

## Giovanni Faldella *flâneur* d'Europa

---

### *Giovanni Faldella flâneur of Europe*

ALESSANDRA RUFFINO  
Torino (Italia), [info@alessandraruffino.it](mailto:info@alessandraruffino.it)

**RIASSUNTO:** Per illuminare lo stile e la figura di Giovanni Faldella (1846-1928), protagonista della Scapigliatura piemontese diviso tra attualità e culto del passato, tra collezionismo di parole desuete e invenzioni originalissime, il saggio esamina con particolare attenzione gli scritti di viaggio dell'autore. Posti in una dialettica comparativa con gli studi di sociologia, estetica e filosofia della storia di pensatori come Benjamin, Simmel, Kracauer, Spengler, i testi, il gusto e la poetica di questo *outsider* di provincia vengono qui letti sotto un'angolazione inedita e in un'ampia prospettiva europea.

Parole chiave: Scapigliatura; Modern-style; Esposizioni Universali; Letteratura di viaggio

---

*Abstract: To illuminate the style and figure of Giovanni Faldella (1846-1928), protagonist of the Piedmontese Scapigliatura divided between current events and the cult of the past, between collecting obsolete words and highly original inventions, the essay examines with particular attention the author's travel writings. Placed in a comparative dialectic with the studies of sociology, aesthetics and philosophy of history by thinkers such as Benjamin, Simmel, Kracauer, Spengler, the texts, the taste and the poetics of this provincial outsider are read here from an unprecedented angle and in a broad European perspective.*

*Keywords: Bohème; Modern-styl; Universal Exhibitions; Travel literature*

Recibido: 22 junio 2021 / aceptado: 09 julio 2021 / publicado: 1 octubre 2021

---

*Lo zibaldone ha qualcosa dell'ingegno  
del collezionista e del flâneur.*

Walter Benjamin

1. I DUALISMI DI UN OUTSIDER TRA SCAPIGLIATURA E ART NOUVEAU. Reporter brillante o moralista paesano? Espressionista che deforma e dileggia i dati del vero o retrivo vagheggiatore degli ideali del Bello? Sperimentatore scapigliato o reazionario ràpsodo della tradizione? Piccolo europeo o europeo piccolo?

Giovanni Faldella (Saluggia, 1846-1928), figura di punta della Scapigliatura piemontese, si dibatte tra accademismo e *plein air*, tra libri grossi e mondo piccino, tra l'anelito a creare un'arte popolare e uno stile del tutto fuori dal comune. Questo maestro dell'Europa in provincia<sup>1</sup> che, poco più che ventenne, fondò a Torino *Il Velocipede*<sup>2</sup>, si distinse per un esordio narrativo dallo stile atipico (*Figurine*, 1875), dando prova per un quindicennio o poco più di creatività rimarchevole, prima di scivolare – fatte salve le eccezioni che confermano la regola (*Nemesi o Donna Folgore*, romanzo del 1909, rimasto inedito fino al 1974) – in una lunghissima fase da sopravvissuto a se stesso e ai sogni politici, etici ed estetici della sua generazione.

In politica, dopo aver simpatizzato per un progressismo blandamente socialista (fu deputato nel 1881 e nel 1886), Faldella, nominato senatore nel 1896, ripiega su posizioni monarchiche, arrivando infine – secondo la proverbiale regola del *si-nasce-incendiari-e-si-muore-pompieri* – a prestarsi come rètore di cerimonie patriottiche, anche fasciste.

In letteratura, in un'epoca che stagnava tra il culto manzoniano e la narrativa di consumo alla De Amicis, Faldella elabora uno stile eccentrico, che più antipopolare non si potrebbe, proclamando però al contempo di voler metter la propria arte al servizio dell'utile e del vero, quando l'arte – perlomeno a partire da Baudelaire – aveva cessato di essere inseparabile dall'utilità; si prefigge di spazzar via le polveri dei *rococò* per far spazio al nuovo ma rifiuta l'*art pour l'art*: “I poeti, i musici e i pittori che gridano *Avvenire! Arte per arte!* e rinnegano il passato, che fu così artistico, che nulla più, per libidine del nuovo e dello strambo, a che cosa riescono in fine dei conti? A spennare gli angeli e ad inargentare i rospi”, fa dire al protagonista di un suo racconto giovanile (*Il male dell'arte*, in Contini, 1992, p. 97, corsivi originali). Faldella chiede alla favola una morale e insieme deforma, frantuma, disgrega; desidera ammaestrare i moderni e riempie però le sue narrazioni di morti violente e finali poco edificanti, come piaceva al pubblico del tempo<sup>3</sup>.

È un marchio faldelliano, l'ambivalenza, sia per quanto riguarda la narrativa che per quanto riguarda il giornalismo, che sarà l'aspetto al quale queste pagine presteranno maggiore attenzione. “Il giornalismo, che fa da mezzano ad ambizioni personali e settarie, è una fucina di crudeltà”, lamentava (Faldella, 2003, p. 285); “le gazzette hanno affiochito, se non ammazzato, i libri. E, come i giornali quotidiani hanno sostituito la letteratura facile, così la rivista, questo volume

---

<sup>1</sup> Allusione al bel titolo di un'antologia di scritti faldelliani approntata nel 1976 da Giorgio Ragazzini per Longanesi: *L'Europa in provincia: pagine di viaggio e di costume*.

<sup>2</sup> *Il Velocipede. Gazzettino del giovane popolo di lettere, scienze e arti* uscì dal 3 gennaio 1869 al settembre 1870, rappresentò il tentativo di esprimere in Piemonte una letteratura di gruppo e venne chiuso a seguito di alcuni articoli contro il papa e il governo: cfr. Manfredini (2021).

<sup>3</sup> Cfr. ad es. il suicidio di Speranza in *Madonna di fuoco e madonna di neve* e gli assassinii della moglie del pittore protagonista de *Il male dell'arte* e di Nerina de Ritz in *Capricci per pianoforte*.

proseguito a carta continua, a *sine fine dicentes*, ha surrogato il libro serio” (Faldella, 1882, p. 109). Diversi decenni più tardi, con disincanto ancor più amaro, ci sarà chi dirà:

*La democrazia ha completamente strappato dalla vita spirituale delle masse popolari l'uso del libro e vi ha sostituito il giornale. Il mondo dei libri, con la sua ricchezza di punti di vista, che stringeva il pensiero alla scelta e all'esercizio della critica, è ormai solo la prerogativa di una cerchia ristretta. Il popolo legge un solo giornale, il “suo” (Spengler, 2019, p. 683, corsivi originali).*

In una società che va industrializzando ogni aspetto della vita pubblica e privata, Faldella denuncia l'inflazione di libri, particolarmente grave nell'arretrata Italia umbertina, dove quei pochi

che rimangono fedeli alle lettere, o si riattaccano ai libri classici con il sistema meccanico delle scuole, senza una guardatura a ciò che si pensa e capita adesso, massime al di qua delle Alpi; ed esce da loro quella letteratura tabaccosa e rococò, di un odore nauseabondo, come la cotta di un pievano vecchio, a periodi avviluppati come nodi di Salomone; oppure messi nel dimenticatoio i libri antichi troppo ostici alla loro ignoranza, scorrazzano e sfarfallano per le facili e pruriginose librerie straniere e moderne, e ne rubano e trapiantano a sproposito gli uomini i fantasmi sproporzionati al nostro clima e alla nostra tradizione; onde nasce quell'altra letteratura secca, epilettica, a sgambetti e a salterelli di ranocchio. Tanto gli uni quanti gli altri scrivono per loro consumo<sup>4</sup>; imperocché si può dire che in Italia non c'è pubblico letterario; a leggere rimangono soltanto gli autori, i quali si leggono da se stessi, magari dieci volte di seguito (Faldella 1983a, pp. 132-133).

