

La singolare condizione del critico

di Salvatore Mugno

CRITICA E AUTOCRITICA

Porgendo un commosso, estremo saluto a Sergio Corazzini – di cui era stato sodale sin dal 1902, quando, con altri artisti, frequentavano il romano Caffè Sartoris –, Tito Marrone suggella il proprio commiato con questo epitaffio: «Ma l'opera sua di poeta vive d'una propria lucidissima vita, cui attingeranno sempre gli assetati di sogno; cui le parole buone o cattive de' critici non potranno aggiungere né togliere mai nulla» («La Vita Letteraria», 21 giugno 1907).

Altra riflessione a margine, per così dire, della propria fugace esperienza di critico *sui generis*, si ricava da una *Nota di poesia* dedicata a Nicola Marchese (un poeta, invero, dal Marrone sopravvalutato): «Un'opera bella vive una sua vita speciale, anche se occulta; fuori delle meschine contingenze della fama e del tempo» («Rivista di Roma», 10 gennaio 1906).

Tali affermazioni marroniane, in apparenza incidentali, suonerebbero come una sorta di (tutt'altro che velata) “sconfessione” dell'incidenza, del “potere” della critica sul destino di un'opera artistica.

Se si escludono taluni occasionali e sporadici interventi, si può dire che la stagione del Marrone critico drammatico e di poesia si svolga e si esaurisca dal 1905 al 1907, soprattutto nei due citati periodici della capitale.

Nella «Rivista di Roma»¹ le “recensioni” dello scrittore siciliano vanno dal luglio 1905 al gennaio 1906.

Nel numero del 10 febbraio 1906, una breve comunicazione, a firma di Antonio Cippico, ne sancisce, in pratica, la cessazione: «Dal prossimo fascicolo (25 febbraio), la “Rivista di Roma”, non essendosi potuti accordare i miei criteri direttivi con quelli del suo proprietario

avv. Tommaso Palamenghi-Crispi, cesserà d'essere diretta da me e dal mio collega Tito Marrone».

«La Vita Letteraria»,² invece, accoglierà suoi interventi critici dal gennaio al giugno del 1907. Il 28 dicembre dello stesso anno Tito Marrone, Giuseppe Piazza e Federico De Maria, si dimettono dalla condirezione del settimanale, fin lì guidato insieme a Armando Graneli.

All'iniziale entusiasmo dell'autore siciliano per «tanta magnificenza di fiori», per «la poesia (che) non muore», «questa nostra antica consolatrice» («Rivista di Roma», 25 luglio 1905), si va, via via, sostituendo l'insoddisfazione, l'insofferenza, perfino un ripensamento ironico, amaro sugli pseudo-poeti e intorno agli pseudo-critici. Analizzando la gran messe di sillogi poetiche che giunge sulla sua scrivania, riscontra «difetti» di varia natura («eccessivo soggettivismo nell'ispirazione», «una certa monotonia nella rappresentazione», «ispirazione, non ancora bene elaborata», «troppe cose in una prima prova»...): esse, prima segnalate con atteggiamento di bonario sprone, un paio d'anni dopo gli risultano perfino indigeste, insopportabili: «Una dozzina di libri di versi aspettano da qualche tempo sul mio tavolino il momento d'esser presi in esame, se non in considerazione (...), occupandomi, se non di tutti, (sarebbe una vera fatica) almeno d'una buona metà. (...). Ho detto fatica, non senza rifletterci. La parola sarebbe veramente non adatta a significar l'opera del critico; ma quando codest'opera importa non la disamina d'un lavoro serio, non la sintesi d'un libro in cui s'è colto il vivo fiore; ma una penosa ricerca dietro quel che non c'è, ma uno sforzo inutile di vedere e di sentire qualcosa da comunicare agli altri, di rilevare e di rivelare pur un minimo lato di originalità, l'opera del critico diventa davvero penosa. (...) i nove decimi de' volumi e volumetti di versi, che si pubblicano con molta frequenza da noi, riducono l'ufficio del critico a un così misero partito. A leggerne parecchi – e dovendo scriverne, non se ne può fare a meno – si risente in tutti come qualcosa di comune: direi quasi un'aria di famiglia. Parrebbe che gli autori si fossero un po' messi d'accordo sulle cose da dire e anche sul modo di dirle» («La Vita Letteraria», 24 maggio 1907).

Marrone trova che molti «poeti» non facciano che «anfanare», impotenti «a comunicare a chi legge la propria commozione lirica»,

incapaci di lasciare «impressione durevole, perché l'autore non vi ha messo dentro nessun contenuto proprio», collocandosi spesso «al di sotto, per quel che riguarda l'arte, d'ogni considerazione critica». Al recensore non resterebbe che un trattamento «omeopatico»: «*Similia similibus curuntur*. Ai soliti versi, la solita critica» («La Vita Letteraria», 24 maggio 1907).

