione di Massimo Bontempelli:

Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. Occorre rimparare l'arte di costruire, per inventare miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare (...) Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale⁴.

L'aspetto *magico*, il momento surreale emergono piuttosto nella prosa ramousiana, oltre che in alcuni drammi che però rimangono tuttora nel cassetto.

Per la produzione teatrale vale l'ipotesi della volontà decisa di Ramous a demistificare e svelare la corruzione e i dubbi su un nuovo sistema politico e sociale che nell'apparenza funziona a perfezione ma di fatto presenta molte perplessità. Diventa questa una sua evidente ribellione contro un governo totalitario che limita la libera espressione artistica. Lo scrittore lo fa nei modi congeniali ad Ariosto, autore preferito nell'infanzia e addirittura anteposto ai

³ Nel periodo in cui ricopre l'incarico di direttore del Dramma Italiano del Teatro Popolare di Fiume, difende strenuamente il repertorio del Dramma e precisamente le opere pirandelliane mal viste dalla politica culturale ufficiale del secondo dopoguerra. "Nel 1948 viene criticato aspramente da M. Jurković per aver aperto la stagione teatrale con un brano pirandelliano ed in genere per il fatto di inserire troppe opere dello scrittore siciliano nel repertorio del Dramma Italiano" (Juković Marijan 1948). Ramous sostiene ripetutamente, nei propri scritti sul teatro, che il pubblico jugoslavo è maturo e che conosceva i *Sei personaggi in cerca d'autore*, *l'Enrico IV*, come pure altri drammi dell'autore italiano ancor prima che questi ottenesse il premio Nobel" (Ramous 1967). Ma Jurković, nell'articolo già citato, considerando Pirandello un autore piombato in uno psicologismo decadente, capace di creare esclusivamente opere cerebrali fini a se stesse, rileva la non accettazione da parte dell'Unione Sovietica (e quindi l'inefficacia) di un repertorio pirandelliano. La composizione del repertorio teatrale da parte dello scrittore fiumano è, pertanto, difficilissima. (Juković Marijan 1948)

⁴ Bontempelli 1978:750.

giochi pomeridiani con gli amici di contrada. C'è una partecipazione critica dello scrittore alla cosa pubblica, troncata di fatto nella mancata messa in scena della commedia in tre atti, *L'ora di Marinopoli*, ritirata dal repertorio alla vigilia della prima teatrale. Il testo in versione narrativa di *L'ora di Minutopoli*, si avvarrà di seguito, nel 1964, del Premio Silver Caffè di Roma, per il miglior romanzo fantastico ad oggi rimasto inedito.

Negli anni '50 l'autore fiumano scrive cinque drammi *L'ora di Marinopoli* (1952), *La strada più lunga* (1954), *Nel rifugio* (1954), *L'idolo* (1956) e *Il porto* (1956). Tra questi, le satire *L'ora di Marinopoli* e *L'idolo* presentano chiari riferimenti alla situazione politica che si verificava nella Jugoslavia di allora. Così ad esempio nella briosa presa in giro di fatti, cose e uomini, il lettore viene trascinato ne *L'ora di Marinopoli* senza accorgersi, a considerazioni profonde sulle meschinità che agitano il mondo.

Se negli spazi della ex Jugoslavia la rottura politica è chiara, e se è evidente la necessità di creare nuove forme espressive per dimostrare la propria capacità anche in campo letterario, non risulta facile trovare una via d'uscita nella politica culturale del paese. Al realismo socialista, almeno in un primo tempo, gli intellettuali non riescono a contrapporre alcun movimento letterario diverso, senza correre il rischio di sfiorare il decadentismo o altre correnti letterarie occidentali definite "borghesi".

Per le generazioni nate in un clima diverso, nuovo, più aperto, è difficile comprendere il modo in cui doveva operare Ramous e, soprattutto, i compromessi cui doveva venir incontro un organizzatore di cultura. Anche il semplice desiderio, la necessità (che oggi riterremo un' esigenza puramente culturale) di mettere in scena un' opera pirandelliana, per lo scrittore fiumano si rivela una battaglia. Come tante altre, anche questa vinta poiché, Ramous sceglie il rischio e mette in scena uno degli autori italiani preferiti.

Le sue opere teatrali degli anni '50, di conseguenza, rimangono inedite. Nel momento in cui l'ideale della società viene negato dal supporto reale e l'autore nota i rapporti sempre più corrotti tra gli uomini, diventa difficile rappresentare questo tempo.

Lo scrittore dà spazio allora alla fantasia creando un mondo fuori tempo e fuori luogo (ossia in un luogo immaginario) che rispecchi l'atmosfera esistente, caricandola agli estremi. Immagina il futuro di questa società e rende praticamente manifeste qualità profetiche. Infatti la situazione che Ramous descrive negli anni '50 per molti aspetti ricorda quella della Jugoslavia agli albori degli anni '90.

Quando nel 1952 Osvaldo Ramous completa e conclude *L'ora di Marinopoli*, Eros Sequi, con una recensione sul quotidiano "La Voce del Popolo", ne annuncia la prossima realizzazione scenica⁵.

Il "favore" della critica, improvvisamente, cade nel nulla. Infatti, la "satira delle armi atomiche", per citare le parole di Sequi, non conosce il "ricco e durevole successo fra il pubblico di teatro così come ha incontrato il favore degli specialisti"⁶. Tutta l'azione è attraversata dall'ironia continua, dal riso, dalla follia sentimentale e da un duplice idillio amoroso⁷. Non mancano, però, riferimenti espliciti di Ramous alla situazione attuale nella sua città natale rimasta tagliata a certe nuove tendenze culturali:

Chirone: (a Gelsomino) Zefiro mi convince sempre meno. La poesia cammina e lui rimane attaccato alla vecchia scuola.