Eppure, al pari di molti *bohémians* d'Europa, Faldella fu a sua volta giornalista. Secondo le periodizzazioni più aggiornate, quel disomogeneo movimento che va sotto il nome di Scapigliatura (considerato da certi suoi esponenti una costante dello spirito) va dal 1856 al 1880 e coincide con un ampio riassetto degli equilibri geopolitici internazionali e l'acuirsi di aspri conflitti sociali. Nel 1881, con l'uscita dei *Malavoglia*, l'Italia letteraria entra in un'altra stagione, dove a contendersi i favori del pubblico e le dispute dei critici saranno Verismo e Decadentismo. In un passaggio di *Tota Nerina*, romanzo uscito nel 1887 che costituisce il primo quadro del trittico *Capricci per pianoforte*, Faldella abbozza un ritratto d'insieme di quella scapigliata famiglia i cui giovinotti

hanno sguinzagliata una nuova musa, nuda come una regina selvaggia d'Haiti, ubbriaca come una baccante ed indiavolata come un'ossessa. Però qualche volta questa musa buggerona parla solennemente e profondamente come una Pitonessa sul tripode. Fra i poeti dell'avvenire c'è Arrigo Boito, che ha splendore d'ingegno aquilino e c'è Emilio Praga, che ha ricchezza d'estro e di cuore. In linea di prosa troviamo Iginio Ugo Tarchetti, già commissario militare, *vulgo* panattiere dell'esercito. Lo conosco personalmente. Ha una melanconia forte, leopardiana, ma è un Leopardi quasi limitato in prosa, senza stile classico, è un Guerrazzi, senza riboboli toscani; scrive in farsetto da *travet* [...] (Faldella, 1972, pp. 160-161).

Ebbrezza, *sauvagerie*, ossessione, afflato avveniristico rientrano solo in parte nella produzione di Faldella che, pur dandosi a esperimenti stilistici arditi nei quali i confini tra generi letterari e registri linguistici saltano per aria, resterà fautore dell'insostituibile funzione della gerarchia (ognuno al suo posto...) e partigiano dei valori contadini. Dalla Scapigliatura la narrativa faldelliana mutua alcuni temi: il problematico rapporto arte/realtà, l'opposizione tra conoscenza libresca e vita vissuta, il piacere del paradosso e delle trasfigurazioni fantastiche: tutte espressioni di quella “legge eterna della dualità o dell'uno contra uno”, che ha una sua articolazione principale nell'antitesi vecchi/giovani:

<sup>4</sup> Cfr. Faldella (2003, p. 176): “Da noi tutti coloro che hanno qualche sentimento di letteratura, vogliono produrre. E non si pensa che alla produzione deve corrispondere la consumazione”.

La più netta distinzione del dualismo sta nella gioventù e nella vecchiaia. La scuola letteraria dei vecchi si compone dei mummificati a qualsivoglia età, borghesi, preti o seminaristi, purché incarogniti nelle idee, nei pettegolezzi, nei libri di un tempo che fu [...] Guai a parlare a cotesti roccò della letteratura, guai a parlare loro di giornali, di romanzi, di memorie, di viaggi e di autori moderni! Incapaci di creare, odiano i vari creatori, il Supremo Creatore e le sue fatture; vorrebbero che nessuno creasse: il verso che suona e non crea è il fatto loro (Faldella, 1972, p. 49).

Giornali, romanzi, memorie e viaggi sono motori (e vettori) del gusto moderno e a quei generi Faldella si dedica con l'intento di una verità a modo suo, nella quale tenta (difettosamente) di unire passato e presente, sopraffatto di continuo da impulsi centrifughi e disaggreganti. Per una strada stretta e peregrina, lo scrittore di Saluggia si proponeva di concertare i trovati della modernità insieme al culto delle parole desuete, delle lingue morte e delle glorie patrie<sup>5</sup>. Il cimento era non meno rischioso che ambizioso. Impotente alla narrazione, che necessita di struttura, Faldella versa cospicue doti d'ingegno nell'ornato delle parole: e gli si potrebbe dare – a buon diritto – il titolo di *colorista*. D'altronde, in un lasso temporale coincidente con quello della sua stagione migliore (1874-1890), molti esponenti dell'arte gemella della pittura puntarono su un colorismo antinaturalistico che, opponendosi alla fotografia, traghettò l'arte oltre le forme del visibile.

*Petit maître* di provincia dallo stile inimitabile, il giovane Faldella – dicevo – si confronta con temi e figure chiave della civiltà letteraria romantica e postromantica: la prostituta, la *réclame*, lo sgangherarsi del nesso realtà/verità, le malattie psichiche (lo *spleen*, la ninfomania di Nerina, eroina della trilogia *Capricci per pianoforte*, la doppia isteria delle protagoniste di *Madonna di fuoco e Madonna di neve* del 1888...), sintomatiche ed emblematiche di quello che Paolo Mantegazza chiamò “secolo nevrosico”.

Nel diseguale e ipertrofico viluppo dell'opera faldelliana è possibile – col senno di poi – isolare alcuni spunti ricorrenti, impiegandoli come una lente per leggere un'epoca in cui tutto accelera, si scompone e si ricompone – a tratti – in intermittenze, epifanie, *frame*. Se prendiamo ad esempio *Capricci per pianoforte*, trilogia composta nell'arco di quasi trent'anni, tra 1887 e 1909 (anzi, quaranta, considerando che *Tota Nerina*, primo elemento del trittico, risale al 1869), possiamo veder germinare il fiore dell'Art Nouveau dalla semenza *bohémienne*. Le peripezie della contessa Nerina de Ritz secondano il gusto da *feuilleton* nei temi ma non nei modi (così come era accaduto alla trilogia *Un Serpe*, la cui pubblicazione nel 1876 sul *Fanfulla* fu sospesa dopo tre puntate per le proteste di lettori sconcertati da una scrittura inaudita). Figlia di un arricchito, impegnata in un'irresistibile ascesa conseguita per mezzo di una lussuria selvaggia, il tipo di Nerina s'imparenta alle *belles dames sans merci* della letteratura romantica e, storicamente, alle mangiatrici di denaro che spopolano durante il Secondo Impero: le *cocottes* con “lo sguardo infuocato e il cuore gelido”, le “spettacolose cortigiane” che “muovono alle imprese della gioia, e sono cupe come usuraie” (Faldella, 1983b, p. 209). Nell'ultimo quadro della trilogia, *Nemesi o Donna Folgore. Romanzo verista non per innocentine* (ma di verista non c'è granché), composto tra 1906 e 1909, si assiste all'apoteosi parossistica e parodistica (seguita da catastrofe) di una *sex machine* che consuma avventure in serie. Col suo erotismo cosmopolita, l'eroina di provincia che nei primi due quadri della trilogia mimava le gesta di tante donne perdute del Naturalismo e del Melodramma ottocentesco, va via via assumendo i tratti della donna Liberty, serpentina, sensuale, floreale. Si veda questo ritratto: “Dal brivido fantastico di fatale spettro notturno essa usciva come una fanciulla vestita da fiore, una fanciulla floreale, che tosto appassisce se non è amata. Pretendeva sempre essere un fiore incarnato con i suoi amori prepotenti nella più grande varietà” (Faldella, 1974, p.

<sup>5</sup> Di cui sarà monumentale coronamento il poema *De redemptione italica* (1921), dedicato all'epopea risorgimentale, di cui Roberta Piastrini ha curato nel 2011 la prima edizione e traduzione moderna.

63). Nell'accostamento spettro/fiore si materia una delle più ambigue antinomie del Liberty, cioè l'unione di frivolo & funereo.

Sempre attenta alla “ricchezza borsuale, di cui non si era mai scordata nelle follie erotiche”, nelle successive stazioni del suo *cursum (dis)honorum*, Nerina si tramuta nella “superdonna per un nuovo Niesckte [sic]”, “la Sultana, che si riservava un variante harem maschile” (ibidem), sovraccaricata di tratti espressionistici che irridono anche il nietzschianismo d'accatto dannunziano. Questa superfemmina caricaturale dà all'autore il pretesto di introdurre considerazioni misogine sul fenomeno del femminismo:

Per ovviare ai danni della sensualità, la civiltà utilitaria ha inventato il terzo sesso delle fanciulle intellettuali... Ma non fidatevi... Anche Nerina è una intellettuale... Paiono tutto greco, tutta matematica, tutta chimica; e poi, mentre meno ve lo aspettate, vi conquistano mostrandovi un seno di bomba che scoppia (Faldella, 1974, p. 31).

