

Christian Eccher¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski Fakultet

ISSN 2217-7221
eISSN 2217-8546
UDC 821.163.42.09
UDC 821.163.42-1=131.1
originalni naučni rad

LA FUGA DALLA STORIA: OSVALDO RAMOUS

RIASSUNTO: Lo scopo di questo lavoro è l'analisi della poesia di Osvaldo Ramous, un artista fiumano che ha conosciuto tutte le fasi dello sviluppo del capoluogo quarnerino nel secolo scorso. Nato nella Fiume italiana, Ramous si ritrovò a vivere nella Rijeka jugoslava a partire dal 1945, quando la città passò sotto il controllo di Tito. Ramous si è sempre battuto per l'affermazione dei diritti della Comunità italiana dell'Istria e del Quarnero, ma nella sua poesia emerge il desiderio di fuggire dalla Storia. Il poeta fiumano vorrebbe trovare nella musicalità dei versi un riparo dalle tragedie che hanno scosso il Novecento, ma i tempi nuovi sembrano non lasciare più spazio a illusioni di sorta: la poesia non può più essere la parola innamorata avulsa dal contesto esterno, e proprio per questo la Storia sembra infiltrarsi sottilmente nelle poesie di Ramous sotto forma di improvvisi cambiamenti di ritmo e immagini che risvegliano il poeta stesso e il lettore dall'idillio della musicalità del verso. Tutte spie nevrotiche che segnalano traumi troppo forti per essere superati e diluiti nella creazione artistica.

Parole chiavi: musicalità, idillio, fascismo, comunismo, poesia.

*(...) mi fingo in questo mare
non naufrago ma presenza cullata
dall'oblio. La distesa è liscia
l'orizzonte uniforme, via i radiosi
tramonti e le aurore: chiarezza
riflessa o tremanti remotissimi
di scompagnate costellazioni.
Né voci né atomi né attese
Né rimpianti, regna la quiete
Senza scorie di realtà.*

1 christian.eccher@tiscali.it

(Alessandro Damiani, *Di là dal silenzio*, XX).

I versi di Damiani riassumono compiutamente la poetica di Osvaldo Ramous, nato nel 1905 a Fiume e morto nel 1981 sempre a Fiume, o, più precisamente, a Rijeka. Ramous infatti non è un intellettuale del controesodo e non si è mai allontanato dalla propria città natale, come fecero invece scrittori italiani (Giacomo Scotti, Alessandro Damiani) che lasciarono la madrepatria alla volta della Jugoslavia con l'obiettivo di contribuire alla nascita della Repubblica popolare degli Slavi del sud. È stata Fiume ad abbandonare più volte il suo illustre figlio, un "rimasto" che ha assistito a tutti i mutamenti che hanno sconvolto il capoluogo del Quarnero²: nato sotto l'impero asburgico, Ramous conobbe la Fiume multietnica e trilingue in cui, sin dal 1848, la popolazione si era a poco a poco frazionata e divisa su base etnica e nazionale. La Fiume nata dall'antico Libero Comune e governata dai mercanti, quella che aveva eletto a lingua ufficiale l'italiano ma che conferiva il diritto di cittadinanza solo a chi riusciva a far prosperare i propri negozi, era ormai scomparsa da circa mezzo secolo: lo spirito imprenditoriale non era più il collante fra i cittadini, e al posto dell'ideologia mercantile era subentrata quella nazionalista anche se l'impero asburgico continuava a garantire i diritti di tutte le componenti della società. La Prima Guerra Mondiale e la conseguente dissoluzione dell'Impero di Francesco Giuseppe, l'annessione della penisola istriana al regno d'Italia e l'avvento del fascismo, mutarono ulteriormente il volto della città. Gli italiani divennero una minoranza, da città senza frontiere Fiume si trasformò in una città di frontiera, dato che la linea di confine fra il regno dei Savoia e quello dei Karadorđević passava all'interno dell'attuale città e a pochissimi metri dal porto, lungo l'Eneo. Fiume divenne parte integrante dello Stato italiano ma, a livello culturale, non rinunciò al suo ruolo di sintesi fra le diversità: negli anni Trenta, infatti, nacquero i periodici **Delta** (1923-1928) e, quando questa chiuse, **Termini** (1936-1943), diretta dal poeta anconetano Giuseppe Gerini; le due riviste, di cui la seconda costituisce la continuazione della prima, non si limitarono a dare spazio alle espressioni culturali italiane, ma dedicarono molti approfondimenti alla Jugoslavia con particolare riguardo all'aerea croata. Ramous divenne redattore di