Gelsomino: Ma è spassoso ugualmente.

Chirone: Spassoso...spassoso. Voi ci vedete ovunque lo spassoso. Ed io dico che la poesia è una cosa seria. Essa cammina coi tempi. Oggi c'è l'ermetismo, il versoliberismo, il realismo lirico, tutte espressioni che qui, a Marinopoli, riescono nuove anche alle persone più colte.

L'ironia di Ramous si sbizzarrisce. Si tratta di un problema politico attuale all'epoca che l'autore colloca in un luogo immaginario senza fissarne il tempo. Gli ideali vengono pure ironizzati appunto nei discorsi vuoti, roboanti e nell'esagerazione in fatto di cerimonie. Ramous smaschera l'uomo con le sue meschinità e ambizioni egoistiche che finiscono col prevalere essendo indissociabili alla sua stessa natura, smaschera l'uomo ambizioso che cerca di ottenere il suo fine per vie nascoste.

In questo senso l'uomo che Ramous dipinge, pur usando come arma il riso, non è né astratto né virtuoso né eterno. Un motivo che si sviluppa ulteriormente nell'altra satira del 1956, *L'idolo*, una commedia in tre atti che rispecchia l'abilità di Ramous, la capacità nel cogliere non solo l'uomo con le sue debolezze e con i suoi vizi, ma anche la società basata appunto su ideali astratti. Già dalla stratificazione dei personaggi tra ministri e dittatore, moglie del dittatore e sosia, e la presentazione del "clima" sociale, ci dà una visione che ricorda implicitamente la situazione politica in Jugoslavia: una società basata sul controllo sia

⁵ L'articolo sottolinea: "Da oltre due anni Osvaldo Ramous ci parlava di questo lavoro e ce ne raccontava abbozzi di scene e idee, accennando un sorriso timido di risposta alla nostra approvazione. Oggi la commedia è finita, già patrimonio del nostro repertorio, già pronta ad andare sulle scene anche al Teatro Nazionale di Zagabria nella versione croata di Mirko Perković, già accolta dal favore di quanti l'hanno conosciuta" (Sequi 1952: 5)

⁶(Sequi 1952: 5)

⁷ Mazzieri Sanković 2010:285.

della stampa (più che informare, deve educare e indirizzare le masse), sia della problematica sociale, sia della difesa civile del paese⁸.

Tra grottesco e umorismo, traspare la critica di Ramous ad una società basata sul comando o sulla guida di un unico personaggio. Una volta morta la guida, questa società non ha forza per esistere, il leader è spesso portato a slogan e frasi fatte ma vuote, mentre le stesse manifestazioni risultano pilotate:

Ermolao: Il popolo è accorso spontaneamente in piazza.

Muzio: Bugie! Sappiamo come nascono queste manifestazioni spontanee.

Alle opere fantastiche descritte, piene di immaginazione e vicine ai modi ariosteschi e rinascimentali, si uniscono esempi maturi di *realismo magico*, percorsi da Ramous nelle sue opere narrative. Il poligrafo, che in vita è stato stimato soprattutto un grande poeta, si è espresso in vari generi, in primis quello lirico e drammatico, ma punte nuove e originali le ha toccate proprio nel campo narrativo.

I racconti, variegati nel genere e nelle tematiche, perché scritti in diverse fasi di vita dell'autore, sono disuguali sia dal punto di vista stilistico che contenutistico e fanno pensare a una stratificazione dell'attenta analisi dell'uomo e della società. Spesso troviamo emendati alcuni passi, vediamo fatti ritocchi e incontriamo pure varie versioni di un medesimo scritto. Alla ricerca del modo più corretto per esprimere la propria arte, spaziando molteplici registri con agilità inconsueta, Ramous fa attenzione al detto e presenta una lingua italiana lontana da una possibile superficialità e contaminazione periferica.

Si riscontra un profondo umanesimo elaborato in una singolare poetica in cui l'uomo viene ad assumere una collocazione fondamentale, alla ricerca delle strutture profonde del suo essere, della sua memoria, dei casi della vita e del contatto con la natura.

I racconti spaziano da quelli in cui predomina un'ambientazione borghese (legata appunto a relazioni dettate dall'ambiente angusto) a quelli di derivazione autobiografica (nel rapporto con la musica o con la città natale), da storie di guerra a nuovi rapporti con il progresso scientifico, da situazioni possibili ma portate all'assurdo in una maniera tanto vicina a quella pirandelliana a momenti di realismo magico accostabile a Massimo Bontempelli.

Ne *L'Avventura novecentista* Bontempelli dichiara le due possibilità di produrre meraviglia nell'uomo: scoprendo le leggi delle cose come i bambini oppure sovvertendo con

⁸ In una sala, dove c'è appesa la foto del dittatore Incus, viene annunciata ai ministri la sua morte. Intorno al ritratto abbondano le frasi che il capo dello stato usava citare nei suoi discorsi. Ora che è morto, però, ognuno interpreta secondo le proprie esigenze le parole di Incus. La vedova, Dora, è scossa maggiormente perché è sparito anche il testamento.

l'immaginazione le leggi scoperte "facendo camminare gli alberi"⁹. Se le due fasi di distinzione tra meraviglioso naturale, connaturato dall'essenza stessa dell'universo e meraviglioso innaturale creato con sforzo cosciente, stando a Simona Micali¹⁰, nell'autore comasco si invertono, in Ramous invece procedono parallele ma con una suddivisione per generi. Nella lirica Ramous cerca e scopre il *respiro* e l'*alito* delle piante e degli alberi facendoli vivi di vita propria, nella narrativa tende a raggiungere una realtà quanto più consapevole e studiata appunto attraverso artifici tecnici, fantasie e improbabili soluzioni.