L'immagine finale di questa tirata esplose davvero come un colpo d'arma da fuoco...

Faccio un altro esempio. In un episodio della campagna di conquiste condotta da Nerina a Costantinopoli, la contessa de Ritz, in una visione madida ed evanescente come un miraggio, si trasfigura in una statua di champagne ghiacciato: “Tra quel tono di odalische, che parevano natanti in un quadro ad olio, ed esalanti sudori profumati, splendeva la sua leggiadria secca, che si sarebbe detta di una purezza cristallina: una statua di schampagne ghiacciato” (Faldella, 1974, p. 59). La leggiadria secca, cristallina e glaciale di Nerina fa di lei un prototipo di donna Art Nouveau che ben rappresenta l'effetto finale di quella disposizione tecnica del mondo che prevedeva la soppressione della fecondità. Stesso dicasi dell'episodio in cui la contessa, nell'euforia sacrilega di un bagno nel Giordano compiuto per lavare (si fa per dire...) i suoi peccati, trascina alcune compagne in una danza subacquea:

La signora Nerina guidava la danza subacquea; Suora Ermellina si piegava al capriccio. Le chiome diffuse parevano alghe natanti, seguaci cappelliere alle rose divine dei volti di ninfe. La signora Nerina provava una letizia sovrumana nel rompere coi seni floreali quelle onde somme nella storia religiosa dell'umanità (Faldella, 1974, p. 68).

La fantasmagoria liquida, di una sensualità vegetale e fluttuante, sembra trasporre in parole la sinuosa mobilità di quelle fanciulle (certo più innocenti), che nel 1902 danzavano sul manifesto disegnato da Leonardo Bistolfi (uno che nel mixare frivolo e funereo era maestro) per la *Prima Esposizione internazionale d'Arte Decorativa Moderna*, svoltasi a Torino. Quella manifestazione rappresentò un momento fondativo del modernismo internazionale: l'Art Nouveau fu la prima delle avanguardie dell'età contemporanea e la capitale sabauda ne fu il primo centro d'irradiazione italiano: un curioso incontro di avvenirismo e retroguardia e un eccellente esempio di quell'Europa in provincia di cui Faldella fu campione.

Se il kitsch di passaggi come quelli su riportati mostra una certa forza iconica e ironica, risulta assai meno efficace quando Faldella, succube delle sue ubbie patriottico-moralizzatrici, istituisce un parallelismo tra la dissolutezza di Nerina e la corruzione morale della Capitale del Regno: “come l'Italia a Roma per il dissidio religioso non poté trovare il suo perno morale, così la contessa Nerina diede al suo imperialismo erotico la circolazione viatoria, randagia” (Faldella, 1974, p. 190). Roma liberata e capitale, infatti, è

rimasta con le corrottele di due immense civiltà, onde ebbe per degno organo la *Cronaca bizantina*<sup>6</sup> del Sommaruga [...] Come la corte effeminata di Napoleone III preparò la *débauche* di Sedan, Dio voglia che l'orgia sensuale della Roma nuova e rinvecchignita non prepari all'Italia un nuovo rovescio nazionale (Faldella, 1974, p. 192).

Mentre saetta una frecciata retroattiva ad Angelo Sommaruga (indi a D'Annunzio, che diresse *Cronaca bizantina* nel 1885-86), Faldella istituisce un parallelo tra l'Italia umbertina e la Francia del Secondo Impero (sui cui caratteri è sempre profittevole rileggere *Offenbach und das Paris seiner Zeit* di Siegfried Kracauer, 1937), rimarcando la delusione per il mancato progresso civile e sociale che sarebbe dovuto seguire all'unificazione. La metamorfosi di Nerina da ardente erotomane a statua di ghiaccio non era priva d'intelligenza visiva: il successivo dissolversi di quell'icona in un maldestro paragone tra donna e città mostra un vizio non infrequente in Faldella, cioè quello di compromettere delle buone invenzioni con intenzioni pedagogiche ed erudite fuori luogo che mettono a nudo l'irrisolutezza di un autore sospeso tra miopia moralistica e anticipazioni futuristiche. E del resto, il 5 febbraio 1909, a tre settimane dal giorno in cui l'ottocentista Faldella aveva vergato la parola *fine* sul manoscritto di *Nemesi o Donna Folgore* ("Brozolo 14 gennaio 1909, ore 11 ant. prima di ritornare a Saluggia"), Filippo Tommaso Marinetti pubblicava *Il Manifesto del Futurismo...* Se lasciamo parlare la cronologia, la concomitanza suona come implacabile denuncia della retroguardia di Faldella. Eppure, nei momenti migliori, le sue pagine accendono a ripetizione i bengala di una fantasia singolare e perfino – come vedremo – profetica. Accostamenti spiazzanti ("una acconciatura istrionica colore di gatto vedovo" [Faldella, 1972, p. 86]; un "berretto da notte culminante in un fantastico silenzio" [Faldella, 2003, p. 170]), scene oltre-reali come quella di Ambrogione che, in *Una serenata ai morti*, attraversa "a nuoto asciutto" un incantevole chiaro di luna che allagava una piazza (Faldella, 1982, p. 50) fanno la delizia del lettore. Aveva ragione Gianfranco Contini, il maggior esegeta dello scrittore di Saluggia, quando diceva: "a leggere Faldella occorre oggi maggiore intelligenza di Faldella" (Contini, 1969, p. XXXIII). Se la mancanza di autocoscienza è un limite di questo autore, e "l'arte di Faldella ha in sé qualcosa di estremamente precario, un'altezza raggiunta quasi per caso" (Ragazzini, 1976, p. 29)<sup>7</sup>, è pur vero che il principio dell'*hasard* è segno dei tempi, sicché l'ottocentista Faldella merita la nostra attenzione in una prospettiva di posterità non solo letteraria.

2. COLLEZIONISTA E *FLÂNEUR*: FALDELLA SOCIOLOGO PER CASO. La premessa è stata lunga e me ne scuso. Ma mi pareva utile evocare per momenti esemplari i caratteri di un'opera tanto atipica e discorde. Arriviamo quindi a porre il focus sul Faldella-giornalista. Se dall'ultimo decennio dell'Ottocento la scrittura del Saluggino perde smalto e capacità fantastica, è altrettanto vero che tra gli anni '70 e '80 del secolo egli seppe farsi sensore – e non solo censore – di quell'"epoca dissolvente"<sup>8</sup> e deleteria in cui si sfasciano e si rompono ad una ad una tutte le fedi" (Faldella, 1983a, p. 136): il suo gusto della scheggia, del bozzetto e dei frantumi corrispondeva alla situazione di *infermità* in cui gli parevano versare le lettere e la società contemporanee: "come prima di morire gli individui passano per lo stadio della malattia e dello sfacelo [...] così i libri, prima di scomparire,

<sup>6</sup> Uscita dal 1881 al marzo 1885 sotto la direzione del Sommaruga e poi per un altro anno sotto la direzione di D'Annunzio. Nei primi anni il periodico vide l'assidua collaborazione, tra gli altri, di Carducci e di vari scapigliati: Imbriani, Guerrini e Carlo Dossi soprattutto.

<sup>7</sup> Di "principio fondamentale della 'casualità'" ha parlato Zaccaria (1974), p. XIII; cfr. anche Ruffino (2006).