2 Fiume nacque come borgo di ristoro per i viandanti che dall'Europa continentale e dalla penisola istriana si muovevano verso la Dalmazia. La scelta dell'italiano al posto del latino come lingua ufficiale risale al 1599. Per la storia della città cfr Aldo Depoli, *Fiume: una storia meravigliosa*, cit., e Alessandro Damiani, *Fiume ab inizio città bilingue*, in *La cultura degli italiani dell'Istria e di Fiume*, cit., pp 48-63.

Termini e assorbì le principali tendenze letterarie dell'epoca: il simbolismo francese di Rimbaud, l'ermetismo, la poetica montaliana a loro volta inseriti in un contesto formale che affonda le proprie radici nei poeti classici Orazio e Poliziano. Ramous rifiutò soltanto l'eccesso poetico futurista, di cui respinse la polemica nei confronti della tradizione e gli eccessi stilistici e testuali. Non mancano, soprattutto nella prima raccolta, retaggi dannunziani, riscontrabili non certo nelle tematiche trattate ma nel verso sciolto e musicale. Ramous fu spettatore passivo della presa di Fiume da parte del Vate, non fu entusiasta di questa esperienza che snaturava il carattere di "porto franco", di luogo deputato all'incontro fra le diversità che il comune quarnerino aveva ricoperto nei secoli. La dominazione fascista, la guerra, la presa di potere da parte del Partito Comunista Jugoslavo e l'esodo della popolazione italiana contribuirono a mutare ulteriormente il volto del capoluogo del Quarnero. Gli avvenimenti terrificanti che spostarono genti e confini, che mutarono i governi e l'architettura della città, spinsero Ramous a trovare stabilità emotiva ed esistenziale nella poesia. Quest'ultima è per l'artista fiumano fuga dalla Storia, ricerca dell'oblio e del bello. La poetica del nostro autore ha molti punti di contatto con l'ermetismo fiorentino, ma rispetto alla corrente di Gatto e Quasimodo presenta una sostanziale differenza: Ramous non fece mai della letteratura un *alibi da letterato dai suoi obblighi civili, quando non addirittura un odi profanum vulgus a copertura di una fitta rete di compromessi col volgo al potere*, come fa notare Damiani³. Egli non scese mai a compromessi con i regimi e ingaggiò una coraggiosa lotta contro le autorità croate che avrebbero voluto chiudere il Dramma Italiano di Fiume, diretto proprio da Ramous sin dalla sua nascita, nel 1946. Vinse la sua battaglia e se il Dramma Italiano è ancora oggi attivo il merito è suo.

Nei testi del nostro autore, la fuga dalla bestialità della Storia non è la ricerca di una torre d'avorio in cui rifugiarsi, quanto la fede in valori antichi, umani, solidi: quelli trasmessi dalla cultura, di cui la letteratura era, per un intellettuale degli inizi del Novecento, l'essenza ultima⁴. La poesia come "via del rifugio", per riprendere il

3 A. Damiani, *Poetica e poesia di Osvaldo Ramous*, in *Antologia delle opere premiate: quarto concorso d'arte e di cultura Istria Nobilissima*, U.P.T.-U.I.I.F., Trieste-Fiume, 1971, p. 133.