L'analisi nella narrativa ramousiana si concentra su alcuni racconti che affrontano una scrittura nuova e meno realistica. E se può venir definita fantastica e magica, sicuramente non fantastica nei modi dei drammi inediti degli anni '50, è questa una letteratura fresca che va alla ricerca della realtà in quanto immagine del reale. Un'immagine che esiste poiché (e finché) noi esistiamo e vive un altro mondo senza interferenze col nostro. Vicino alla prosa bontempelliana Ramous in questi racconti conclude che è con l'immaginazione e la fantasia che si giunge al rapporto con la realtà. In questo caso, per *fantasia*, si considera efficace la definizione di Lazzarin per cui

Si dice fantastico, allora, un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, e in cui tale apparizione (in senso lato) è il tramite di un percezione conflittuale che mette l'uno contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e il mondo dell'Impossibile¹¹.

La novità narrativa si riscontra soprattutto in alcuni racconti (nati in periodi diversi), per anni inediti o pubblicati sulle terze pagine di giornali e riviste letterarie, uniti recentemente in un unico volume¹². *I figli della cometa*, *Il palchetto volante*, *Un cuore quasi umano* e il racconto lungo *Dialogo notturno*, sono prose nelle quali è evidente una matrice nuova. Una ricerca di nuovi modi di espressione.

Un cuore quasi umano gioca su un binario duplice che, sempre nell'apparente contesto reale, introduce lo sviluppo tecnologico (di stampo fantascientifico in quanto all'epoca i trapianti di cuore e i robot appartenevano ancora all'immaginazione) colorandolo di possibili risvolti psicologici nella mente umana. L'androide, creato dall'uomo per poter dominare e affermare il proprio essere, si sostituisce allo stesso ponendolo in una situazione di schiavitù e dipendenza dalla macchina. Alla fiducia futuristica nelle macchine Ramous sostituisce lo scetticismo e il timore che queste "quasi umane" distruggano l'umano e dominino su esso.

⁹Bontempelli 1974: 351.

¹⁰ Micali 2008: 104.

¹¹ Lazzarin 2000: 14

¹²edito dalla casa editrice EDIT di Fiume dal titolo *Lotta con l'ombra e altri racconti* (O. Ramous, EDIT, Fiume, 2006.

Ramous critica la tendenza del mondo contemporaneo a dipendere sempre più dalle macchine. Il progresso scientifico viene messo in dubbio dal momento in cui una vita che esclude la macchina minaccia la stessa esistenza umana. L'uomo è totalmente dipendente dalle macchine e, come lo scienziato del racconto, è convinto di non poterne fare a meno¹³.

In una situazione non tanto dissimile, ne *La scacchiera davanti allo specchio* di Bontempelli, gli scacchi si comportano come persone umane e le persone come oggetti di legno. Ne *Un cuore quasi umano* il protagonista dipende direttamente dal funzionamento del cuore artificiale quindi dall'androide e si inverte il rapporto oggetto-uomo. Si propone la situazione per cui l'uomo viene vuotato della propria anima e diventa lui stesso un manichino. Viene ribaltata la gerarchia e questa inversione gerarchica spiega il senso del rapporto tra l'uomo e gli oggetti. L'uomo perde la propria qualità umana e nel contempo "divina" che aveva stabilito nel corso dei secoli. È il vuoto di sentimento, l'immobilismo che dà all'oggetto (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.

Nel racconto di Ramous si legge un monito dell'uomo che non vuole rassegnarsi al fatto di esser ridotto a manichino, a oggetto né tantomeno di dipendere da un oggetto.

Il rapporto con la macchina (complicato dalla suggestione che negli uomini ha un ruolo determinante) è il motivo centrale del racconto *La macchina vorace*¹⁴ i cui protagonisti, i lavoratori di una fabbrica, vivono nella convinzione che l'enorme macchina con la quale lavorano, periodicamente divorì gli operai. Vivono la macchina come un animale, un mostro d'acciaio che, affamato, cerca la sua preda. Nel momento in cui un operaio scivola, diventando vittima della macchina gli altri non nascondono il loro compiacimento. Viene soverchiato il discorso bontempelliano circa i miti del mondo moderno e la letteratura che "deve combinare l'idea fondamentale della metropoli come concentrato di virtualità con la scoperta che la tecnologia è una sorgente inesauribile di prodigi"¹⁵, sostituendo al classico Polifemo, una figura fredda, disumanata, che con la sua azione fa emergere i lati più nascosti e turpi dell'animo umano.

Un racconto diverso è *Il palchetto volante*, in cui Ramous, mutando tono, fa entrare il lettore in una sorta di realismo magico di ambientazione quotidiana simile a quello di Massimo Bontempelli¹⁶. Il mondo del sogno e della realtà si fondono, per tornare a

¹³ Đurđulov 2011: 68.

¹⁴ Ramous 1943.

¹⁵ Lazzarin 2008: 90.

¹⁶ I coniugi Billi si sposano presto dicendo di avere tutto il tempo davanti a sé per ottenere di più. Paolo, un semplice meccanico, si chiude ogni pomeriggio nella sua officina e cerca di creare un veicolo che abbia come fonte di energia la forza di gravità. Dina sogna sempre di essere a teatro e di avere un palchetto tutto per sé.

conclusione del racconto alla realtà. Lo scrittore precisa, ancora una volta, quanto il mondo dei sogni e quello dei sensi siano importanti. Paolo viaggia sulla sua ultima invenzione e Dina si muove su un palchetto volante. Il racconto termina passando nuovamente dal mondo delle illusioni a quello della realtà. Gli anni sono trascorsi appunto nell'illusione e in questo senso essa aveva la funzione di una terapia. Quando la morte li coglie è 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 speranze¹⁷.