<sup>8</sup> Il principio della disgregazione che destina a morte esseri e società, trasposto al contesto politico dell'Italia umbertina, è evocato pure nelle *Verbanine*: "E i minchioni di adesso (minchioni di tutti i colori) hanno lasciato il principio coagulatore di Cavour e hanno adottato il principio dissolvente, che è il principio delle sette, ed il principio di ogni rovina" (Faldella, 2003, p. 43).

passano per lo stadio del frammento...” (Faldella, 2018, p. 4). Giustapponiamo ora la diagnosi della malattia estetica del suo tempo con l’autodiagnosi stilistica formulata da uno dei personaggi di *Tota Nerina*, che propongo di rileggere in vece della famosa *autobibliografia* che chiudeva *A Vienna* nel 1874:

Nello scrivere italiano congiungeva reminiscenze contadine della sua schiavandaia colle nuove pretenzioni paesane del Giusti, e radunava in una sola secchiata tutta la latteria classica linguaiola che egli mungeva dal Boccaccio, dal Cecchi e dal Cesari. Aveva intagliato a scaletta alfabetica i margini di un suo zibaldone, dove andava riponendo le frasi e le sentenze da ritenersi. Ma studiava troppo [...] (Faldella, 1972, p. 127).

Contadino e pretenzioso, linguaiolo classico ed espressionista, più studioso che *viveur*... I dualismi in sequenza tracciano un altro ritratto della scrittura di quel *drôle de bohème* che fu Giovanni Faldella, il quale nella realtà intagliò davvero a scaletta alfabetica un quaderno che compilò con uno *Zibaldone*, rimasto inedito fino al 1980, quando Claudio Marazzini ne curò l’edizione. Su Faldella stilista, Contini ha detto parole prime e ultime e, sul piano critico, il suo posizionamento nella storia letteraria italiana tra Otto e Novecento, per certi versi, è stato messo a fuoco una volta per tutte. Gli studi successivi hanno restituito all’attenzione documenti inediti e poco noti o approfondito aspetti specifici della sua opera, ma l’inquadramento continiano tiene alla prova del tempo e non ritengo così utile aggiungere chiose a margine di quell’interpretazione. Utile, invece, potrebbe essere – e collegando il breve passo appena letto con l’esergo d’apertura scopro finalmente le carte – avviare una ricognizione del Faldella collezionista di parole e *flâneur*: il Faldella viaggiatore e giornalista.

“Il collezionismo – notava Walter Benjamin – è un fenomeno originario dello studio: lo studente colleziona sapere”, e aggiungeva: “Il grande collezionista è originariamente toccato dalla confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose in questo mondo”. (Benjamin, 2017, pp. 221, 222). Diligenza di studio, mentalità collezionistica e propensione per il frammento sono caratteri eminenti della personalità e dell’opera faldelliana.

Il nome di Benjamin è stato più volte evocato in rapporto alle corrispondenze svolte da Faldella, inviato dalla *Gazzetta Piemontese* alle Esposizioni Universali di Vienna (1873) e Parigi (1878), non mi risulta però che quei resoconti siano mai stati letti in parallelo col *Passagenwerk*. Tentare qualche *assaggiatura* comparativa implicherà un allargamento di obiettivo dal campo della pura storia letteraria a quello della storia della cultura: non così stravagante – in fondo – perfino entro la cornice dei rapporti tra il Nostro e la Scapigliatura.

Storicamente e in linea generale, quello tra *Bohème* e giornalismo fu un legame indissolubile: “La Scapigliatura – tuonava Felice Camerini sul *Gazzettino Rosa* il 14 novembre 1873 – prepara la mina rivoluzionaria col giornale” (*Si! Siamo la Bohème della stampa*, in Farinelli, 2003, p. 250), ed è assodato che il giornalismo sia stato la base sociale della *flânerie*.

Letterariamente e nello specifico, il Faldella giornalista “è forse il Faldella più faldelliano” (Ragazzini, 1976, p. 55). Nella misura della cronaca di viaggio il totalizzante universo verbale dell’autore è infatti obbligato a un corpo a corpo con l’attualità. Lì, dove la dualità vecchio/nuovo e il confronto Provincia/Europa son messi sotto tensione, si possono misurare al meglio pregi e difetti della scrittura faldelliana e scoprire – anche – come in tutto quel suo dire, disdire, contraddire, egli sia stato capace di *predire*.

“I reali rapporti di Faldella con la realtà – notò Pasolini nel 1975 – sono quelli del «gatto selvaggio»: verticali. Egli sprofonda e riemerge, mentre la sua scrittura cicaleggiante e parodistica imperversa senza mai cambiar registro” (Pasolini, 1999, p. 2166). L’immagine del gatto selvaggio, che lancia occhiate intermittenti e di rapina sulla realtà circostante senza cavarne una visione

panoramica, sembra tradurre in figura quel difetto di autocoscienza additato da Contini dagli anni '40 del secolo scorso.

Ponendo a confronto certe osservazioni del Faldella viaggiatore con quelle che si possono leggere negli studi di estetica sociale di Georg Simmel (1858-1918), di poco successivi ai reportages faldelliani, o nella *summa* di Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918-22), o nella sofisticata saggistica di un altro giornalista d'eccezione quale fu Siegfried Kracauer (1889-1966), avremo il piacere di imbatterci in un Faldella in lunghezza d'onda – sia pure per accidente – con le grandi valutazioni formulate decenni dopo di lui da filosofi destinati a influenzare in modo rilevante il pensiero novecentesco.

Nel giornalismo Faldella tenta una sintesi tra il ricercato collezionismo di parole fuori moda e l'osservazione delle mode (“senza l'osservazione e lo studio del presente raffrontato con l'antico, lo studio dell'antico rimarrebbe una pedanteria letale, una pietrificazione gesuitica di cadaveri umani”, Faldella, 1882, p. 100). In un dialogo con l'erudito Spirito Losati, personaggio della trilogia *Capricci per pianoforte*, Ilarione Gioiazza descrive in questi termini la dialettica tra accademia e letteratura *en plein air*:

Ella, letterato tappato in casa uggisce il letterato che passeggia sotto i portici...; il letterato girellone sberta lei... [...] Somari gli uni e somari gli altri! I primi con la mente sulla falsariga dei Greci e dei Romani, non hanno occhi nel cervello pel mondo moderno; e non saprebbero mettere nelle loro pagine più vitalità, che non ne metta il pievano più dozzinale nelle sue prediche. Sempre il solito untume, che a noi ghiotti di manicaretti pruriginosi rivolta lo stomaco. I secondi, che imparano la lingua italiana sui giornali francesi, e l'arte dalle officine e dai magazzini librari di Parigi, non sentono più un accenno di quella divina armonia, di quella stringata tessitura che possedevano gli antichi. E così fra tutti, facciamo a chi più guasta il campo delle belle lettere [...]. (Faldella, 1972, pp. 162-163)

Girelloni! Che bel dono del caso questo lemma che potremmo considerare esatta traduzione del termine *flâneur*. Il girellone è di casa nei *passages*, di cui saranno tardiva imitazione le gallerie erette nelle grandi città dell'Italia unita a partire dagli anni '70 dell'Ottocento e delle quali Faldella offre almeno un paio di schizzi. In un caso, iscritto entro la solita dialettica vecchi/giovani, il contrasto tra l'antico Duomo di Milano e il nuovo “Duomo dell'Industria” rappresentato dalla Galleria Vittorio Emanuele (inaugurata nel settembre 1877) è così discusso in un dialogo tra Geromino, sindaco dell'immaginario paese di Monticella, e il segretario comunale Pino Goldi, i due paesani che Faldella spedisce a Roma e a Parigi facendone a tratti i suoi portavoce:

Mentre guardavo ammirato i nuovi portici che girano intorno alla Galleria Vittorio Emanuele, ed i nuovi negozi in cui le lastre di cristallo sfolgorano e riescono una sfida e uno sgomento alle borse, il segretario comunale di Monticella, da cui mi feci accompagnare nel viaggio, guardava il Duomo.