4 La tendenza a considerare la letteratura e, più in generale, le discipline umanistiche come l'essenza ultima della cultura, a discapito delle materie scientifiche, è tipicamente italiana ed è dovuta alla fiorente tradizione umanistica sviluppatasi nei secoli in cui gli Stati della penisola avevano l'egemonia economica a livello europeo; tale tendenza è stata poi formalizzata a livello filosofico da Benedetto Croce, che ha definito la creazione letteraria una sorta di miracolo, istituzionalizzando la superiorità della poesia su ogni altro tipo di manifestazione culturale. Cfr

titolo di una raccolta poetica di Guido Gozzano. La prima opera che Ramous diede alle stampe, per i tipi della rivista **Termini**, è *Nel canneto*; uscì nel 1938 ed ebbe un certo successo negli ambienti intellettuali italiani, che, dal secondo dopoguerra in poi, a seguito della *damnatio memoriae* che investì tutto ciò che avesse rapporti con l'Istria, la dimenticarono. I versi musicali e scorrevoli come una cascata d'acqua sulle pietre carsiche, sono all'insegna della rarefazione delle sensazioni, cantano notti diafane, trascoloranti raggi di luna, oblio che immette il poeta nell'armonia del ciclo naturale e della luce: *La bianca carezza dell'ora | che trascolora | il volto già spento | e spiega con dita sottili | al vento | la prima dolcezza terrena | ritorna tra effimeri suoni | d'incanto | e ispira serena | il flauto che modula il canto* (Ramous: 1938). La musicalità è incentrata non solo sulla scansione ritmica, ma anche sull'alternanza continua fra vocali aperte e chiuse accentate (la biAnca carEzza dell'Ora...). Le atmosfere notturne ricreate dal poeta fiumano, gli oceani immersi in un contesto in cui l'oscurità permette di distinguere i contorni dei paesaggi, quasi fossero illuminati da una luce lunare e diafana proveniente dall'animo del poeta stesso, ricordano le atmosfere rarefatte di alcune composizioni di Debussy, come ad esempio *La mer*.

Alcune poesie rivelano però una dimensione nascosta di ansia e di inquietudine. Si era nel '38: l'alleanza fra Hitler e Mussolini era più salda che mai, sancita dal viaggio in Italia del dittatore tedesco (la cui visita a Firenze è ricordata da Montale in una poesia delle *Occasioni* intitolata appunto *Si era nel '38*); la Germania annetteva a sé l'Austria, anche grazie alla remissività delle potenze europee; il governo di Roma promulgava le leggi razziali, più per compiacere l'alleato tedesco che per convinzione⁵. Ramous vuol fuggire da tutto ciò, perdersi nella natura, ma i suoi versi rivelano, nevroticamente, una tensione al nulla. La Storia irrompe nella poesia del poeta fiumano, soprattutto nelle raccolte successive al 1960, quando l'avvento del comunismo, il cambio di nazionalità della città di Fiume, l'esodo, segnano la rottura dell'idillio, l'impraticabilità di quella via della fuga che, durante gli anni della

Tullio De Mauro, *La cultura degli italiani*, Laterza, Roma-Bari, 2004.

5 Questa affermazione non vuole mitigare la crudeltà delle leggi del '38 che portarono alla deportazione e alla morte di numerosi ebrei, e non vuole neppure essere un'assoluzione dall'accusa di razzismo nei confronti del regime fascista: se non esisteva un odio razziale nei confronti degli ebrei, non bisogna dimenticare che le popolazioni africane erano considerate una razza inferiore rispetto a quella italiana. Basti ricordare che Mussolini non vedeva di buon occhio la canzone "Faccetta nera" che i soldati italiani cantavano in Etiopia e in Eritrea perché inneggiava a un contatto, a un rapporto fra due popolazioni che mai avrebbero potuto incontrarsi a causa della superiorità del popolo conquistatore rispetto a quello conquistato.

dominazione fascista, era più facilmente percorribile.