Il racconto mira ad essere quasi una storia esemplare che metta in luce tipici meccanismi psicologici. Vengono definiti così l'importanza della sfera dell'illusione e del sogno nella vita umana. L'autore racconta vicende assolutamente inspiegabili e assurde ma presentandole come fatti realmente accaduti.

Segue questa tecnica pure ne *I figli della cometa*¹⁸, e non si pone l'ipotesi di dare qualche elemento di verosimiglianza. Riesce, con uno scardinamento temporale, a manifestare la propria capacità di stare sopra le categorie spazio temporali, un'arte espressa già delle pagine del *Palchetto volante*.

L'annuncio riguardante una cometa che dovrebbe colpire la Terra, portando alla catastrofe generale, viene vissuto dalla popolazione come una prossima fine. Di conseguenza la gente si lascia andare al piacere: gli ex fumatori riprendono il vizio del fumo, gli studenti smettono di preparare gli esami imminenti, le giovani coppie si lasciano trasportare dai sentimenti. Il giorno della predetta catastrofe lo scontro viene evitato e tutto torna alla normalità. Apparentemente soltanto, perché anni dopo il protagonista scopre l'esistenza di "figli della cometa" concepiti quel giorno.

Il mondo viene riorganizzato mentalmente e, tornato tutto alla normalità, si ripropone il problema dello status. Si riporta la vicenda allo status quo, ma è tutto solamente apparente perché sono state negate le categorie consuete e non è possibile definire più la credibilità del mondo reale contestato nella conclusione dall'esistenza di un "figlio della cometa". Creata un'immagine diversa della fantasia, Ramous ci fa tornare riprendendo i miti e valori di un reale che, toccato dalla fantasia, non sarà più lo stesso.

L'illusione e la fantasia trasformano ai loro occhi il futuro. L'amore continua nel rispetto reciproco e nel comportamento esemplare dei due pur essendo avverse le condizioni economiche. E' un esempio, il loro, di forza morale, di affetto, di resistenza di fronte alle avversità della vita.

¹⁷ Ramous 2006: 124.

¹⁸ Racconto che darà il nome alla raccolta di testi brevi, pubblicata postuma nel 1984 sulle pagine della rivista quindicinale "Panorama" (EDIT, FIUME)

L'idea di spazio e tempo, quali categorie stravolte dalla possibilità di una catastrofe che porta al nulla indefinito oppure a una nuova creazione (in forme diverse *i figli della cometa* appunto), ci dà un senso di confusione e precarietà, di un mondo dove il poeta è libero di creare lo spazio ex novo e di organizzarlo a piacimento.

Sono considerazioni che emergono nell'ultima produzione in versi in cui Ramous dichiara foscolianamente di aver trovato nella poesia l'arma per vincere la morte, per fermare i suoni e le immagini della natura senza pertanto ucciderli, adoperandosi di farli rimaner vivi anche sul foglio di carta. Noterà giustamente Giuseppe Villaroel che

Osvaldo Ramous è un poeta di acuta sensibilità, e rende, nel ritmo complesso l'armonico del canto, il mondo inaccessibile degli stati d'animo e dei rapporti tra la natura e la fantasia umana. Ricco di osservazioni e di intuizioni delicatissimi, riesce a captare, quasi, il senso magico e medianico che lega la vita visibile all'invisibile¹⁹.

È la considerazione ramousiana della poesia quale mezzo che frena il tempo, un tempo fisso, fermo, in cui tutto è possibile, per cui con la fantasia anche le albe e i tramonti possono incontrarsi come in *Libertà segreta*: “e per anditi oscuri / giungere dove l'albe / e i tramonti s'incontrano” e le piante non appassiscono mai. Un tempo che viene pilotato con estrema libertà: presente, passato, futuro scorrono così come il poeta desidera. L'arte diventa il “sepolcro” dello scrittore che in essa si scopre libero, pacifico, sereno, senza l'intrusione della realtà quotidiana. Ramous allora affronta l'altra realtà, non quella razionale che ci circonda ma quella della fantasia poetica che si attaglia perfettamente al titolo stesso della raccolta *Realtà dell'assurdo*²⁰. Questa “libertà segreta”, però, se da una parte frena il tempo (quello concepito interiormente come durata), lo fissa in forme infinite, non riesce a fermare quello inteso quale susseguirsi di istanti. Nemmeno l'arte (non è un caso che Ramous si richiami proprio all'ippogrifo), è capace di frenare il nostro viaggio che ci porta all'abisso “Nessun ippogrifo ci strappa / dalle catene dei passi. / Chi ha chiuso le pagine favolose / per escluderci dalle utopie?”²¹. Un altro attacco implicito alla scienza, nella domanda retorica degli ultimi due versi.

Se la scienza ha portato progresso e, dunque, tenore di vita più alto, tale felicità è stata solamente apparente perché ha tolto la principale arma di difesa dell'uomo consistente nella speranza o meglio nella credenza alle favole. La scienza insegna la mortalità dell'uomo e nessun “ippogrifo” può rassicurarci. D'altro canto Ramous sostiene che le

¹⁹ Villaroel 1939.

²⁰ Ramous 1973: 21.

²¹ Ramous 1973: 21.

intuizioni umane riescono talvolta a superare i limiti impostici dai nostri ragionamenti. In fondo anche l'arte è una specie di religione, poiché tende ad indicarci realtà che sopravalicano la nostra realtà quotidiana²².

Intesa come un'attività prelogica, la poesia favorisce la liberazione spontanea dell'io senza grosse inibizioni e censure, non obbliga a un controllo molto attento dell'elemento narrante. La prosa, invece, diventa uno spazio più controllato, misurato, ponderato. Nei racconti di Ramous si verifica appunto la creazione di una nuova favola del moderno, un nuovo realismo che lascia ampio spazio all'immaginazione sostenendo così l'esistenza di due mondi paralleli.