E sentite che bestemmia di idea gli fermentò nella mente, ideaccia che egli non ebbe paura di palesarmi:

– Guarda, signor sindaco! Dopo i palazzi, i portici, e i negozi nuovi, oh guarda il Duomo! Come diventa mai vecchio e imbecille! Una volta pareva una pineta di marmo, in cui i pini avessero un po' di vita e si movessero; invece adesso l'antico Duomo se ne sta lì rimminchionito, tutto in un mucchio, in un gruppo, carico di gromma e di ruggine. Pare un istrice raggomitato, pieno di sospetti e di invidia per la nuova Galleria, per questo nuovo Duomo dell'Industria e per la sua giovane cupola di vetro, che di sera illumina persino il cielo, mentre esso, il vecchio, si accorge di spegnersi (Faldella, 1988, p. 19).

Con tono faceto i due provinciali ben avvertono quella sorta di sacralizzazione della merce che nei *passages* parigini aveva trovato i suoi primi santuari. “In questa sfilza di merci che è il *passage*, resta qualcosa di sacro, un residuo della navata”, scriverà Benjamin molti anni dopo (2017, p. 169). Se il grande storico berlinese avesse conosciuto il passo di Faldella, lo avrebbe forse annotato tra i materiali del *Passagenwerk*. L'opposizione Duomo/Galleria ricorreva in termini simili in *Il Paese di*



*Montecitorio*: “Milano che alla vecchia montagna filigranata del suo Duomo ha accostata la Galleria Vittorio Emanuele, la basilica moderna di alta, grandiosa, splendida e fresca eleganza...” (Faldella, 1882, p. 8). Non so se Faldella ricordasse che quel nuovo tipo di architettura discendeva dall’immensa serra del Crystal Palace, progettata dal giardiniere Joseph Paxton per l’Esposizione Universale di Londra del 1851, mentre stupiva innanzi a “quella serra di sontuosi palazzi, che domanda l’ammirazione artistica” e mentre, stando al centro del suo largo crocicchio, godeva “di premere in una piazza pubblica il mosaico di un salone sotto un’alta campana di vetro, coi larghi sfondi delle porte trionfali” (Faldella, 1882, pp. 15-16). Quel che è certo, è che nella Galleria milanese Faldella aveva colto un tipico carattere dei *passages* parigini: quello di far diventare l’*interieur* esterno e viceversa...

Parigi, capitale del XIX secolo; Vienna, capitale dei nervi al tramonto dell’Impero e Roma, città eterna diventata capitale del neonato stato unitario che cerca di ‘hausmanizzarsi’, sono le tre destinazioni che impegnano Faldella in presa diretta con l’attualità. I libri che ne risultano sono: *A Vienna* (1874), *A Parigi* (1887, ma del 1878), *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa* (1880), *Roma borghese* (1882), *Il Paese di Montecitorio* (1882).

Da studioso diligente, Faldella raggiungerà le destinazioni delle sue corrispondenze, armato di preliminari conoscenze letterarie (e immaginative), che gli riserveranno talvolta quel tipo di delusione che scaturisce dalla “differenza fra gli effetti della realtà e quelli dell’arte figurativa” (Faldella, 1983b, p. 139), dal distacco tra “la espressione o meglio creazione letteraria, che agisce soltanto sulla fantasia, e il vero delle cose, che può offendere il naso e gli altri sensi, impillacherare il fondo ai calzoni e penetrare umidamente negli stivaletti...” (ivi, p. 140) e che spingerà uno dei suoi provinciali in gita a sospirare: “Certi viaggi è meglio leggerli, che farli” (ivi, p. 138). A noi, ora, metterci in viaggio con lui.

2.1. ROMA BORGHESE. “Nei nuovi quartieri di Roma alta” – osservava il Nostro nel 1882 bighellonando con un sigaro tra le labbra – “si prova quel senso gradito dell’aperto, soleggiato e *modernissimo*, che fa così bene quando si è stufo delle macerie” (Faldella, 1962, p. 19, corsivo mio). La dichiarazione, che tradisce una scapigliata insofferenza verso i vecchiumi, mette in avviso su come la Roma che interessa il viaggiatore piemontese non sia la città imperiale, pontificia ed eterna, ma quella *modernissima*, la cui ‘hausmanizzazione’ viene auspicata (o lodata) a più riprese:

Prima del 1870 spuntava l’erba sul vellutato sudiciume del Corso; accanto ai sontuosi palazzi per le principesche ricchezze, si schiacciavano tortuosamente le catapecchie dei poveri. Ed ora sui sette colli, di fronte a Roma lercia, affumicata dal buio, intristita dal solo lucciolato delle madonne, ravvivata dalla sola fervidezza delle madornali pulci, si è accampata la nuova alta Roma, dalle vie spaziose, inondate di luce, olezzanti di nettezza, con il gasse sulle scale, con l’acqua potabile a domicilio fino al quinto piano (Faldella, 1962, pp. 173-174).

Oltre ad andare in risonanza con alcune convinzioni faldelliane (l’anticlericalismo, la retorica sabauda-centrica col correlato rimpianto che a restar capitale non sia rimasta Torino ecc.), l’elogio della Roma borghese implica l’avversione dell’autore verso certi prodotti della nuova industria culturale: i musei (che Benjamin non mancherà di paragonare ai grandi magazzini) e le guide<sup>9</sup>, il cui

<sup>9</sup> “D’ordinario questi *letterati e letterate* pescano la loro erudizione nelle Guide; e siccome gli scrittori delle Guide, per far insuperbire i forestieri di ciò che hanno visto, non mettono né sale né pepe nel dare una presa di celebrità a un minchione qualsiasi, così i suddetti viaggiatori scrivono e mandano lontano mille leghe le loro meraviglie sopra le *célèbre peintre* Polinaccio o altro ignoto Michelangelo Buonascopa” (Faldella, 2003, pp. 5-6, corsivi originali). La dattatura delle Guide è presa di mira anche nel cap. VIII di *A Vienna* (Faldella, 1983a, pp. 58-59).

magistero e la cui dittatura Faldella rifiuta in nome di una curiosità girovagante, e pure il mercato dei *souvenirs* per turisti. Non a Roma, ma comunque in una capitale del Grand Tour, davanti a un negozio di *Selenografia* che vendeva vedute di Venezia al chiaro di luna, il sindaco Geromino osserverà perplesso: “qui nell’Italia artistica *si vende anche la luna*” (Faldella, 1988, pp. 23-24, corsivo mio). E quand’anche cede al dovere rituale di visitare *The Essential Rome*, non rinuncia mai alla mediazione della fantasia:

Anch’io ho voluto vederle le antichità di Roma: – il Colosseo con e senza luna; le Terme di Caracalla [...] le rovine dei Palazzi dei Cesari, [...] ho visto la Piramide dell’epulone Cajo Cestio, gentiluomo di bocca della corte di Servio Tullio; i templi della Pace, della Concordia, della Fortuna, ecc. ecc.; la Mole Adriana [...]

Ed anch’io mi sono procurato con la fantasia le mie brave notti ed i miei bravi giorni romani. Mi sono figurato i centomila spettatori dell’Anfiteatro Flavio, il muoversi dei gladiatori e dei leoni, le signore romane che si compiacevano quando un leone piegava la testa elegantemente in assalto [...] (Faldella, 1988, p. 63).

La volontà smitizzante di Faldella si manifesta pure nel paragone tra l’augusta spazialità della città imperiale e gli interni angusti in cui, mercé la speculazione edilizia dilagata nelle città moderne, i vivi son costretti a stare come morti in una bara:

Ho paragonato i laghi smaltati, dipinti, istoriati e murati, in cui gli antichi pigliavano il bagno, con le tinozze in cui prendono il bucato gli uomini di adesso, che ci fanno la figura di ciliegie nello spirito o di morti nella bara, – ho paragonato le gradinate enormi del Colosseo con i palchetti dei nostri teatri, celle da alveare (Faldella, 1988, p. 64).

Munito di estro pittoresco e sprovvisto di gusto per l’esotismo, Faldella professa una vocazione ‘al minore’ con intenti derisori, anticlassici e con spirito da *bastian contrario*. Per sottrarsi alla malia dell’arte classica materializzata nella Venere Capitolina, uno dei suoi paesani al museo trova scampo nei quadri fiamminghi<sup>10</sup>:

Mi innaffiarono di gioia quelle faccie usuali, quelle pancie ordinarie, come si trovano in un banco o in un caffè, quei grossi bottoni della sottoveste del balio o del nonno, che si toccano con voluttà dai bambini, quelle rughe da vecchia, quegli utensili della prosa della vita, ecc., ecc. Mi trovai nel mio *me*, in casa mia.