Già nel *Canneto*, il tentativo di eludere la realtà socio-politica del fascismo non può che coincidere con la non esistenza, se è vero che l'essere umano non ha altra dimensione vitale al di fuori di quella sociale. È il caso di una poesia emblematicamente intitolata *Nido*:

Ricopre d'ombra il mio sonno.

Nido

Tiepida pace delle stanche veglie.

Intorno: astri,

silenzio, esangue

vita di morti, oceani

notturni.

Poi, solo nido il sepolcro.

L'anima nuda al vento. (Ramous: 1938)

Il nido coincide con il sepolcro, l'esangue vita dei morti, gli astri e gli oceani notturni non si addicono all'essere umano. La sensazione di oblio che il poeta prova nel momento in cui diventa una fibra dell'universo, in un panismo di chiara derivazione simbolista, può perdurare, come si evince dalla congiunzione *poi*, che apre gli ultimi due versi, esclusivamente nell'assenza di fisicità e, soprattutto, di storicità: nella condizione della non vita, della morte.

Il nido è una chiara reminiscenza pascoliana; i rimandi al poeta di San Mauro sono frequenti in questa raccolta, talvolta anche diretti, come nel caso di *Scalpitano i cavalli* (*le onde s'adengono; vola / nel silenzio un nitrito*⁶). Al contrario di quello pascoliano, il rifugio di Ramous si rivela insufficiente per creare un riparo all'invadenza del reale (*le stanche veglie*), e diventa sepolcro; i paradisi naturali e diafani che Ramous tratteggia sono appena intravisti dal poeta che, non più vate e anello di congiunzione fra la natura e gli uomini, arriva a identificarsi nell'animale inteso come preda:

6 Idem, *Scalpitano i cavalli*,

*Fermo, nel folto del canneto, attesi
Tutta la sera, ai tuffi, agli improvvisi
Fruscii di penne intento, cacciatore
Caparbio.*

*E innavertita
Scese la notte. L'ombra della terra
Dentro il chiuso silenzio gli alti echi
Raccolse. E uno sgomento
Di me, del mondo, mi gelò nel buio.*

*Quand'ecco, sulle canne
Giunse l'attesa vittima:
frullio d'ali, leggero
fiato d'aria ed un battito
come di cuore esausto.*

*Nella notte
Della mia solitudine, il frullio
D'ali fu accento d'una voce amica;
e sentii nell'atteso il mio compagno. (Ramous: 1938)*

La poesia che ho citato si intitola *Nel canneto* e dà il titolo all'intera raccolta. Ancora una volta, Ramous sembra sostenere che non c'è alternativa al vivere nella Storia, simboleggiata dalla notte che porta il cacciatore e la preda a sentirsi parte di una medesima dimensione di angoscia e di prigionia. Ramous eredita la riflessione leopardiana, ma sostituisce ai termini del binomio uomo-natura istituito dal poeta di Recanati i poli io-Storia. Una dialettica, quella fra identità individuale e Storia, che si risolve soltanto nella sottomissione totale del primo termine al secondo o nell'annullamento dell'io; a nulla valgono i tentativi di evasione nell'onirismo, che sciolgono trine di rami e linee rette di minareti nell'acqua pura di biondi mari (*Ho affogato nel sole | le architetture del sonno: | cupole d'ametista, campanili | marmorei, dritti, agili come dardi. | Sole, al tuo sguardo l'Oriente sfuma, | trina*