Un'atmosfera bontempelliana da giallo, caratterizza il racconto lungo *Dialogo notturno* in cui alla realtà si sostituisce l'immaginazione che, svegliata dalla voce del vicino di casa, crea un mondo parallelo, misterioso, interpretato dal protagonista. L'identità dell'enigmatico vicino di casa Felice Tagliapietra che impreca contro un certo Giacomo Angelini e sua moglie, non si scopre mai. I personaggi si rendono conto di essere incapaci davanti agli avvenimenti della vita mentre il loro comportamento è fortemente condizionato dalle dure parole dell'uomo misterioso. La situazione è capovolta rispetto a quella normale e la preoccupazione e l'immaginazione ingigantiscono le percezioni sensoriali proponendo ipotesi e soluzioni che esulano dal reale.

Nel *Dialogo notturno*, testo elaborato in una tecnica ai confini tra Pirandello e Bontempelli, la percezione della realtà e quindi l'immagine di uno dei personaggi esiste in quanto noi esistiamo anche se nel contempo vive in un altro mondo senza interferenze col nostro. Il mondo doppio dell'uomo novecentesco in Ramous lascia spazio al mistero, a un non detto praticato da Cechov nei suoi drammi, a dialoghi tra i personaggi che non si svelano mai del tutto ma procedono a comunicare con frasi spezzate, non concluse, che si troncano con la loro morte fisica lasciando in sospeso e quindi avvolto nel mistero uno dei due mondi creato dall'autore.

In questo caso, allontanandosi da soluzioni bontempelliane che, lasciando al lettore l'interpretazione, non arrivano mai alla tragedia, Ramous fa pirandellianamente morire la protagonista incapace di affrontare i due mondi paralleli. La situazione finale si ricompone avendo toccato solamente la natura logico razionale, ma riesce a creare momenti magici, assurdi e improbabili. Una letteratura questa, che non ripete mai se stessa mentre crea un'altra realtà. La differenza tra la diversa realtà di Bontempelli e Ramous sta nel fatto che se il primo non lascia traumi psicologici nel personaggio, Ramous segna l'individuo e gli fa capire che nulla torna come prima:

²² Ramous 1979.

Una solitudine profonda, invincibile. Totale. Da una parte ero io solo dall'altra il mondo coi suoi rumori, le sue cure, le sue pazzie. In mezzo, un burrone invalicabile. Se avessi tentato di superarlo, vi avrei trovato la morte. Mi sembrava che di questo senso di solitudine fossero permeate le pareti del mio scompartimento. (...) E mi parve che la solitudine prendesse corpo, diventasse una cosa concreta, che avesse un peso, una consistenza, una forza contro la quale bisognava lottare, pur sapendo di non poterla mai vincere²³.

Il tentativo di Bontempelli di dare inizio alla tradizione della narrativa italiana, trova nella prosa di Ramous piena conferma. Questo però giunge alla considerazione che vi è in ogni uomo un realismo magico e che la fuga dalla realtà (*I figli della cometa*) ci fa poi ricomporre l'altra realtà che di conseguenza non sarà mai più la stessa.

Seppure percorsa da momenti magici e fantastici, la prosa ramousiana di classificazione non regionale ricorre comunque, con minor frequenza, all'onirico. La prima "spiegazione" logica che si dà il protagonista de *Dialogo notturno* è quella di indurci a credere, almeno per qualche attimo, di essere immersi in una realtà da sogno in cui tutto è lecito e possibile, e tutto trova una giustificazione pure logica:

Quest'ultimo sogno, chissà perché, mi aveva placato l'animo. Sarà stato, forse, per la sensazione che avevo di non entrare direttamente, con la mia volontà, nella vicenda di cui ero divenuto spettatore ed attore. Questa tranquillità mi fece riaddormentare e m'immerse in un sonno profondo. Poi ripresi a sognare.

La giustificazione è utile solamente all'inizio per non produrre uno choc nel lettore che verrà progressivamente immerso nella strana vicenda ed accetterà con maggior facilità i fatti curiosi e appunto magici.

Diversa la tecnica dell'altro autore di origini fiumane, Enrico Morovich²⁴, un vero maestro dell'onirico. Se in Ramous la prosa accompagna e completa il discorso poetico dominante, in Morovich questa risulta essere il genere in cui meglio affronta la tecnica del sogno e del racconto surreale.

Pure rispetto al linguaggio di Ramous, molto curato e attento, Morovich offre uno scrivere a periodi brevi o brevissimi, connessi paratatticamente, intervallati da frequenti e

²³ Ramous 2006: 278-279.

²⁴ "Enrico Morovich, nato a Fume nel 1906, a diciott'anni conseguì il diploma di ragioniere. Nonostante maturasse nell'intimo la vocazione dello scrittore, fu impiegato presso la Banca Italia prima e i Magazzini Generali di Fiume poi, corrispondente in lingua tedesca, commesso in un negozio di Pisa, impiegato dell'Azienda Autonoma di Soggiorno della Versilia. Collaboratore da sempre delle più importanti riviste letterarie (tra queste "Solaria") e non, la sua produzione comprende 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), romanzi (*Non era bene morire*, a puntate su "La Riforma letteraria" nel 1937, ed. da Rusconi libri, 1990; *Contadini sui monti*, 1942; *Il baratro*, 1965- Torino 1990; *Piccoli amanti*, 1965- Rusconi libri 1990, finalista al Premio Strega; *La caricatura*, 1962- Genova 1983; *I giganti marini*, Genova 1984) e poesie (*Cronache vicine e lontane*, 1981)".(sovraccoperta di Morovich 1992.)

spesso asciutte battute di dialogo, con un processo di alleggerimento e di rastremazione dell'espressione tale da giungere fino ai limiti di una preordinata e quasi astuta povertà²⁵.