Marrone aggiunge, con paradossale rammarico, che «il mestiere del critico non permette nemmeno di rispondere con una cortesia a un'altra cortesia» (il riferimento è alla «dedica cortese» che accompagna sovente le *plaquette* dei «versaioli»).

Dietro l'insofferenza, il fastidio, c'è, naturalmente, il finissimo poeta che, al di là delle «indagini» critiche e delle strofe più o meno preconfezionate, ha una sua idea «forte», precisa sul proprio lavoro di artista: «Non c'è, credo, che un solo mezzo di valutazione estetica: quello di vedere se nell'opera data l'espressione corrisponde all'impressione che deve aver avuta lo scrittore» («La Nuova Parola», febbraio 1906). Marrone, in quella occasione, recrimina, peraltro, sui critici che si sono occupati della raccolta di liriche d'amore *Jacovella* (1905) di Domenico Gnoli (Roma 1838 – 1915), già protagonista di un clamoroso caso letterario, un paio d'anni prima, con la silloge *Fra terra e astri*, uscita sotto lo pseudonimo di Giulio Orsini. Quanti avevano lodato l'ignoto autore (supposto giovane), adesso stroncavano lo scrittore maturo uscito dall'anonimato. Marrone, con sicuro acume, mette invece in rilievo i meriti di *Jacovella*.

Benché neppure il «metodo» critico del nostro crepuscolare potesse dirsi privo di soggettivismo e forse di (inevitabile) arbitrio, occorre, ad esempio, rilevare come egli ravvisasse in alcuni felici brani dello Gnoli il «brivido nuovo» che Victor Hugo riconosceva nell'opera di Baudelaire e la sensazione che molte di quelle liriche si distinguessero per «elevazione» e «calore», «come se a un tratto fossero passate nella forma presente, senza il lavorio della mente, dall'anima del poeta» («La Nuova Parola», febbraio 1906).

Nello stesso articolo, Marrone, recensendo un volume satirico (*Olimpia* di Remigio Zena), estende il suo disappunto al contesto letterario e artistico nazionale: «(...) alla nostra mente intorpidita dai versi pesanti compassati corretti che si scrivono oggi. (...). Nell'indo-

le di noi italiani, restii per natura e per lunga consuetudine a quanto rompa le dighe della serietà tradizionale, a quanto accenni d'essere, specialmente nel campo dell'arte, un'alzata di spalle».

Ma l'intervento dal quale emerge in maniera frontale e impietosa la scarsa considerazione nutrita dal Marrone per i "critici" è *Il prontuario della critica* («La Vita Letteraria», 8 febbraio 1907): «Non intendendo discorrere della critica positiva, né, propriamente parlando, della critica estetica, quale l'han professata, in Italia e fuori, insigni maestri, e quale oggi, tra noi, la coltivano Benedetto Croce e altri pochissimi: ma sì d'una propaggine di questa, allontanatasi dal sano tronco materno, e infestante e affliggente, con la sua vita parassitaria, le varie colonne delle multicolori gazzette d'Italia».

Lo scrittore siciliano ritiene che la «letteratura contemporanea» sia caduta sotto la «giurisdizione» di «discepoli» privi di qualità e avvezzi a servirsi di «una specie di prontuario tascabile da consultarsi nei momenti difficili, con sicurezza d'infallibilità».

Quali sarebbero i vizi di tale genia di critici e quali dovrebbero, invece, essere i loro auspicabili uffici? Marrone illustra in questi termini il loro nefasto contributo: «Il più delle volte, son povere frasi d'accatto, o idee logore per il grand'uso, o pensieri anonimi (...) diventati cosa di tutti, adoprabili in ogni occasione (...). In cert'altri casi, il critico, che non vuol essere da meno dell'autore che ha preso (...) a esaminare, - dimenticandosi, anzi non figurandoselo nemmeno, ch'egli deve, per così dire, mettersi nei panni dell'altro; rinunciare alla propria personalità creativa, se ne ha una; lasciar da parte simpatie e antipatie di scuola; penetrare, infine, il più che gli sarà possibile, nel mondo dell'altro - il critico, dicevo, gli si mette di fronte, contrappone a un'idea dell'autore un'idea sua (...); perde di vista l'opera che s'era proposto d'esaminare, ne vagheggia un'altra affatto personale, e finisce, per non aver saputo essere il critico di quel dato scrittore, con l'essere critico di sé stesso».

L'uso del "prontuario" subentrerebbe, sostiene il Marrone, quando «il critico ha già riempito mezza colonna d'una prosa insignificante (...) e tale da non comprometterlo» ma senza che il libro gli abbia «suggerito nessun'idea costruttiva, da contrapporre a quella del romanziere o drammaturgo o poeta (...)»: allora egli ricorre a «parole

miracolose», ad armi terribili: il *gusto*, il *bello e brutto*, le *fonti* («per gridare all'imitazione!»).

Il "critico" sa che, date tali premesse, la sua "sentenza" «non ci sarebbe nemmeno bisogno di giustificarla con un ragionamento o con un quissimile di ragionamento; sa che è come una bomba, che si fa ragione da sé».