d'argento e minareti e dei | discioglie il giorno dentro il biondo mare (Ramous 1938: 38)), dove non compare mai ombra di essere umano. La Storia, infatti, è una dimensione temporale tipicamente umana, e per fuggire da essa e rifugiarsi nell'oblio è necessario esiliare l'uomo dalla poesia. Presenze umane compaiono soltanto nella terza raccolta di Ramous, intitolata *Pianto vegetale*, che fu pubblicata nel 1960, esattamente ventidue anni dopo *Nel canneto*. Nel 1953 era uscito *Vento sullo stagno*, che non si discosta molto dall'opera precedente per tematiche ed espedienti stilistici utilizzati. Nel dopoguerra, come ho già accennato, la figura di Ramous era stata pressoché rimossa dall'élite intellettuale italiana. Nel corso degli anni, la poetica dell'autore fiamano è mutata solo in parte. Rimangono la paura della Storia, la ricerca di una fuga da essa ma scompaiono le trine diafane degli universi sublunari di *Nel canneto*. Si è infatti notevolmente ristretta la possibilità di cercare l'oblio: la guerra e i fatti che sono seguiti al conflitto hanno ridotto le opportunità di evasione, anche soltanto letteraria. In *Mezzogiorno in piazza san Vito* compare per la prima volta una descrizione urbana, animata a sua volta da presenze umane; piazza San Vito, a Fiume, appare deserta nel mezzogiorno rovente d'estate e le descrizioni di Ramous conferiscono al luogo un aspetto metafisico, paragonabile a quello visibile nei quadri della serie "Piazze d'Italia" di Giorgio De Chirico:

*Quando la luce batte il mezzogiorno,
piazza San Vito è un'arca
che, folgorata, s'apre all'improvviso.
E il selciato deserto ha scalpiccii
Di passi spenti.*

*Un attimo soltanto, e la gran pietra
Si richiude nel tempo.*

La gran pietra che si richiude su sé stessa non appena scompare l'eco dei passi del viandante, richiama l'immagine del sepolcro: ancora una volta, ciò che è metafisico, che esula dal divenire storico, è sinonimo di morte. La piazza ben presto si ripopola, dapprima di oggetti che indicano presenze umane, poi di persone di cui si indovina l'esistenza al di là delle grate del carcere. L'idillio metafisico scompare a

poco a poco nella concretezza di riferimenti alla quotidianità:

*Pende in alto,
tra balcone e balcone, la bandiera
candida di un grembiule.
Un richiamo rimbalza dai comignoli
Al campanile, il bronzo canta e l'ombra
S'adorna di barbagli
d'oro sopra l'ottone.*

*Come avido bocche,
le finestre del carcere, nell'ora
più gonfia, l'aria succhiano dagli occhi
dei prigionieri.*

La piazza diviene un luogo di colpa, il meriggio non è più fonte di divina indifferenza ma si trasforma in luogo di pena, diviene emblema di sofferenza e di peccato:

*(...)
Giunge dall'imo il colpo di una fionda
Che ancora picchia sul vetusto legno
Del Crocifisso.
Dov'è il braccio sacrilego?
Da secoli esso sconta nella terra
Le nostre colpe oscure.*

Un crocefisso viene colpito da un sasso scagliato da una fionda, il braccio sacrilego sconta le pene dell'intera umanità; l'immagine è un'allegoria della situazione istriana e balcanica del secolo scorso: tutta la storia istriana e balcanica, infatti, sembra essere legata a un sacrilegio e alla conseguente punizione di un antico dio greco. Come Edipo fu terribilmente castigato per colpe in fondo non sue, così l'Istria e gli istriani sono destinati a scontare le responsabilità di scelte politiche non

proprie ma determinate da un'ingarbugliatissima complessità geo-politica.