Morovich instaura nei propri racconti un gioco mimetico anche a livello psicologico nella natura spesso imprevedibile dei suoi fantasmi. Alle volte scopre la natura perfida e malvagia di chi sembrava sciocco e disarmato e, come annota il critico letterario Bruno Rombi, "la realtà oltrepassa quindi la finzione nella sua stessa imprevedibilità"²⁶.

L'esordio letterario di Morovich avviene alla fine degli anni '20, quando inizia la collaborazione con le riviste, allorché il 31 marzo 1929 sulle pagine de "La Fiera Letteraria" che esce a Milano, appare il racconto *Il leprotto* seguito, nel numero di giugno di "Solaria", da *Un compagno di scuola*. Sarà, comunque il volume di racconti *I ritratti nel bosco*²⁷ del 1939 a far puntare gli occhi della critica e degli altri letterati su Morovich. Tra questi oltre a Silvio Benco, Libero Bigiaretti, Lanfranco Caretti, Giovanni Fletzer, Felice Del Beccaro, Guglielmo Peroni, lo stesso Osvaldo Ramous, recensori che rilevarono il suo sottile e *fine surrealismo*²⁸ ma pure lo stile preciso *attraverso il susseguirsi di felici invenzioni*.²⁹

Importante segnare questo esordio sulle pagine del giornale che impongono uno stile e una concentrazione atta a prediligere il racconto breve.

Gli scrittori capaci di stendere un'avvincente novella in 1500 parole e quelli di qualità, in grado di offrire una fuga alle preoccupazioni dei lettori del giornale, non erano però certo troppo numerosi. Quella lezione di brevità perorata da Puccini³⁰ poteva essere con difficoltà appresa da scrittori abituati a raccontare diffusamente, né apparteneva alla tradizione narrativa italiana l'abitudine a una stringata esposizione di vivaci vicende; e invece era proprio questo che occorreva per avvincere il lettore delle terze pagine, non più brani descrittivi o introspettivi (...) E tra gli interpreti più efficaci di questo nuovo genere di narrativa determinato da un'esigenza giornalistica era, nella seconda metà degli anni Trenta, un appartato scrittore fiumano, Enrico Morovich³¹.

La palestra di Morovich narratore di racconti brevi, starà appunto nella capacità di utilizzare elementi fantasiosi, surreali rappresentanti gli spiriti dei sogni e del passato uniti nel medesimo spazio ai comuni mortali nella realtà.

Viene definito

attento osservatore del lavoro degli altri scrittori e delle tendenze correnti del suo tempo, e – allo stesso tempo- appartato e schivo, autonomo e tenace, com'è proprio di chi segue partecipatamente e appassionatamente una propria linea con desiderio vivo di conoscere,

²⁵ Manacorda 1992: 166.

²⁶ Rombi 1986: 20.

²⁷ Morovich 1939.

²⁸ Fletzer 1940:23.

²⁹ Del Beccaro 1940.

³⁰ Francesco De Nicola nel saggio introduttivo si riferisce a Mario Puccini che nel "Resto del Carlino" del 3 marzo 1937, riconosceva che "dal giorno che lavoriamo per il giornale, abbiamo dovuto imparare ad essere brevi."

³¹ De Nicola 1986: 10.

idee chiare, senso dell'umorismo sviluppato, notevole dose di spirito autocritico, volontà di mettere a fuoco i propri progetti.³²

Si crea in Morovich non una realtà parallela come in Bontempelli e in Ramous quanto piuttosto una realtà in cui coabitano il reale ed il surreale in una simbiosi tanto naturale quanto impossibile. Sarà questa strada imboccata da Morovich negli anni '30 e percorsa attraverso tutto il suo iter narrativo fino all'età matura, a farlo includere nel 1946, accanto ad Alberto Moravia, Massimo Bontempelli, Tommaso Landolfi, Cesare Zavattini e Aldo Palazzeschi, nel volume curato da Gianfranco Contini per le Editions Aux portes de France di Parigi, *Italie Magique-Contes surréels modernes*, con cinque suoi racconti tratti da *I ritratti nel bosco*³³. Un percorso in cui a distanza di decenni con *Ascensori invisibili*³⁴ l'autore si ripresenterà nel 1980 al fedele lettore non tradendo l'aspettativa con le proprie migliori qualità narrative.

Lo stesso Morovich, dopo l'esordio in direzione realistico –descrittiva, 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”.

È questo il mondo preferito dall'autore, visibile anche nel genere epistolare, dove, in altre forme, affronta i propri sogni e racconta all'amico Ramous il passaggio dall'onirico al reale e viceversa con estrema naturalezza:

Per passatempo ti elenco alcuni miei sogni recenti. Rumori di bombardamento nel buio, e poi un arrivo di fuggiaschi da ricoverare in casa con rassegnazione. (...) Qualcuno spara alle mie spalle. Mi volgo vedo un ascensore esterno in fiamme, e poi gente che spara, civili con attrezzature militari inginocchiati e distesi. (...) Sono alle spalle di un piccolo ghetto di animali selvatici e intanto vedo una pianura disseminata di carri armati fermi, m'interesse di più agli animali che si muovono e che per me vicino possono rappresentare un pericolo (...) scappo e sono subito in città, su certi marciapiedi periferici che qui a Genova a dire il vero sono tenuti assai meglio che in centro³⁵.