Il crepuscolare avrebbe, poi, avuto modo, nel corso della sua lunga vita, di assistere a molte delle ulteriori "evoluzioni" e spesso degenerazioni del lavoro cosiddetto critico. Egli stesso fu vittima di più di un "oltraggio" da parte della categoria.³ E la condizione dei nostri giorni forse gli sarebbe parsa ancora più opinabile e indigesta, se è vero che, piuttosto frequentemente, gli stessi critici più noti e autorevoli si interrogano, con un certo allarme, sul proprio *status* e sul proprio ruolo, perfino dubitando della sopravvivenza della loro professione.

Molte sono anche, negli articoli marroniani diretti alle "cronache drammatiche", le annotazioni da cui poter dedurre qualcosa delle sue idee sul modo di redigere e di rappresentare le opere teatrali. *La flotta degli emigranti* di Vincenzo Morello, ad esempio, sarebbe una «commedia (...) più realista che reale, di quel realismo che discende diritto diritto dal romanticismo e che ebbe nel Dumas e nell'Augier i suoi massimi rappresentanti; (...) fondata sopra una visione convenzionale del vero» («La Vita Letteraria», 18 gennaio 1907). Tra i limiti della *pièce* del Morello, Marrone indica la delineazione di alcuni personaggi (il Lantosca, la cui figura risulta «più da quel che dice che da quel che fa - difetto gravissimo nel personaggio d'un lavoro teatrale»; il Patrizi, «l'uomo onesto per eccellenza (...), ma è appunto in questa interezza del suo carattere la sua deficienza psicologica, onde sembri che non partecipi alla vita umana (...)») e poi «la grandissima abbondanza di immagini, di cui abusano tutti gli interlocutori di questa commedia (immagini che il più delle volte sono ricercatissime (...)) e vengon (...) a render meno sincere le parole in bocca a' singoli personaggi), una prova di più della deficienza psicologica delle persone (...)».

Mentre - scrive il Marrone - «nell'*Età critica* (un dramma di Max Dreyer, N.d.R.) si riconoscono i difetti che caratterizzano in genere l'opera del Sudermann; vale a dire simbolismo incerto e pesantezza di

fattura, con la scorta di tutti gli ammennicoli del vecchio romanticismo tedesco, non escluso il chiaro di luna impagliato, d'heiniana memoria» («La Vita Letteraria», 22 febbraio 1907).

La struttura dell'opera - aggiunge il notista - è «eccessivamente convenzionale, s'appoggia su' vietati effetti del sentimentalismo (...); le persone che dovrebbero vivervi si perdono in nebulose disquisizioni filosofiche (...)».

«Per l'insieme un ben mediocre lavoro», conclude, con espressione inequivocabile.

Occupandosi di una tragedia di Alfredo Oriani, *Dina*, il nostro critico approfitta per perorare la causa del genere "psicologico": «Ma io non credo (...) che quel genere sia noioso, né, come i critici, che sarebbe meglio non farlo. Certo bisogna *saperlo fare*: bisogna, cioè, tenendo presente che il teatro è azione, trasformare in azione l'intima lotta dei sentimenti» («La Vita Letteraria», 1 marzo 1907). L'opera dell'Oriani risulterebbe «povera per la tessitura» dell'azione e le «scene inutili che si contano in questa tragedia sono parecchie».

L'autore, insomma, non riuscendo a dominare tutti gli elementi della sua creazione, avrebbe realizzato una sorta di ibrido: «In questo, è la condanna del lavoro, per quel che riguarda il suo aspetto teatrale: l'aver all'azione vera mancante sostituito azioni secondarie, le quali, anziché concorrere al fine, ne disperdono la tragica forza».

Alfredo Oriani non ha fatto opera di teatro; egli ha bensì creato un fortissimo carattere di donna, vi ha diffuso ombre e luci, lo ha reso con evidenza di vita vera; ma se questo basta per un romanzo, non basta per una tragedia. Così com'è, *Dina* ci appare più un romanzo sceneggiato che una vera e propria tragedia: si vorrebbe leggerla, piuttosto che sentirla».

Marrone, come è noto, oltre a essere raffinatissimo poeta, fu anche autore di mirabili, esemplari commedie, atti unici e scene.⁴

«METRO LIBERO, NON VERSO LIBERO»

Nel suo articolo di esordio sulla «Rivista di Roma», il Marrone, strigliando l'opera prima di un giovanissimo verseggiatore, puntualizza, con rapida ma precisa definizione, la sua idea di poesia, di cui il «ca-

rattere d'intensità comunicativa (...) dovrebbero essere dote principalissima». E a proposito di "vecchie" e "nuove" scuole, il nostro poeta, in un appassionato e circostanziato saggio sull'opera di *José-Maria de Heredia*, manifesta la sua sensibilità per la *necessaria*, ricorrente fusione – nella poesia, nell'arte in genere – tra antico e nuovo: «(...) le due forze si fondono, si completano, si rinsanguano» («Rivista di Roma», 12 novembre 1905).

