

«STORIA DI UN EDITOR. NICCOLÒ GALLO» DI GIAN CARLO FERRETTI, DAL SAGGIATORE

# → ANNI SESSANTA

Niccolò Gallo nel suo studio di Roma a Piazza Ungheria

di MASSIMO RAFFAELI

●●●È raro imbattersi in una figura centrale che sappia tuttavia mantenersi così defilata da sembrare inapparente. Questa fu, fino all'autospoliazione, la *facies* di Niccolò Gallo (Roma 1912-Santa Liberata di Grosseto 1971), filologo, critico letterario e poi raffinatissimo *editor*. Ne ricostruisce oggi la biografia intellettuale il decano dei nostri storici della produzione editoriale, Gian Carlo Ferretti, pubblicando *Storia di un editor Niccolò Gallo* (NERO) (Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, pp. 151, € 16.00), un volume che si segnala sia per il nitore interpretativo sia per la abbondanza degli apporti documentari, per lo più inediti o rari. Di Gallo rimaneva ai lettori una poesia fraterna, e appunto intitolata *Niccolò*, a firma dell'amico di una vita troppo breve, Vittorio Sereni, con l'immagine di una antica e persino ineffabile cortesia, quella di colui che sa ascoltare impavido e ricambiare mutamente l'intensità di uno sguardo, l'attesa di una parola soccorrevole; di lui, delle sue scritture limpidissime (già devolute negli anni cinquanta a riviste di area comunista quali «Società», «Il Contemporaneo»), residuava non soltanto un volume antologico e da tempo introvabile, *Scritti critici* (Il Polifilo 1975), messo insieme dagli amici Ottavio Cecchi, Cesare Garboli, Gian Carlo Roscioni all'indomani della sua scomparsa, quanto alcune curatele memorabili, dalla *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis (Einaudi 1958) al *Carteggio* Dino Campana-Sibilla Aleramo (Vallecchi 1958) sino a una mai abbastanza rammentata edizione dei *Canti* leopardiani e firmata a quattro mani sul principio degli anni sessanta col compagno di via a lui più antipode per tempra e formazione, Cesare Garboli. Non bastasse, Gallo aveva prestato la finezza lenticolare della propria scrittura, quella procedente da una mano che pareva non avesse nervi, alla versione di un piccolo classico e anzi un gioiello delle lettere francesi, il romanzo *Aimée* (Feltrinelli 1959), opera solitaria del primo fra tutti gli *editor* secolari e cioè Jacques Rivière.

Della vicenda singolare di Gallo restava dunque troppo o troppo poco per non doverla necessariamente recepire alla stregua di una leggenda ovvero di un enigma, lo stesso di un intellettuale la cui parabola somigliasse a un tracciato: prima l'impegno diretto della critica poi, dall'«indimenticabile '56», il ritirarsi dalla scrittura e dalla militanza diretta, quindi la direzione di una collana molto raffinata di narrativa per Nistri Lischi di Pisa, infine, e accanto a Vittorio Sereni, la consulenza da Mondadori per cui pilota la serie ammiraglia dei romanzi italiani. L'ultima immagine di Gallo è di un uomo oberato da una montagna di manoscritti, seduto al tavolo del suo studio nella casa ai Parioli, al numero 6 di piazza Ungheria, chino su quello che fu detto uno dei telefoni più occupati d'Italia, preciso nei rilievi, scrupoloso con gli autori, attento alle dinamiche della casa editrice e però in sé stesso sibilino e in sostanza muto se non con chi, per eccezione, sapesse toccarne la corda profonda (ed è il caso, ovviamente, dell'amico Sereni: sappiamo dal carteggio curato di recente da Stefano Giannini - «L'amicizia, il capirsi, la poesia. Lettere 1953-1971», Loffredo - che fu spar-

ring decisivo alla composizione de *Gli strumenti umani*).