La sua fantasia crea i disegni più vivaci, che prolungano il sogno anche dopo il risveglio proponendoci un mondo di oggetti parlanti, mostri, streghe, fantasmi, elementi fantastici, che comunque condividono il nostro spazio con estrema naturalezza. Scarabeo, Marcolfo, Bellisario, nascono dai suoi sogni ad occhi aperti e da quel suo modo di osservare la realtà con la “doppia lente del disincanto, ora concava, ora convessa, al fine di avere una visione completa del mondo circostante”³⁶. Letta *La morte in pantofole*³⁷ ci si convince della sua

³² Guagnini 1983: 7-8.

³³ Contini 1946: 227-247.

³⁴ Morovich 1980a.

³⁵ Morovich 1980b

³⁶ Rombi 2005: 2-3.

³⁷ Morovich 1939: 13.

naturale presenza e del ruolo che assume da secoli nella vita quotidiana dell'uomo, indipendentemente dalla sua volontà:

Accese la lampadina e vide che era la Morte, la quale passeggiava in su e in giù per la stanza, e che, vedendosi osservata, si fermò e indicò col dito il cassetto³⁸.

Come se Morovich desiderasse esorcizzare la paura e la depressione che, a conclusione del gioco fantastico e della finzione comica, tornano a prevalere nell'autore. Lo intravede Bruno Maier sostenendo che è

l'idea in fondo pessimistica che Morovich ha dell'esistenza, intesa come dispiegamento occulto e incomprensibile di forze malvagie e crudeli o anche, come colpa da espiare; e si tenga presente in proposito quel tema mostruoso che, già ravvisabile in "Racconti a righe corte" (1977), qui è ripreso in ben più ampia misura e con un'insistenza continua e quasi ossessiva...la guerra³⁹.

La sua carica inventiva si colora spesso di una vena malinconica che arricchisce, come nota Francesco De Nicola, la sua opera narrativa offrendo al suo lettore "l'occasione per riconoscere nel surreale tracce di altrimenti inafferrabili realtà"⁴⁰. Nelle prose prese in esame, raccolte nel volume *Notti con la luna*⁴¹ l'autore prosegue con le caratteristiche proprie della sua narrativa migliore: essenzialità dello stile, sintesi, rapidità con cui passa da un argomento all'altro, vena fantastica, argomenti bizzarri, situazioni improbabili, assenza di riferimenti temporali e spesso spaziali.

A proposito delle categorie spazio-temporali indicativo il racconto *Un ritorno* in cui Morovich si avvicina a tecniche ramousiane nell'affrontare l'immagine che ciascuno si fa di una persona assente da tempo, dando alla stessa un'identità plurima. L'annunciato ritorno di Clementina a casa dopo una prolungata assenza di vent'anni durante i quali aveva stabilito dimora a Parigi, produce uno scompiglio spazio-temporale oltre che il classico stravolgimento di ruoli all'interno di una comunità di individui aventi un sistema di rapporti codificato che viene messo in discussione dal cambiamento, dall'introduzione del *diverso* nel racconto. Morovich va oltre e dopo aver affermato

Ma sussisteva un fatto curioso. Mentre noi s'invecchiava, si diventava più grassi o più magri e chi aveva le gote ossute col tempo si faceva una faccia che pareva un lanterino, Clementina, nella nostra immaginazione restava sempre uguale. (...) "Ma" dissi, "a quest'ora dovresti avere ottant'anni". "Novanta", fece lei con uno smagliante sorriso.

conclude il racconto con un

³⁸ Morovich 1939: 13.

³⁹ Maier 1982: 23.

⁴⁰ De Nicola 1989: 88.

⁴¹ Morovich 1986.

m'alzai per andare a vedere, ma sentivo che era inutile, mentre aspettavo sereno il momento in cui avrei visto Clementina sparire come un prodigio⁴².

In Morovich sarebbe infinito il numero di esempi da citare. Il racconto *Viaggio di notte* diventa esemplare per vari aspetti. Il mondo complementare e intermedio tra vita e morte, il mondo del *viaggio* indicato da Franco Rella tra i miti del moderno, viene inteso quale mondo dell'esplorazione interminabile e infinita. Se questo si muove all'interno di altri linguaggi, risulta sempre fuggevole e risulta essere un viaggio verso altre forme di sapere e conoscenza. "Nessuna sosta è possibile in questo viaggio"⁴³ che Morovich colora di sogno e di magico caricandolo di una valenza ulteriore che dà all'onirico lo spazio che questo merita

Quando entrò in un carro merci dove un bue accosciato sulla paglia gli rivolse la parola, capì che stava sognando, ma, nonostante ne avesse coscienza, non uscì dal sogno⁴⁴.

E' possibile concludere dunque che nel caso dei due autori fiumani, non vi sia stata una pura coincidenza: appartenenti a un medesimo ambiente letterario, provenienti entrambi da una realtà di confine che lascia profonde tracce, questi raggiungono soluzioni, seppure ciascuno nella tecnica che gli è più congeniale, per certi versi non dissimili. Ed è pure indiscutibile che vi sia una sintonia, specie nelle produzioni in cui affrontano la guerra e la distruzione come fattori che disumanano l'individuo rendendolo bestia, in situazioni non condivise al punto da farli fuggire in un mondo cucito a modo loro.

E qui le strade si dividono.

Ramous rimane nella nativa Fiume, ricorre alla fantasia per descrivere senza censure e in maniera critica, una realtà che non condivide. Quando la vita si pone sempre più complessa, per entrare nell'uomo e capirne il mondo, usa strumenti vari tra i quali la realtà parallela del realismo magico.

Morovich affronta nuove sfide portandosi appresso i mostri del passato, ombre che ritornano regolarmente nei suoi racconti e vengono riportate graficamente nelle lettere che puntuali viaggiano da Chiavari a Fiume. Cospicua la comunicazione epistolare tra i due amici che, nello scambiarsi notizie presenti e passate, poesie e racconti editi e inediti, intessono una relazione umana e letteraria condividendo un'arte libera e nuova, fresca, alla ricerca di quella realtà che, spoglia dalle fattezze concrete e quotidiane, si avvicini al vero e all'uomo.