Tale profondo, viscerale "ossequio" alle ragioni della storia e della tradizione, il nostro autore – che certamente rientra nella sparuta pattuglia degli innovatori d'inizio Novecento – manifesta soprattutto nei riguardi delle vicende delle "patrie" lettere.

Due interventi, in particolare, di taglio spiccatamente teorico, apparsi su «La Vita Letteraria» all'inizio del 1907 (*Il metro libero e Alessandrinismo moderno*), del Marrone ancora venticinquenne, ci consegnano la misura della sua piena conoscenza dell'universo della poesia, con le sue "regole", le possibili "infrazioni" e il ruolo centrale che in esso assume la personalità dell'artista.

Il nostro autore contesta la formula *verso libero*, ché sarebbe contraddittoria in se stessa, in quanto il «*verso* è un'unità risultante da un dato numero di sillabe, regolate da un dato numero d'accenti secondo certe leggi ritmiche. (...). La denominazione di *verso libero* vale precisamente quanto quell'altra di *semiritmo*: cioè nulla» («La Vita Letteraria», 25 gennaio 1907).

Marrone spiegherà ancora più a fondo le ragioni del suo argomentare raffrontando la situazione della letteratura francese con quella italiana: «Possono bensì darsi in un medesimo componimento, regolati da criteri estetici di rapporto tra l'idea e l'espressione, momenti ritmici e momenti aritmici; ma non l'una cosa e l'altra insieme: - ritmo e non ritmo; non mai, semiritmo. Il concetto di *verso libero* c'è venuto direttamente dalla Francia: e s'è creduto che bastasse prenderlo di peso per farlo nostro; senza discuterlo punto, senza studiarlo in relazione con la lingua e con la metrica nostra, pur così differenti dalla francese. In quella, infatti, il verso consta solo di un certo numero di sillabe non regolate da accenti stabiliti dalla consuetudine (...)» («La Vita Letteraria», 25 gennaio 1907).

L'uso, sempre più praticato, degli *accenti attenuati*, prosegue il Marrone, non costituisce «una prova contro codesta fissità dell'accento (...); ma non è che un cattivo vezzo degli scrittori moderni: un voler fare a ritroso la strada percorsa dalla metrica italiana in parecchi secoli, ritornando, per mal intesa necessità d'arte, a quel che fu imperizia o imperfetta coscienza ritmica nei versificatori nostri delle origini».

La "conclusione" del Marrone è che, semmai, occorrerebbe parlare di *metro libero*, espressione che sarebbe, non soltanto più pertinente, ma anche rispondente alle sostanziali e legittime necessità e aspirazioni dei poeti, che hanno «il bisogno di trovar forme *ritmiche* adeguate al proprio pensiero, nascenti, per così dire, insieme con esso, e non preformate (...)».

Ma cosa intende egli per "metro libero"? Armonizzare e associare tra loro (sempre nell'alveo della metrica) *versi* «di varia natura (...) tenuti insieme dalla vicenda delle rime non prestabilite nell'unità della strofa. Vorremmo che il poeta, come l'inventore del proprio pensiero, fosse l'inventore del proprio metro; variando questo a seconda di quello, e non quello (...) a seconda di questo. È una responsabilità maggiore che vogliam dargli, non una maggiore libertà; la responsabilità del metro in sé e del metro in relazione col suo contenuto: dell'armonia, quindi, e della logica di esso. Metro libero, dunque, se non verso libero: composto con ritmi perfetti della metrica nostra, che son quelli che l'orecchio intende meglio e l'anima sente più intensamente».⁵

Di queste specifiche tematiche si è recentemente occupato anche Dario Tomasello (*Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia*, Roma, Bulzoni, 2000, soprattutto nel capitolo *La sperimentazione del verso libero: Luigi Capuana e Tito Marrone*, pp. 27-64).

In un altro caustico contributo, Marrone paragona le trovate dei poeti contemporanei alle «stravaganze dei verseggiatori alessandrini»: questi e quelli cercavano una «originalità a tutti i costi»: «Inetti a esprimere con mezzi puramente poetici il loro fantasma e a giovare solo per aiuto dei mezzi concessi dalle arti sorelle, si son serviti di questi direttamente, dimenticando quelli; diventando, così, volta per volta, poeti-musicisti, poeti-pittori, poeti-scultori. (...)». In fondo, la differenza tra quel che accadeva allora e quel che accade oggi è più piccola

che non paia: poiché, tanto allora come ora, il poeta si confessava impotente a rendere direttamente co' modi concessigli dalla sua arte il suo concetto, e ricorreva ad altri mezzi, che ve l'aiutassero» («La Vita Letteraria», 15 marzo 1907).

L'unica possibile, autentica originalità – sostiene il nostro crepuscolare – non può che scaturire dall'«intima voce» dell'artista e non da fittizie sperimentazioni e «ibridazioni».