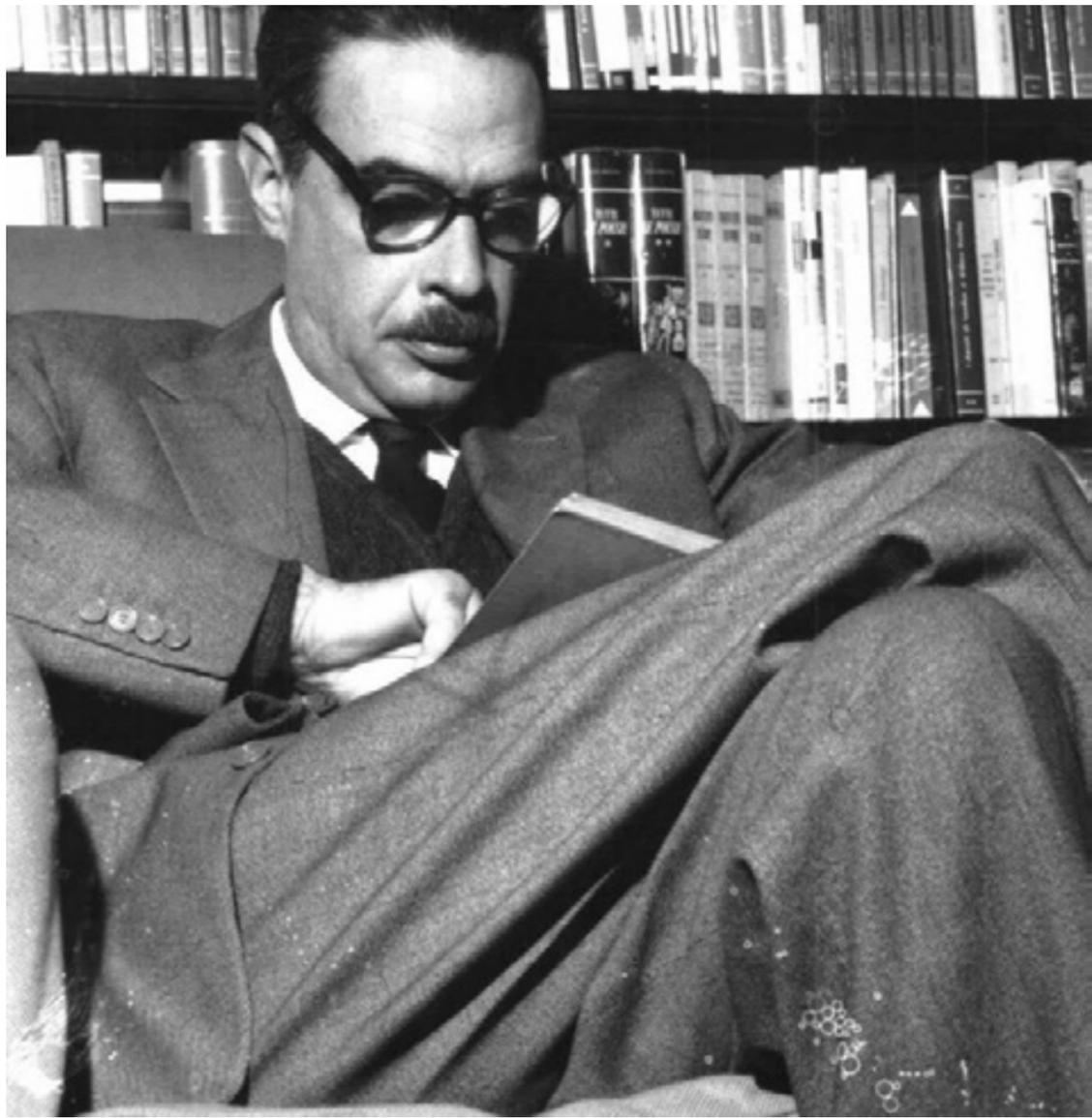
Ora, il lavoro di Ferretti muove da una duplice domanda: come mai il critico militante, colui che era stato il censore delle crude *tranches* neorealiste e invece il promotore di un «realismo critico» (Bassani, Cassola, Dessi), tace del tutto dopo il '56? come mai il raffinato promotore della col-

lana «Il castelletto» da Nistri Lischi si reclude in una dinamica puramente redazionale, in una trafila di pareri editoriali (peraltro splendidi, di esattezza implacabile) o nella stesura di anonime bandelle di copertina? E più precisamente: perché Gallo, pur mantenendo il profilo etico e l'intransigenza intellettuale che tutti gli riconoscono, accetta negli anni del boom

economico di farsi funzionario di una casa editrice la quale si fonda, scrive Ferretti, «non tanto sulla sperimentazione e sulla avanscoperta quanto piuttosto sull'acquisizione di autori definiti e *garantiti*, nel quadro di un sostanziale ecumenismo *istituzionale* e secondo uno stretto rapporto tra valore di mercato e valore culturale, successo e *qualità*, fatturato e