BIBLIOGRAFIA:

⁴² Morovich 1986:30-32.

⁴³ Rella 1981: 48.

⁴⁴ Morovich 1986:27.

Bontempelli Massimo, 1977. *Il figlio di due madri*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1977.

Bontempelli Massimo, 1974. *L'Avventura novecentista*, in Jacobbi Ruggero (a cura di), Firenze, Vallecchi, p.351.

Bontempelli Massimo, 1978. *Opere scelte*, ed. Mondadori, Milano, 1978.

Contini Gianfranco, 1946. *Italie magique-Contes surréels modernes*, Paris, Editions Aux portes de France, pp.227-247.

Del Beccaro Felice, 1940. *Appunti su Morovich*, in "Italia giovane" (27 marzo 1940).

De Nicola Francesco, *Enrico Morovich e il racconto breve*, in Morovich Enrico, 1986. *Notti con la luna*, Edizioni Unimedia, Genova, p.10.

De Nicola Francesco, 1989. *Il ritorno di Morovich*. in «Il Territorio», ed. del Consorzio Culturale del Monfalconese, n°24., p.88.

Đurđulov Maja, 2011. *Osvaldo Ramous e il racconto breve*, in "« La battana » n. 179, EDIT, Fiume, p.68.

Fletzer Giovanni, 1940. *I ritratti di Morovich*, in "Meridiano di Roma" (5 febbraio 1940).

Guagnini Elvio, 1983. *Prefazione*, in *La caricatura*, Editrice Lanterna, Genova, pp.7-8.

Jurković Marijan, 1948. *Protiv recidive pirandelizma*, in "Književne novine", Belgrado (16 dicembre 1948).

Lazzarin Stefano, 2000. *Il mondo fantastico*, Laterza, Roma – Bari, 2000.

Lazzarin Srefano, 2008. *La città avventurosa: Bontempelli 1920-1921*, in *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, in «Transalpina» n°11, Presses universitaires de Caen Cedex, France, p.90.

Maier Bruno, 1982. *Il caso gioca a dadi con la storia dell'individuo*, in "Panorama" n°24, EDIT, Fiume (1/15 gennaio 1982).

Manacorda Giuliano, 1992. *Postfazione*, in *Non era bene morire*, ed. Rusconi, Milano, p.166.

Mazzieri Gianna, 1998. *La Voce di una minoranza*, ed. La Rosa, Torino.

Mazzieri Sanković Gianna, 2010. *Una voce fuori dal coro: Osvaldo Ramous* in *Le parole rimaste* (a cura di Nelida Milani e Roberto Dobran), vol. I, EDIT, Fiume, p.285.

Micali Simona, 2008. *Candide eroine: la magia al femminile e in Bontempelli*, in *L'Italie magique de Massimo Bontempelli*, in "Transalpina" n°11, Presses universitaires de Caen Cedex, France, p104.

Morovich Enrico, 1980. *Ascensori invisibili*, Genova, ed. Unimedia.

- Morovich Enrico, 1939. *I ritratti nel bosco*, Firenze, ed Parenti.
- Morovich Enrico, 1980. *Lettera a Ramous* datata 15 aprile 1980, custodita presso l'Archivio di famiglia
- Morovich Enrico, 1992. *Non era bene morire*, ed. Rusconi,, Milano.
- Morovich Enrico, 1986. *Notti con la luna*, Genova, ed. Unimedia.
- Ramous Osvaldo, 1943. *La macchina vorace*, in «Termini», n. 77, Fiume, 1 maggio 1943.
- Ramous Osvaldo, 1979. Lettera ad Antonio Widmar datata 20 marzo 1979 custodita presso l'Archivio di famiglia.
- Ramous Osvaldo, 2006. *Lotta con l'ombra e altri racconti* , Fiume, EDIT.
- Ramous Osvaldo, 1967. *Pirandello e l'Italia nella letteratura moderna jugoslava*, in "La Provincia", Cremona, (17 marzo 1967).
- Ramous Osvaldo, 1973. *Realtà dell'assurdo*, Padova, Rebellato.
- Rella Franco, 1981. *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche Editrice.
- Rombi Bruno, 2005. *Morovich, dalle coste dell'Adriatico al mare di Genova*, in "«La Casana » n°1/2, ed. Gruppo Banca Carige, ed. Milano, 2005, p.33.
- Rombi Bruno, 1986. *Morovich scrittore tra gioco e sogno*, Liguria, ed. Sabatelli.
- Eros Sequi, 1952. "L'ora di Marinopoli - tre atti di Osvaldo Ramous", in "La Voce del popolo", Fiume (11 settembre 1952).
- Villaroel Giuseppe, 1939. *Letture di poeti*, "Il Popolo d'Italia", Milano (1° luglio 1939).

ABSTRACT:

From magic realism to oneiric fantasy: narrative courses of Osvaldo Ramous and Enrico Morovich

Grown in the cosmopolitan city of Rijeka in the first half of the 20th century, the two big 20th century writers, Enrico Morovich (1906-1994) and Osvaldo Ramous (1905-1981), approach the fantasy genre with their narration. After examining thematic and stylistic aspects of Ramousian narrative solutions, brought to absurd with moments of magical realism, and of Morovichian "small proses", close to oneiric fantasies, this work evaluates the measure in which their escape to the fantasy becomes a declaration and a criticism covered by the reality (often not shared), wanting to create an ideal made to measure and image of themselves.

Key words: magic realism, oneiric fantasy, parallel reality, temporal unhinging, plural identity, diversity, journey