E mandai dai precordi un *Viva*, un inno al *Genere*, al cosiddetto Genere, che portò la borghesia e la democrazia nell’arte del disegno, come il Romanzo le portò nella letteratura; al Genere, infusorio bersagliere, che tocca tutto, bacia tutto, vivifica e santifica tutto: la gloria e il male dei denti; la spada con cui si conquista un regno, e la pezzuola con cui una mamma netta un bambino; i balocchi di un cardinale con una scimmia; e il dolore di un pievano, a cui il gatto, rovesciando la lucerna, abbia rovinato il fascicolo delle prediche (Faldella, 1988, p. 49, corsivi originali).

Però, oltre a fare “toccare con mano la sconcertante povertà di motivi dell’arte contemporanea e il suo inesausto tentativo di spremere un’ultima goccia di originalità da situazione e personaggi già visti mille volte” (Simmel, 2020, p. 385), la pittura di genere era una *specialità* inventata dalla borghesia e quella della specialità era categoria merceologica buona per le opere fatte in serie, antitetiche all’opera di genio che – per definizione – ha da essere non ripetibile e non riproducibile. Nato insieme alla produzione di articoli di massa (esattamente come la letteratura d’appendice, i giornali popolari, i musei, i grandi magazzini, l’industria dei viaggi e dei *souvenirs*), il concetto di specialità contribuisce a far sì che cresca “in modo straordinario l’elemento circense e spettacolare

<sup>10</sup> *Fiamminga* fu anche detta la scrittura di Faldella: recensendo *Figurine* sulla *Gazzetta d’Italia* del 10 dicembre 1875, Alberto Rondani scrisse: “I suoi quadri sono di una diligenza ed accuratezza fiamminghe...” (cit. in Rolfi, 1982, p. 76).

del commercio” (Benjamin, 2017, p. 50). L’elemento circense e spettacolare del commercio si palesò alla massima potenza in quelle spropositate *kermesse* che furono le Esposizioni Universali. Faldella fu inviato dalla *Gazzetta Piemontese* a visitarne due (Vienna 1873 e Parigi 1878), cavandone impressioni che conviene metter sotto esame. Seguiamolo dunque nella sua prima corrispondenza da Vienna.

2.2. VIENNA E LE ESPOSIZIONI UNIVERSALI. Sulla mappa di un’Europa rapita in vortice di progresso e trasformazioni in sequenza serrata, l’Italia è una provincia in notevole ritardo e Roma è troppo antica per poter metter alla prova l’intelligenza critica e il fiuto sociologico di Faldella. Per saggiare la qualità del suo gusto, la sua intuitività e la sua cognizione del presente, conviene seguirlo nei suoi soggiorni nelle metropoli, ove scetticismo, cinismo e individualismo regnavano sovrani. “Ognuno pensa a sé, al proprio vantaggio o al proprio divertimento; ognuno trascura, odia, deride o danneggia il prossimo. Questo è il meccanismo chiaro della nuova civiltà...” (Faldella, 1969, pp. 158-159). Nelle Esposizioni Universali che, specie tra 1851 e 1900, contribuirono alla mondializzazione del gusto e dei consumi, quella nuova civiltà celebrò il proprio tripudio. “Queste Esposizioni Universali – constatava smarrito – diventano una cosa eccessiva, che vince qualsiasi capacità umana” (Faldella, 1983b, p. 162) e, una volta sul posto, spiegava ai suoi lettori italiani:

Per me è sufficiente al caso mio constatare la filiazione delle Esposizioni dalle fiere.

Imperocché a fronteggiare il mio viale maestro, oltre i caffè e le trattorie, trovo tutti gli *aggiunti* delle fiere: baracche ciarlatanesche – rinfreschi verdi – altalene, carosselli bambineschi – bersagli nella testa di un soldato di legno con il naso, la bocca, il mento, ecc., a capriole – e poi la donna più grassa del mondo – la fanciulla più bella dell’Universo – l’uomo più alto del globo terracqueo – il nipote del generale Tom Pouce – la balia ultra-centenaria di Washington – verdoni profeti – cani scienziati – albinetti rubati in *partibus infidelium* – i due fratelli appaiati fin dalla nascita per il cordone ombelicale – vitelli da cinque, da sei, da sette gambe – galli da due teste – uova che schiudono il pulcino in due minuti di calore artificiale – tutte le ciurmerie che arricchirono il famigerato Barnum.

Ognuno grida, strilla il suo invito. Osservo che la eloquenza più tenace di questo mondo è quella dei ciarlatani (Faldella, 1983a, p. 149, corsivi originali).

Sensazionalismo, ambizione dei record (l’uomo più alto, la donna più grassa...), abietto compiacimento innanzi a mostri di natura, ciurmerie da circo, trionfo della ciarlataneria: un mirabile inventario che sintetizza gli autoinganni di un mondo che ha visto contrarsi le distanze in tempi troppo brevi e in modo troppo brusco, smarrendo il senso delle proporzioni e della misura.

Imperversa quest’ambizione dei record, questa frenesia delle dimensioni – padiglioni giganteschi per macchine gigantesche, navi immense e ponti dalle stupefacenti gittate, protervi edifici che s’innalzano fino alle nubi, forze favolose che si concentrano in un punto, pronte a obbedire alla mano di un bambino (Spengler, 2019, p. 744).

Sorpresa! Queste righe non sono del provinciale all’estero, ma di Oswald Spengler, controverso e influente pensatore che quarant’anni dopo Faldella appronterà un colossale affresco del declino di una civiltà nella quale lo smisurato, l’informe e “l’ostentazione fastosa di una *vuota* imponenza” (Spengler, 2017, pp. 473-474, corsivo originale) furono mobilitati per dissimulare l’assenza di grandezza interiore.

Le strade ferrate, com’è noto, sono state il massimo acceleratore dell’industrializzazione e della massificazione della società contemporanea; riferendosi proprio ai biglietti ferroviari circolari, per bocca di uno dei suoi alter ego, Faldella osserva: “le civiltà si incrociano, le razze si incrociano, le letterature si incrociano; il mondo diviene monotono dappertutto; e a forza di troppo viaggiare, diviene inutile il viaggiare” (Faldella, 1983b, p. 100). A lui che non cercò un’evasione dalla realtà in

compagnia di una musa nuda come una regina selvaggia di Haiti o annullandosi nella frenesia metropolitana, bensì attraverso l'antirealismo di una letteratura non conformista, non sfuggiva l'omologazione che andava accampandosi sovrana:

Oramai l'Industria umana si accomuna in ogni luogo. E se tu volessi descrivere le singole sezioni, ti toccherebbe quasi ripetere ad ognuna il cenno delle stesse candele, delle stesse negative di fotografie o d'incisione, delle stesse pantofole, ecc., ecc. Imperocché oramai tutto il mondo si illumina, si incide, si fotografa e si calza ad un modo.

Le Esposizioni dei diversi popoli della terra diventano fiere, mercati; e formano oggetto soprattutto d'una statistica di Impiegati Municipali... (Faldella, 1983b, pp. 227-228).

L'accento alla statistica da impiegati getta un lampo di luce su un altro *proprium* delle Esposizioni Universali: il feticismo del numero. Il disagio provato davanti "a siffatto spettacolo intricato sfavillante, che ti cerchia, ti addolora e ti brucia la testa..." (Faldella, 1983a, p. 149), sembra intuire la strategia di diversione di massa posta in atto da quel tipo di 'macchina'. Osservando lungo i viali della manifestazione i camerieri di servizio, Faldella ne coglie infatti lo stato di straniamento quasi ipnotico:

Questi signori fattorini da caffè, questi giovani diversi non sanno che all'infuori di questo giardino c'è una Germania c'è tutto un mondo disciolto che fermenta e bolle per ricomporsi secondo nuovi principii di libertà e di nazionalità [...] Né pensano che in tale nuovo rimpasto forse la loro Austria fittizia e artificziata deve sfasciarsi [...] (Faldella, 1983a, p. 116).