*Mentre il sole rifonde le memorie
E preme sulle pietre, come un peso
Di luce, la carne ed i pensieri
Lo sfringuellio repente
Che sprizza dalle gretole
Di una gabbiuzza
E si accorda coi taciti sospiri
Dei prigionieri,
desta piazza San Vito. (Ramous 1960: 7,8)*

Il canto dell'uccello in gabbia si accorda con quello dei prigionieri, così come il verso del poeta, ritmico e musicale, nasce dall'oppressione e dall'angoscia storica che il Novecento ha portato con sé. Ramous, d'altro canto, ha cercato di estraniarsi dalla realtà solo poeticamente, come si evince dal primo dei due versi che compongono **La nostra storia**: *Un lungo addio senza rassegnazione | la nostra storia*. L'esistenza di ciascun individuo è un lungo addio alla vita, in vista della morte sempre in attesa: la storia istriana, inoltre, si configura come un prolungato addio della Comunità Nazionale Italiana a sé stessa; l'esodo, dapprima una fuga di massa e poi un continuo stillicidio, ha reso la componente italiana in Croazia sempre più debole e sempre più a rischio di estinzione. **Mezzogiorno in piazza San Vito** segna, all'interno di **Pianto vegetale**, l'impossibilità di sganciarsi dalle angosce del presente. Il fogliame, l'erba, i fiori, i pianeti fluttuanti nel chiaro cielo notturno non bastano più a mascherare le ansie che agitano la terra rossa dell'Istria; le rose, per usare un'espressione di Umberto Saba, non sono più sufficienti a nascondere l'abisso. Accade un processo inverso a quello che caratterizzava i componimenti di **Nel Canneto**; se nella prima raccolta era l'essere umano a cercare di divenire una fibra dell'universo, dalla seconda in poi sono le fibre stesse e la natura a essere catturate dalla Storia e dal dolore esistenziale: da qui l'immagine del pianto, vegetale perché non più soltanto umano ma esteso anche alla natura. Ramous non diventa un "poeta sociale"⁷: continua a cercare un varco per

7 Ramous perde smalto, liricità e quello che Damiani definisce "metallo poetico, senza grumosità logiche né sbavature letterarie" solo nei componimenti in cui la ricerca di un varco metafisico cede il posto a un canto dedicato alle vittime della Storia: "Sulla pietra incolore | giacciono i

giungere all'oblio. Un esempio concreto che sintetizza quanto ho asserito è dato da ***Ogni giorno è un quadrivio***:

*Ogni giorno è un quadrivio solitario
Una nuova misura, un'incertezza
Dei nuovi passi. L'aria s'impaura
D'afone voci, si rinfranca in echi
Dolci come gli aromi dell'estate.*

*E passeremo ancora
Chiudendo gli occhi inorriditi, a strette
Calli, pensosi, deludendo il varco
Che ci aspetta implacabile (tenacia
Dell'incostanza) pigre deità
Adorando, fedeli all'incredibile
Per sfuggire a noi stessi. (Ramous 1960: 6)*

I frequenti enjambement interrompono continuamente la lettura della poesia, conferendo ai termini che concludono un verso o danno inizio al successivo una plusvalenza semantica. Si noti, inoltre, il verbo *impaura*, un inconfutabile retaggio dannunziano della ***Pioggia nel pineto*** (*che il canto australe | non impaura*). Per Ramous, come per tutti i poeti italiani della sua generazione, il vate pescarese rappresenta una pietra miliare, un inevitabile modello con cui confrontarsi magari per rifiutarlo in toto.

La Weltanschauung dell'intellettuale fiumano sembra però avere punti in comune con la poetica ermetica degli anni Trenta; la volontà di fuga, la ricerca di universi "altri" raggiungibili tramite la poesia rivelano una concezione religiosa della letteratura, intesa come vita, assolutamente indipendente dalla Storia. A leggere le opere di Ramous, si ha l'impressione che egli avrebbe voluto sposare questa teoria, avrebbe desiderato farla propria per trovare almeno nell'attività letteraria la

corpi inanimati. | La mattina non è sorta quest'oggi, | la notte ha prolungato le sue tenebre. | I morti non pesano, non hanno espressione. | Sulla pietra incolore | giacciono i corpi inanimati". I versi che ho citato fanno parte di un ampio componimento intitolato *La sulamite cantava*, tratto a sua volta dalla raccolta *Risveglio di Medea*. Cfr O. Ramous, *Ogni giorno è un quadrivio*, in op. cit., p. 6.