**Il telefono più occupato d'Italia ma, dietro il filo, un enigma: perché un critico tra i più fini si ritrasse nel ruolo di (impeccabile) funzionario di Segrate, promuovendo il bestseller di qualità?**

## Gallo, un Bartleby alla Mondadori



prestigio? Perché Gallo da Mondadori non può permettersi, alla lettera, gli autori di ricerca e di tendenza che sarebbero idealmente i più suoi e che invece vede pubblicati dalla concorrenza in quegli anni di inaudita espansione editoriale: il che vuol dire, per esempio, che nella sua collana dei «Narratori italiani» non possono figurare i Pasolini, Volponi, Parise (tutti editi da un giovane e agguerrito Garzanti) né i Testori, Arbasino, Meneghello (tutti editi per Feltrinelli dal suo amico Bassani) ma nemmeno taluni scrittori di fisionomia consolidata già passati per «Il castelletto» e ora accolti nel catalogo Einaudi (uno per tutti, il suo amato Carlo Cassola).

Quando arriva in Mondadori, nonostante la sponda di Sereni, Gallo sa bene che il *mood* novecentista del vecchio Arnoldo non si spinge troppo al di là delle opere complete di Bacchelli o Tombari così come saprà presto che il piglio ereticale del giovane Alberto non può spingersi troppo al di là di quanto lo stesso Gian Carlo Ferretti avrebbe un giorno definito il «best seller di qualità», vale a dire una formazione di compromesso fra le ragioni della ricerca letteraria e le ipoteche di leggibilità/vendibilità di un prodotto. Non è un caso che alcuni fra gli autori più organicamente patrocinati da Gallo si chiamino Fulvio Tomizza, Piero Chiara e Carlo Sgorlon, come nemmeno è un caso che, in tal senso, la vistosa eccezione (per Mondadori un'eccezione addirittura megalomaniaca) sia rappresentata da Stefano D'Arrigo il cui immane *Horcynus Orca* andrà a stampa solo anni dopo la morte di Gallo. Scrive Ferretti, al riguardo: «Si può ipotizzare che Gallo cerchi una alternativa alle crisi e delusioni della sua battaglia critica nella pratica dell'investimento di sé. La stessa lontananza dalla *macchina* e la stessa pur formale difesa di una dimensione artigianale allora, con relativi anacronismi, possono diventare una condizione per lavorare meglio, senza peraltro mettere in discussione le logiche produttive e commerciali del contesto in cui opera, e il suo stesso ruolo. Ma la nuova esperienza di Gallo si trova ben presto stretta tra condizionamenti espliciti e impliciti, contrattuali e non, accettati o subiti, un parco autori in gran parte preconstituito, e il peso frustrante di una politica di relazioni complicata e defatigante».

Gallo, alla fine, sembra avere accettato l'endia di funzione intellettuale e ruolo editoriale. Non ha abiurato nulla o, tanto meno, recitato una palinodia. Egli è un critico che ha smesso di operare perché è venuto meno un orizzonte di attesa che ne legittimasse gli interventi, fra il 1956 e il miracolo economico, ed è un *editor* cui i tempi concedono di agire entro margini precisi, inderogabili. Alla fine il suo punto di onore è proprio nel silenzio sibilino, nella diligenza acerrima di chi ha smesso di illudersi e illudere da molto tempo. È un fuoriclasse della filologia e della critica che ha dovuto o forse voluto riconoscersi nella immagine di un Bartleby della editoria.