ALCUNE “LETTURE” PARTICOLARI

Dalla non copiosissima ma piuttosto intensa trama del Marrone “critico”, è anche assai interessante estrapolare talune “letture” di opere di autori allora ignoti, poco noti o appena emergenti, onde verificare (e, a nostro avviso, complessivamente confermare), i non angusti orizzonti artistici del nostro autore, il suo intuito, il suo acume di “*talent scout*”, di validissimo saggia-tore di pagine e di libri.

Prendiamo subito il caso di Sergio Corazzini. Malgrado le posteriori “polemiche” del Donini, biografo dello sfortunato poeta romano,⁶ il nostro scrittore aveva segnalato precocemente, con simpatia e plauso, l'opera dell'allora diciannovenne autore de *L'amaro calice*.⁷

Ancora più netto e favorevole è il giudizio di Marrone sulla silloge successiva del crepuscolare capitolino: «Di Sergio Corazzini mi sono occupato recentemente, a proposito di un altro suo volumetto di versi che precedeva e preparava queste *Aureole*. Dico preparava, perché – cosa notevolissima in un giovane sui vent'anni – questo poeta ha un contenuto che se non gli appartiene interamente, se qua e là richiama echi d'altra poesia, pure è in lui costante, come è costante il colore formale di cui si serve per rivestirlo; contenuto ed espressione che han subito sì un notevole progresso, nel ben determinarsi l'uno, nel purificarsi l'altra, attraverso i tre libretti pubblicati; ma che in fondo han conservato il loro carattere principale, mentre han lasciato via via le scorie e le impurità. Questa è la miglior lode che io possa dare al Corazzini, del quale queste *Aureole* m'han lasciato nell'anima un'inquieta malinconia. E glielo confesso schiettamente: m'accade di rado, molto di rado, leggendo poeti moderni anche di fama, che qualche cosa rimanga in fondo al mio

spirito, e non si dilegui subito, appena chiuso il libro» («Rivista di Roma», 25 luglio 1905).

L'articolo-epigrafe, infine, vergato alla morte di Corazzini, è una definitiva consacrazione, piena di ammirazione, del critico e dell'amico per il poeta-ragazzino divorato dalla tisi a ventuno anni. Sembra ancora oggi di sentire palpitare il cuore indifeso di Marrone nelle sue parole meste e lapidarie: «Lo abbiamo accompagnato laggiù, alla quiete ombrosa del Verano, silenziosamente e tristemente, tutti amici di lui e della sua poesia, con nell'orecchio ancora l'eco della sua voce buona, con la sua cara immagine dinanzi agli occhi, col fiore dell'anima sua odorante dentro l'anima nostra. Abbiamo seppellito in lui, tra i gigli e l'alloro, una parte – la più tenera, la più giovanile – di noi; abbiamo pregato che tutta la nostra tenerezza fraterna gli fosse perennemente morbido origliere. (...) l'opera che di lui ci rimane s'illumina agli occhi nostri d'una luce nuova; sentiamo veramente e profondamente in essa quello ch'è forse il maggior dono dell'arte: - la sincerità» («La Vita Letteraria», 21 giugno 1907).

Marrone va perfettamente a segno anche scrivendo del futuro autore de *L'incendiario* (1910) e de *Le sorelle Materassi* (1934). In una noterella su *Lanterna* (1907), seconda, acerba silloge di Palazzeschi, allora ventunenne e privo di fama, il nostro censore ne intravede le qualità *in nuce*: «Respiriamo. Aldo Palazzeschi mi manda da Firenze la sua *Lanterna*; al lume della quale egli fa passare le immagini che la sua vivida fantasia gli suggerisce. Non forse veramente poesia è questa ch'egli fa: son più che altro riflessioni pittoriche, rese con mezzi ritmici d'una musicalità volutamente monotona, ma che s'accorda spesso mirabilmente con l'immagine evocata» («La Vita Letteraria», 24 maggio 1907).

Non del tutto soddisfatto, invece, de *Le Roi Bombance* di Federico Tommaso Marinetti, il Marrone redige un dotto e circostanziato resoconto della relativa rappresentazione teatrale, in una accorta, forse diplomatica, commistione di elogi e di riserve: «Se l'organismo etico è in tutta l'opera ben saldo, non mi par che si possa dire altrettanto di quello estetico. Più pregevoli mi sembrano i due primi atti, ne' quali l'azione si svolge con maggior rilievo; meno gli altri, ne' quali si confonde e si perde. Così, il simbolismo un po' nebbioso dell'ultimo atto riesce eccessivo in confronto della chiara ed efficace satira dei primi

due». Ma forse per non dispiacere troppo l'amico⁸ e scrittore affermato, Marrone mitiga le sue tirate d'orecchie con una chiusa positiva, argomentando di «una bella tragedia, non solo per la coraggiosa ed energica satira d'una teoria che va guadagnando malauguratamente terreno, il che è opera di pensatore; ma per l'eleganza e la sveltezza del dialogo, per il ricco maneggio della lingua, per la novità delle forme, per l'onda di poesia che vi corre dentro, il che è opera insieme di poeta e d'artista» («Rivista di Roma», 25 novembre 1905).