Colpisce, qui (1873!), la profezia della fine di un Impero che fugge dalla realtà tramite distrazioni fittizie e artificiate. Quando giunge al 'cuore' dell'Esposizione, cioè al "Pantheon delle macchine" (il termine *Pantheon* muove suggestioni affini a quelle viste nel parallelo duomo/galleria a Milano), Faldella si limita a impostare "la tinta generale"

che è molto facile, perché è una nebbia sola, affumicata, vulcanica, framezzo a cui scintillano lastre e viti di acciaio brunito e oleoso e vernici metalliche, taglienti, strarosse, straverdi.

Dove erano prima queste vernici? Erano confuse, dormenti nella madre terra, nel miscuglio di tutti i colori, di tutte le forze, di tutte le semente, dentro la grossa Cibebe che allatta dalle sue cento mamme l'umanità, la bestialità e la vegetazione (Faldella, 1983a, pp. 182-183).

A parte le vernici strarosse e straverdi, che avrebbero fatto la gioia di Marinetti & Co., la paradossale fantasticheria che riconduce l'origine chimica di quei prodotti di sintesi a una potenzialità dormiente nel grembo ancestrale della Grande Madre, crea una stupefacente chimera tecno-mitologica.

In *A Vienna*, il proposito di rendere il *colore* locale delle industrie dei vari paesi, riesce alla perfezione e il catalogo che ne risulta è accattivante e intelligente. Accompagnato a tappe forzate "da nazione a nazione come sulla carta geografica", il lettore passa dagli Stati Uniti, utilitari, abbondanti ed eccentrici all'Inghilterra utilitaria ma non eccentrica, anzi "tignosa", dallo sfavillio dell'industria francese ("un'industria da viscontessa e da banchiera", *ivi*, p. 160), al "colore mite dell'argento appannato" (*ivi*, p. 169) di quella tedesca, che "non ha le dorature prepotenti, né le vernici chiassose dei Francesi". Al momento di dare il tono dell'industria austriaca, il brillante cronista la descrive circondata di "una tinta speciale":

Direi che l'industria austriaca è più bionda, più linfatica, più diafana. Sovrabbondano le dorerie e i cristalli.

C'è una galleria tutta piena di luccichii e di riflessi: sono lucernarii, lumiere; cofani, guardarobe, cantoniere, tutte costrutte nel vetro o nel cristallo. È un mondo fantastico, la bolla di sapone, che hai sognato da bambino (Faldella, 1983a, p. 171).

Oltre a cogliere l'aria nevrosica (linfatica, diafana), Faldella rende con notevole efficacia l'antirealtà di quel mondo di barbagli, trasparenze e riflessi regressivi, che sprigiona in tipo di magia del tutto analogo a quella dispiegata nei *passages*:

Chi si perdeva nei *passages* poteva credere di essersi smarrito attraverso una breccia aperta nel tempo e di essere finito senza accorgersene in una grotta delle favole. Ma la breccia subito si richiudeva. Brillavano marmi, risplendevano decorazioni dorate, e i fiori, le pistole, le bocchette, le leccornie illuminate dalla luce artificiale dietro i cristalli delle vetrine apparivano come tanti tesori. Qui più che altrove la città dispiegava la sua capacità di tramutare le cose. Rapito al cielo e alla terra si apriva qui un regno che sembrava distaccato da tutte le contingenze naturali e, come il teatro, offriva la possibilità di illusioni meravigliose (Kracauer, 1984, p. 25).

In un mondo in cui percezioni spazio-temporali di millenaria validità son venute meno in un batter di ciglia ("ogni istante a Parigi ha l'aspetto di un'epoca", noterà con rara acutezza [Faldella, 1983b, p. 183]), ci sono molti modi per ammazzare il tempo. Ci sono molti modi per staccarsi dalle contingenze naturali, dalla noia, dalla *prosa*: distrarsi con divertimenti da circo, rincorrere la moda, darsi a una lussuria su scala industriale come Nerina de Ritz, compilare zibaldoni, giocare in Borsa...

Insieme al salotto, alla camera da letto e alle villeggiature, la Borsa, "codesta fabbrica legale e soleggiata di monete mezze false, in cui la cartella e la cambiale ti ammiccano da cortigiane, e in cui si creano dal nulla fortune sperticate" (Faldella, 2006, p. 98), era luogo immancabile nelle topografie del romanzo borghese. Alla "lassa malinconia" che avvolge Vienna fa contrasto solo il lusso delle Banche:

in generale le botteghe non sono molto lussureggianti. Ma quelle che spesseggianno e scintillano di più sono i Bazar di moneta cartacea, i banchieri, i cambia-valute.

I materialisti si scapano a dimostrare la sempiternità dell'atomo e l'impossibilità della creazione mondiale dal nulla. Eglino, secondo me, spenderebbero meglio il tempo e la fatica, se si ponessero a provare la incongruenza e lo sconcio della creazione del *credito* dal nulla (Faldella, 1983a, p. 128, corsivo originale).

Insieme alla sconcia iniquità della speculazione finanziaria, il moralista Faldella denuncia l'incontrastato dominio del *nulla* sulle grandi città con queste parole:

nelle città un buon numero di poltroni e di viziosi, tiepidi d'inverno e ventilati d'estate, senza frustare fosforo o gomiti, senza procurare niun vantaggio al prossimo, *maneggiando e giocando il nulla, il vuoto*, i marchi cambiarii, la carta monetata, si fabbrichino delle fortune e dei palazzi meravigliosi, e di gennaio fermino nella via sotto la neve la gente ad ammirare il riflesso dei bagliori e delle armonie, che mandano le finestre delle loro feste da ballo (Faldella, 1983a, p. 131, corsivi miei).

È il compiuto ritratto di una società dell'oblio, che va a passo di valzer (o a furia di *cancan*) verso l'ineluttabile rovina. Fuori dal "bottegone" dell'Esposizione, Faldella s'è seguita ad annotare col suo lapis impressioni preziose su una città cresciuta troppo in fretta e la cui consistenza appare molle e precaria:

...questi palazzi non mi contentano mica; vi hanno lasciati troppi addentellati, troppe muraglie in asso; direi che invece della calcina per commettere i mattoni hanno adoperato della ricotta o del mollume di carta biascicata; insomma ci sento dentro del tronco, del vacuo, posticcio.

Vorrei vederle popolate quelle filattiere di finestre ciascuna da una testolina bionda: per lo contrario né testoline, né testoni! *c'è annidato il nulla là dentro* (Faldella, 1983a, pp. 124-125, corsivi miei).

Nella città dove nello stesso anno della sua corrispondenza, il 1873, un certo Sigmund Freud si iscrive all'Ateneo, il piccolo europeo di Saluggia ha dipinto con rara efficacia la nullità di architetture precarie e friabili come quelle di un pasticciere...

### 2.3 PARIGI, CAPITALE DEL XIX SECOLO

Si direbbe proprio, che Parigi era una grande torta, o se volete una forma di formaggio in muratura, o meglio un solo fabbricato con il ripieno nelle vie e nelle piazze attuali; e che Hausmann e Napoleone III postisi di sopra col coltello l'abbiano tagliata senza misericordia. Così i cittadini son contenti dei nuovi oceani di aria e di luce, e i cannoni possono spazzare più facilmente le barricate... Ah! Come è chiaro tutto ciò...! (Faldella 1983b, p. 146)

L'immagine di Napoleone III e del barone Haussmann che affettano il *vieux Paris* come si farebbe con una torta ripiena, mostra una gustosa affinità con le vignette satiriche che punteggiavano i giornali del tempo, ma del resto Faldella è pittore, non fotografo: ecco perché al naturalismo e verismo preferisce la caricatura o il colorismo espressionista.