possibilità di sottrarsi alla difficoltà dell'esistenza. Le raccolte del secondo dopoguerra testimoniano il fallimento di questo tentativo. Le angosce e le crudeltà della Storia emergono come scorie residuali da *Pianto vegetale* in poi. Ramous non accenna mai direttamente a fatti storici contingenti e a personaggi in essi coinvolti (così come in *Mezzogiorno in piazza San Vito* non descrive direttamente i prigionieri di cui si avvertono maggiormente le sofferenze nel momento in cui il poeta parla del carcere che succhia aria dalle finestre, a indicare una sete estrema di libertà, dato che l'aria e il vento sono simboli di "es", di forza vitale, di liberazione), ma l'angoscia aumenta di raccolta in raccolta. Perché il poeta fiumano non è riuscito a far propria la poetica ermetica e a chiudersi nella torre d'avorio? Credo che a una simile domanda vi siano due risposte: la prima è legata al fatto che il nostro autore cercava il disimpegno solo a livello letterario, ma non era disposto a scendere ad alcun genere di compromessi con i regimi che dominarono Fiume. Nel secondo dopoguerra, giova ripeterlo, egli fu uno dei più strenui difensori dei diritti della CNI in Jugoslavia. L'impegno sociale di un artista, si sa, influisce notevolmente sulla sua poetica: le frustrazioni, il pessimismo a cui Ramous non aveva mai ceduto a livello politico, guadagnavano terreno in campo poetico: la penna è infatti il miglior veicolo di espressione delle nevrosi di un individuo. La seconda risposta è invece legata al fatto che l'Istria ha lasciato sempre poco spazio alle ideologie della fuga, al disimpegno. La diversità assedia la torre d'avorio, e non consente l'evasione. L'ideologia della letteratura tipicamente ermetica è stata elaborata e sviluppata da Ramous con peculiarità tipicamente "istriane". Essere "scrittori di frontiera", per usare un'espressione cara a Damiani che non a caso ama moltissimo la poesia dell'autore fiumano, ha costretto quest'ultimo a coniugare la necessità di evasione con la lotta per i diritti della componente italiana e con il confronto continuo con l'elemento slavo. Ramous era un profondo conoscitore delle poesie composte nella *lingua delle favole* | *che gorgheggia e non dice*, il serbo-croato. A testimoniare l'impegno dello scrittore quarnerino che cercò sempre il dialogo con la componente croata in Istria, nel 1967 uscì la prima antologia di poeti jugoslavi tradotti in lingua italiana⁸, con preziose traduzioni dello stesso Ramous: nell'antologia sono presenti testi di Nazor, Županić, Gradnik, Matic, Davičo, Crnjanski e molti altri autori di tutta la federazione jugoslava.

Ramous è un artista che ha costituito un punto di riferimento per tutti i poeti

8 Id., *Poesia jugoslava contemporanea*, Rebellato, Padova, 1959.

istriani del secondo Dopoguerra, anche di quelli dialettali, come nel caso di Giusto Curto. Artista di confine, si è collocato ai limiti temporali e geografici dell'impero d'Austria-Ungheria, del regno d'Italia e della repubblica federale di Jugoslavia; la sua poetica può essere intesa come la sintesi delle diverse correnti letterarie europee del secolo scorso, in primo luogo del simbolismo e dell'ermetismo. Intellettuale dalla moralità sana e integerrima, non fu organico a nessuno dei sistemi politici che si avvicendarono in Istria. La storia lo terrorizzò e lo spinse a cercare un varco, inesistente, dove rifugiarsi. La sua poesia, oltre a essere il mezzo per compiere questa ricerca, oltre a essere la "via del rifugio", è anche espressione di un dolore storico-esistenziale prettamente balcanico. Come il poeta albanese Gëzim Hajdari, anche Ramous paragona la propria terra natale a Medea. L'antico mito greco della madre che divora i propri figli ha assunto dimensioni reali non solo in Istria, ma in tutta la penisola balcanica:

*Qui sulla spiaggia che a sera
L'immane notte sprofonda
Nell'ombra fumosa, Medea,
già colma di ferinità
per millenni ha dormito
dimentica del suo dolore*

*finché urla e singhiozzi
di nuove umane vendette
non le hanno dato alle pelle
umidore di sangue
nella terra del suo lungo riposo.*

*Le parve allora che i figli
Già straziati da lei, oltre il sonno
Rivivessero qui per dilaniarsi. (1967: 17)*

Dall'estremità meridionale del golfo dell'Adriatico e a trent'anni di distanza, fanno eco al poeta fiumano i versi bilingui, espressionistici di Gëzim:

Buongiorno Albania
Sono il tuo cantore
Dall'alba al tramonto
Sia orgoglioso quel grembo pietroso e fertile di Medea
Sono il poeta che sognavi
In un'unica notte di follia
Buongiorno Albania:
aquila nera a due teste
mi divorì ogni giorno
di fronte ai passanti
occhi e fegato
(Oh, che Dio perdoni la tua crudeltà)
buongiorno Albania
sono
l'Albania. (Hajdari 2005: 14)

Mirëmëngjes Shipëri
Jam këngëtari yt
Nga agimi në perëndim
Lëvduar qoftë ai prehër i gurtë e pjellor Medea
Jam poeti që ëndërroje
Në një natë të vetme cmendurie
Mirëdita Shqipëri:
shqiponja e zezë dy krerëshe
m'i sqyen cdo ditë
ballë kalimtarëve
sy e mëlci
(Oh, Zoti e faltë mizorinë tënde)
mirëdita Shqipëri
jam
Shipëria

BIBLIOGRAFIA

- Damiani, Alessandro. 1997. *La cultura degli italiani dell'Istria e di Fiume*. Trieste-Rovigno: Unione italiana, Università Popolare di Trieste.
- Hajdari, Gëzim. 2000. *Antologia della pioggia*. Santarcangelo di Romagna: Fara.
- Hajdari, Gëzim. 2005. *Maldiluna-Dhimbjehene*. Nardò: Besa.
- Luperini, Romano. 1981. *Il '900*. Torino: Loescher.
- Luperini, Romano. 1990. *L'allegoria del moderno*. Roma: Editori Riuniti.
- Montale, Eugenio. 1984. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- Ramous, Osvaldo. 1938. *Nel cannet*. Termini: Fiume.
- Ramous, Osvaldo. 1960. *Mezzogiorno in piazza San Vito*, in *Pianto vegetale*, Rebellato, Padova.
- Ramous, Osvaldo. 1967. *Risveglio di Medea*. Padova: Rebellato.
- Ramous, Osvaldo. 1996. *Tutte le poesie*, a cura di Alessandro Damiani. Trieste: ed. Italo Svevo.

Christian Eccher

LA FUGA DALLA STORIA: OSVALDO RAMOUS ESCAPE FROM HISTORY:
OSVALDO RAMOUS

Summary

This paper deals with Osvaldo Ramous' poetry. Ramous was born in Fiume in 1905 and saw his town become part of Yugoslavia. In 1945, in fact, Fiume became a Yugoslavian town and changed its name to Rijeka. Osvaldo Ramous experienced the worst period in the history of the Italian people living in Kvarner: in the aftermath of the Second World II, all Italians were regarded as fascists and paid for everything the Fascists had done against the Slavic people in the occupied territories of Yugoslavia. Osvaldo Ramous fought bravely for the rights of the Italian minority. His poetry, however, is an attempt to escape from history and to seek refuge in a poetic world where there is no place for history. History, however, still manages to slip in Ramous' verses in a silent and neurotic way.

Key words: musicality, romance, fascism, communism, poetry.