Assolutamente riguardoso e ammirato, nonché onesto, è l'intervento marroniano sulla raccolta di novelle *Erma bifronte* del Pirandello, di cui era amico. Sulle loro relazioni artistiche e personali non si è purtroppo indagato abbastanza, anche per via delle scarse e disperse testimonianze documentali.⁹

Con riferimento alla produzione novellistica dell'Agrigentino e in risposta a quanti si affannavano a individuarne le scaturigini e le paternità, Marrone difende energicamente la singolarità di Pirandello: «(...) a me pare che non si possa e non si deva parlar di derivazione, anche minima, dall'opera d'altri nell'opera d'uno scrittore, quando questi si manifesti organismo così saldo da risentir pur nei più piccoli particolari l'impulso dell'idea dirigente e armonizzante (...)» («La Vita Letteraria», 1 febbraio 1907). Vero è, riconosce Marrone, che in qualche novella faccia talvolta capolino «la tesi, sebbene abilmente nascosta dall'arte dello scrittore», ma a spiccare è sempre «la personalità del Pirandello (...) che s'afferma (...) nello studio del carattere e dell'ambiente, nel fondamento esattamente scientifico, nell'obiettività del dialogo, nel rilievo della frase. E quello che mi par sua principale dote d'artista è la nitidezza della rappresentazione» («La Vita Letteraria», 1 febbraio 1907).

Da notare ancora, attraverso le recensioni, il trabocchevole trasporto del Marrone per la letteratura francese (di cui è esperto conoscitore) e la predilezione di alcuni suoi maestri. Ne richiamiamo rapidamente tre. Di Heredia, ad esempio, scrive, peraltro, che «tra i poeti del secolo decimonono (...), egli è il primo per valore nell'arte difficilissima di trattare il sonetto» («Rivista di Roma», 12 novembre 1905), illustrandone nel dettaglio la natura e le qualità.

Dissertando di Victor Hugo, lo scrittore siciliano non mancherà di rilevare che esso sia il «primo verseggiatore e (...) primo rimatore del mondo» («La Vita Letteraria», 22 marzo 1907).

L'intensa frequentazione dell'opera del commediografo e drammaturgo Henry Becque e il giudizio che ne dà, non lasciano dubbi, infine, sul suo modo di intendere il teatro: «L'«Argentina» ha avuto un'ottima idea rimettendo in scena questa *Spola* del grandissimo autore dei *Courbeaux*, interprete principale Ida Carloni-Talli, che fu la prima a presentare in Italia le commedie di Henry Becque. La *Spola* è in un atto: un ricamo finissimo d'ironia profonda della vita moderna, per quel che riguarda l'amore in certi ambienti, sotto certi suoi aspetti» («La Vita Letteraria», 15 marzo 1907).

In calce alla nostra raccolta abbiamo voluto porre anche un testo marroniano assai posteriore rispetto ai precedenti: il crepuscolare – che forse non aveva mai avuto vere ambizioni di critico e che da tempo si era ritirato nel suo «eremo» – dedicò un omaggio a uno dei suoi più cari sodali, quel Rosso di San Secondo che (ormai fisicamente lontano e incamminato lungo la via del proprio destino letterario) rimarrà sempre presente nella memoria di Marrone.

Si tratta di una disamina dell'intera opera sansecondiana, contenente anche schiette parole di sintesi: «*Gli occhi della Signora Liesbeth e Marionette, che passione...* sono le sue opere perfette. Quella natura romantica, che trabocca talora con impeti irrefrenabili, e quella tendenza speculativa, che lo fa curioso e pensoso davanti agli enigmi della sorte umana, qui non si avvertono: ogni particolare risuona perfettamente nell'unità dell'insieme e ne risulta un'armonia compiuta, un'aggettivazione definitiva. Queste due opere pur così nate dall'intime fibre del poeta si sono nettamente liberate da lui, ed hanno in sé stesse la regola della loro esistenza estetica: noi le sentiamo cristallizzate nella loro classicità. Ma certo *La Fuga* è il poema fondamentale di Rosso di San Secondo: quello in cui egli ha versato, con ispirazione febbrile, ogni suo tormento ed ogni suo sogno (...)» («Il Giornale d'Italia», 23 luglio 1920).

Ma tutto, in quel tempo, era cambiato nelle aspettative e nelle prospettive del Marrone rispetto alla, sia pure cauta, baldanza d'inizio secolo.¹⁰

Note

1. In quel periodico comparvero pure alcune liriche di Marrone: *Ecloga Pescatoria*, 16 gennaio 1904; *Sole d'inverno*, 6 marzo 1904; *Domenica d'inverno*, 8-15 dicembre 1904; *Alda e Braminonda*, 25 ottobre 1905; *Giorno di magro*, 25 dicembre 1905; *La madre*, 10 febbraio 1906.