### SAGGISTICA

Da Italo Calvino a Fellini, Sandrini rilegge Leopardi come miniera del fantastico

di MASSIMO NATALE

●●●Nella *Montagna incantata* di Thomas Mann (1924) al protagonista Hans Castorp - appena arrivato al sanatorio di Davos - capita di sentir descrivere nientemeno che Giacomo Leopardi come un «poeta infelice», come un «uomo gobbo, malaticcio» (così Ludovico Settembrini, che dello stesso Castorp sarà l'imperfetto e tragico precettore). Il brevissimo «ritratto» è ben in linea con le tendenze di tanta cultura italiana ufficiale in quel primo scorcio di secolo, sotto l'egida anzitutto di Croce, pochissimo propenso ad accettare Leopardi come «maestro», com'è noto, e deciso nell'etichettarlo invece come «malato». Ma c'è anche un tutt'altro modo di guardare a Leopardi, che si affaccia già fra anni Venti e Trenta, e che in Italia si deve forse anzitutto al romanzo o alla

narrazione, più ancora che alla lirica o alla filosofia (le altre due forme su cui il segno leopardiano era destinato comunque a imprimeri presto e indelebilmente: con Cardarelli, o con Giuseppe Rensi). Un Leopardi riletto, stavolta, come grande miniera metafisico-fantastica. Quanto sia profondo «l'influsso esercitato da Leopardi (...) sulla narrativa italiana del Novecento che potremmo chiamare «d'immaginazione»», è ora più chiaro grazie a un prezioso libro di Giuseppe Sandrini, *Le avventure della luna Leopardi, Calvino e il fantastico italiano* (Marsilio, pp. 224, € 23,00). Al centro del saggio, fra gli scrittori pronti a fare originalmente i conti con l'eredità leopardiana, c'è appunto Italo Calvino; al suo fianco, Tommaso Landolfi e Antonio Delfino. E, più in generale, c'è un'immagine-mito per eccellenza legata a Leopardi, ovvero la luna:

una luna romanzesca - tradotta talora al grottesco - simbolo di una capacità di illudersi e di immaginare che sempre più si perde fra i moderni. Una «favola antica» difesa da Leopardi e inseguita da Sandrini lungo le *avventure* cui allude seduttivamente il titolo del suo studio, nel tentativo di disegnare una mappa della ineludibile presenza «lunare» leopardiana. L'opera di Calvino è allora un passaggio «inevitabile», in questa chiave - soprattutto il Calvino delle *Cosmicomiche* - il nostro scrittore più incline a riconoscere in Leopardi (per esempio nell'operetta di Federico Ruysch) un «nucleo fantastico», o anzi «il vero seme da cui poteva nascere il fantastico italiano» (così lo stesso Calvino in un intervento del 1984, significativamente intitolato *Il fantastico nella letteratura italiana*). È vero cuore e emblema del libro è, in questo

senso, un capitolo dedicato al *topos*-sogno della «caduta della luna», motivo svolto da Leopardi in un canto «minore» - ma di fortuna novecentesca non banale - come *Odi, Melissa*: un'immagine cui è attento il Calvino delle *Lezioni americane* (e delle *Figlie della luna*), così come, in anticipo, il Landolfi de *Il lunatico di Bergerac* (ma lo sguardo su Landolfi si allarga poi naturalmente, altrove, alla *Pietra lunare*, o a *Cancroregina*, ecc.). Queste pagine risultano comunque un ottimo esempio di come Sandrini si muova, lungo tutto il libro: intessendo una tela fittissima di riferimenti, che dall'Ovidio delle *Metamorfosi* o dall'Algarotti del *Newtonianesimo per le dame* risalgono fino a un altro seguace del fascino lunare come Zanzotto, o a Vincenzo Consolo, o a Dino Buzzati. E soprattutto - fuori dal recinto della letteratura - fino al Fellini della *Voce della luna*. Perché questo

è anche un libro di felicissimi incroci e sconfinamenti (vedi gli sfondi europei più volte chiamati in causa, da Gide a Potocki a Novalis). Ed è, inoltre, un libro polifonico. Basti pensare che il dialogo coi testi si dà quasi sempre in una relazione a due, o spesso in triangolazione: badando a come Calvino stesso guardi a Landolfi; o a come stiano di fronte a Leopardi ancora Calvino e Pavese (e il corpo a corpo fra l'autore delle *Cosmicomiche* e quello dei *Dialoghi con Leuco* è uno dei punti più notevoli, anzi tutto a proposito di una diversa idea di «mito» che si gioca fra i due, pur nell'importanza mai completamente dismessa del magistero paveseiano). Il tutto nella luce a tratti ironica, ma sempre grandiosa, sprigionata sul secolo ventesimo - e più oltre, fino a noi - da un ragazzo innamorato della luna, «più che poeta e più che uomo».