Tra le "firme" del quindicinale ricorrono quelle di Luigi Pirandello (con una certa assiduità), Ettore Romagnoli, Massimo Bontempelli, Lucio D'Ambra.

2. Anche in quella rivista uscirono testi poetici del crepuscolare trapanese: *Ode alla libertà*, 1 aprile 1905; *Le piccole cose*, 1 giugno 1905; *Da Quinto Orazio Flacco*, 1 novembre 1905; *Dove andrò*, Natale 1905; *Il manichino*, 1 marzo 1907. Tra i nomi dei collaboratori della testata figurano anche Carlo Basilici, Giuseppe Lipparini, Fausto Maria Martini, Pietro Paolo Trompeo, Yosto Randaccio, Sergio Corazzini, Mario Rapisardi, Luigi Pirandello, Arturo Onofri, Marino Moretti.

3. Si cfr., a questo riguardo, il volume a nostra cura: *Tito Marrone. Poeta e commediografo trapanese tra crepuscolarismo e futurismo* (atti del convegno del 15 maggio 2003), Palermo, Isspe, 2003; soprattutto la corrispondenza epistolare tra il crepuscolare e il suo amico Federico De Maria che accompagna la pubblicazione.

4. Si veda, per quanto riguarda la produzione teatrale dell'autore siciliano: T. MARRONE, *Teatro*, a cura di S. Mugno, Palermo, Isspe, 2001.

5. A questo intervento del Marrone (*Il metro libero*, «La Vita Letteraria», 25 gennaio 1907) fecero seguito una lettera di Francesco Biondolillo (*Ancora sul metro libero*) e una *Risposta* del crepuscolare, entrambe uscite ne «La Vita Letteraria» del 14 febbraio 1907.

Biondolillo riteneva che Marrone ricadesse nella «falsa e già vecchia distinzione tra *forma* e contenuto» e che, semmai, avrebbe dovuto consigliare agli italiani di usare metri *vecchi* e *nuovi* e magari di «rompere qualunque regola metrica», purché si facesse dell'arte.

Lo scrittore siciliano rammentava al (a suo dire) «distratto» lettore di non avere escluso «il mondo non ritmico» (anche «in un medesimo componimento») quando poneva la distinzione tra «momenti ritmici e momenti aritmici». Aggiungeva poi

- il Marrone: «Io non davo dunque nessuna regola né mettevo alcun limite: escludevo l'inconcepibile, cioè il *semiritmo*. Il Biondolillo dice che io così non ammetterei i versi sbagliati, che, pur talvolta, hanno ragione d'arte. Chi l'ha detto? Soltanto, non li chiamerei *versi*: avrei il coraggio di chiamarli *prosa*».
6. Su questi temi si vedano, tra l'altro, F. DONINI, *Vita e poesia di Sergio Corazzini*, prefazione di A. Palazzeschi, Torino, De Silva, 1948 e il volume, a nostra cura, già citato, *Tito Marrone. Poeta e commediografo trapanese tra crepuscolarismo e futurismo*, pp. 74 e ss.
 7. Il primo intervento, assai succinto ma puntuale, di Marrone sull'opera di Corazzini sarebbe (verosimilmente: il pezzo è, infatti, siglato t.m. e si potrebbe anche supporre che fossero le iniziali di Tommaso Monicelli, sebbene Idolina Landolfi nel volume BUR a sua cura – S. CORAZZINI, *Poesie*, Milano, 1992 – lo attribuisca con certezza a Marrone) una recensione a *L'amaro calice* («L'Avanti della Domenica», Roma, a. III, n.6, 12 febbraio 1905, p.10). Lo riportiamo integralmente: «Questo volumetto di versi non è scevro di molte incertezze di stile e di metrica, che si notavano però maggiormente nella piccola raccolta di rime *Dolcezza* pubblicata dall'A., con fretta molto giovanile, alcuni mesi fa. E se alla giovinezza bisogna perdonare tante cose, è pur giusto riconoscere che in queste brevi poesie vibra una dolce malinconia espressa in una forma che è per lo più melodiosa, quando il Corazzini, per indulgere a mode recenti, non sciupa le sue migliori qualità di sentimento e di verso, scrivendo, per esempio, il semiritmo: *La chiesa venne riconsacrata...*, dove si sforza a dir molto in una maniera nuova, e riesce invece a dir poco in un modo che, se è nuovo, non è per questo bello. t. m.»
 8. Per alcuni ragguagli sui contatti tra Marinetti e Marrone si cfr. S. MUGNO, *Trapani futurista*, Palermo, Isppe, 1995.
 9. Di questa amicizia si trovano "tracce" in L. D'AMBRA, *30 anni di vita letteraria*, Milano, Corbaccio, 1929. Ma anche in un dettagliato articolo di C.G. VIOLA, *Tito Marrone scrittore segreto*, «Scenario», Milano, 10 novembre 1943, dal quale riportiamo degli stralci poco noti: i giovani letterati «romani fondarono una *Società dei Poeti*, che aveva sede al Caffè Marini, in via Venti Settembre, n. 21, e diffondevano un invito per tutta Italia che si concludeva così: *Caro Poeta, volete anche voi, sebbene lontano, far parte dell'Associazione? Se sì, non dovrete fare altro che mandarci per ora la vostra adesione. E se in una sera di venerdì o di martedì, capitando a Roma, vorrete venire a trovarci, saremmo lieti di offrirvi una fraterna tazza di onesto caffè.* (Oh! Bei tempi!). *Vi salutiamo cordialmente.* Per la *Società dei Poeti* firmavano: Diego Angeli, Carlo Basilici, Antonio Cippico, Guelfo Civinini, Giovanni Diotallevi, Tito Marrone, Giuseppe Piazza, Luigi Pirandello, Salvator Riju. (...). Tito Marrone aveva molto frequentato Luigi Pirandello; aveva partecipato a quel primo gruppo che si riuniva intorno allo scrittore siciliano, quando Pirandello ancora non era passato dalla novellistica al teatro. Primi anni di Roma, nella casa in via S. Martino al Macao». Documento notevole della presenza del Marrone, oltre che nelle relazioni amicali, anche nell'universo artistico del Pirandello, è il romanzo *Suo marito* (Firenze, Quattrini, 1911), in cui «lo scrittore siciliano aveva fatto un ritratto di Tito Marrone dai tratti chiaramente

caricaturali», «mascherandolo» sotto il nome di Tito Lampini (su questa «scoperta» si cfr W. SAHLFELD, *Il mito di Tito Marrone tra i cenacoli degli amici e la grande letteratura: da Pirandello a Rosso di San Secondo*, nel già citato *Tito Marrone. Poeta e commediografo trapanese tra crepuscolarismo e futurismo*, pp. 55 e ss.). Anche Alfredo Barbina apporta, riprendendola da una monografia di Luigi Ferrante, una tessera nella ricostruzione di questa amicizia: si tratta di una lettera del 29 dicembre 1916 di Luigi Pirandello al figlio Stefano, prigioniero di guerra: «Stefanuccio mio, abbiamo ricevuto la tua del 4 c.m. con insolita sollecitudine e con la lietissima sorpresa della tua fotografia inclusa, che puoi bene immaginarti quale e quanta gioia ci abbia arrecato! Ci siamo messi a studiare in tutti i modi e in tutti i sensi il tuo aspetto, e chi ha manifestato un parere e chi un altro; ma ci è parso infine di poter convenire almeno in questo: che non sei di molto dimagrito, come si temeva. Ti abbiamo ammirato nella divisa nuova; abbiamo anche osservato tutti i vari oggetti attorno a te. C'erano con noi, al momento dell'arrivo della lettera, Nino Martoglio, Tito Marrone e San Secondo, venuto da Venezia per alcuni giorni per ragioni di servizio (riparte stasera); e tutti e tre si son mostrati molto contenti di rivederti in effigie e m'hanno incaricato di salutarti affettuosamente» (Cfr. A. BARBINA, *Elegie ad Amaranta. Ricerche e documenti su Rosso di San Secondo*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 12). Nello stesso volume del Barbina (a p. 64) viene riprodotta una cartolina, certamente dei primi anni del Novecento, scritta da Rosso di San Secondo e indirizzata a Tito Marrone, con in calce due righe autografe di Pirandello, loro comune amico. Ecco il testo: «Soriano del Cimino, 23. Caro Tito, al Valle viene la compagnia Guasti e C. i che fa per noi e per Cola. Preparalo dunque. Bisogna farlo leggere. Io sono qui da un mese, il 10 ottobre sarò a Roma. Bisogna pensarci seriamente. Ciao tuo S. Secondo. Saluti affettuosissimi dal suo Luigi Pirandello». Il testo teatrale a cui si fa riferimento è *Cola Berretta*, scritto in collaborazione da Rosso e Marrone e rimasto inedito, oggi disperso.

Bisogna, peraltro, ricordare che Pier Maria Rosso di San Secondo dedicò un intero romanzo alla figura dell'amico trapanese e alle sue vicende famigliari e sentimentali: *Incontri di uomini e di angeli* (Garzanti, 1946), oggi nell'edizione Sciascia (Caltanissetta, 1993). Di questo testo si è occupato W. SAHLFELD, *Il mito di Tito Marrone...cit.*, pp. 55-67.

A proposito del sodalizio tra Marrone e Rosso, alcune lettere del trapanese, inviate all'amico e alla moglie di lui, Inge Reidlich, sono conservate presso il (non ancora del tutto riordinato) "Fondo Pier Maria Rosso di San Secondo", conservato dalla Biblioteca Comunale di Camaione, non lontano da Lucca. Sulla figura complessiva del Marrone e sui suoi anni giovanili a Roma *début-dé siècle* rimangono, comunque, fondamentali gli studi di G. FARINELLI, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, e di A.I. VILLA, *Neorealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini. Poeti dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*, Milano, L.E.D., 1999.