Non sono pochi i punti in cui un lettore *gâté* del XXI secolo potrebbe riflettere o sorridere in compagnia dei provinciali in gita nella Parigi della Terza Repubblica. Vediamone qualcuno:

Il viale dell'Opera è inondato dalla luce elettrica, che sprazza da globi, di cui attraversa la crosta lattiginosa.

Geromino prova un sentimento di malinconia e di compassione verso le stelle, la luna e il sole che s'incamminano ad essere imitati, se non soppiantati. Infatti i fanali della luce elettrica hanno la potenza di astri effettivi.

Ne viene un chiarore bianco, d'una affinità chimica con quello del giorno.

Invano la signora Clitennestra osserva, che esso è un chiarore da cimitero, e che acceca (Faldella, 1983b, p. 181).

Si notino i riferimenti all'aura cimiteriale e alla natura chimica di questa luce. La nostalgia per il cielo stellato spento dall'elettricità suona pari a Benjamin:

la grande città non conosce alcun vero crepuscolo della sera: l'illuminazione artificiale gli sottrae in ogni caso il suo lento trapassare nella notte. È frutto della stessa circostanza il fatto che le stelle spariscano dal cielo della grande città: non c'è nulla che si noti di meno del loro sorgere. La definizione kantiana del sublime a partire da "la legge morale in me e il cielo stellato sopra di me" non avrebbe perciò potuto esser concepita dal cittadino di una metropoli (Benjamin, 2017, pp. 375-376).

La "Fée Électricité", che nasce dal cielo come i re, che tutto può, tutto guarisce, "meme «les névroses» à la mode" (Morand, 1930, p. 63), è il detonatore di un infrenabile regresso: si rilegga al riguardo l'ultima memorabile pagina di *A Lecture on Serpent-Ritual* (1939) di Aby Warburg e tanto basti.

Il disorientamento dei paesani di Faldella a zonzo per le grandi città moderne riverbera anche in una censura – qui più provinciale che umoristica – delle mode editoriali *dernier cri*:

Quando si vive continuamente in un mondo artificiale, si desina ogni giorno alla trattoria, e non si parla con altre donne fuorché con la fioraia, con la guantaia, con la padrona di casa, con la mercantessa di sedie al teatro e ai giardini pubblici, e con le abitatrici di sedie limitrofe, si perde ogni sentore di famiglia; e la si schernisce, la si distrugge, senza farlo apporta, anzi senza accorgersi... La comitiva si fermò davanti la bacheca di un libraio. La signora Geromino loda la felice scioltezza dei titoli; per esempio *Giornale di un Giornalista*... Pino Goldi la interrompe per gridare: - Per Dio! *Fiori di Bitume*... Avevamo già i *fiori del male*, che erano un passo molto innanzi sui *Fioretti di S. Francesco*. Fra qualche mese mi aspetto un libro di poesie intitolato *Fiori di Water-Closet*... (Faldella, 1983b, p. 182).

E anche Baudelaire è servito... A dispetto della morale da *homme du commun* di cui i provinciali di Faldella son rappresentanti, c'è un certo acume – invece – in questa riprovazione del bovarismo: “Per me io credo più morale la immoralità sporca e serena di Boccaccio e di Ariosto che la moralità accidentata di Flaubert” (Faldella 1983a, p. 208). La tortuosità psichica, che è un *prodotto* d'oltralpe, mal si confà agli italici umori di cui Faldella è apostolo. La dialettica salute/malattia che il narratore-moralista tira in ballo a più riprese nei suoi scritti, rende sospetti agli occhi di Faldella i contorcimenti psico-sociali di cui il romanzo borghese è specchio, non meno degli imbrogli della finanza che crea dal nulla e sul nulla. È per questo che, per bocca di una delle sue controfigure, si spinge perfino a vagheggiare un “dolce socialismo”, non privo di sussulti luddisti:

Se si rovesciassero, come inutili, le macchine empiriche, che isteriliscono il mondo, quando non lo insanguinano e non lo decimano, – se non si preponesse il diplomatico astuto al contadino sincero, [...] Se regnasse veramente la pace fra gli uomini, che fossero tutti di buona volontà, – che convenienza per tutti! di quante sane ricchezze fiorirebbe la terra, come canterebbe l'ingegno umano! (Faldella, 1983b, p. 115).

Questo pacifismo anticospopolita (si notino l'opposizione astuzia diplomatica/sincerità contadina e il riferimento alle macchine che isteriliscono il mondo così come sterile era Nerina, *sex machine* cui si è accennato), a tinta umoristicamente caricata, va di conserva con l'anelito verso un'integrità perduta, di cui si fa araldo il segretario comunale di Monticella in viaggio a Parigi insieme al sindaco e alle rispettive consorti:

A lui pareva, che le città, le grandi agglomerazioni di case, avessero sporcata la superficie della terra; che la Natura sola fosse invincibilmente bella con il suo verde, che delizia e nutre gli occhi, con i suoi colpi di scena, che allargano e sublimano la mente, coi suoi *liquidi cristalli*, che rinfrescano la salute. Egli riteneva come unicamente desiderabile una casetta in campagna nascosta dagli alberi... (Faldella, 1983b, pp. 113-114, corsivi originali).

La dialettica salute/malattia si fa presente qui nell'opposizione tra laidezza delle grandi agglomerazioni di case (“simboli lapidei dell'informe”, li chiamava Spengler) e bellezza della Natura, dispensatrice di salute, che alla tetra noia metropolitana oppone il rimedio dei suoi colpi di scena.

Tra la fine dell'Ottocento e il primo dopoguerra, l'apologia dei valori contadini fu integrata nella propaganda reazionaria: essa ricorre ad esempio ne *Le stupide XIX<sup>e</sup> siècle* (1921) di Léon Daudet, fervido sostenitore della destra monarchica e antisemita dell'Action Française, ma si ripresenterà pure nell'armamentario della retorica fascista, che esalterà l'arcadia rurale per impedire che nelle città aggregazioni organizzate di lavoratori e/o dissidenti potessero indebolire il regime. In Faldella, la comparsa di questo tipo di utopia interessa soprattutto perché rappresenta una declinazione del conflitto tra conoscenza libresca e realtà, oltreché tra salute e malattia. Protestando contro l'abbruttimento delle metropoli, l'oggettività amorale del Naturalismo, le morbosità del romanzo psicologico e le affettazioni di un realismo artistico che – paradossalmente – produce effetti falsificatori (“adesso si vogliono riprodurre sui quadri, e peggio sulle statue, tutte le linee fotografiche, e spesso si dà il falso”, Faldella, 1988, p. 44), la scrittura antirealista di Faldella prospetta una via di fuga da una realtà in corso di disumanizzazione.

Sono caduta nei tranelli della *flânerie* critica, divagando forse in eccesso. Torno a qualche ultima considerazione sul Faldella giornalista e sull'interesse che egli mostrò verso il “demone della pubblicità, anzi del pubblicismo” (Faldella 2003, p. 180). A proposito della pubblicistica parigina scrisse:

I giornali si stampano di notte con la data di due giorni avvenire; – i cartelloni dell’Ippodromo annunziano una *donna proiettile*; non c’è cravatta in vetrina, che non porti la scritta di *fuor di linea*, di *superiore ad ogni eccezione*, di *indistruttibile*; – due magazzini si intitolano l’uno al *Povero Diavolo*, e l’altro al *Paradiso delle Signore*; – c’è il *Magazzino delle tentazioni*, c’è quello del *Ribasso incommensurabile*; – c’è persino quello della *Roba per niente*; – un calzolaio battezzò la sua bottega *Montagna di Calzature*.

– Tutte queste insegne si sgolano! – disse Pino Goldi – e se Parigi ha da morire, credo che creperà di voce, come una cicala (Faldella, 1983b, p. 144, corsivi originali).

“Ognuno *grida, strilla* il suo invito”, notava a Vienna, prima di concludere con quel desolato “la eloquenza più tenace di questo mondo è quella dei ciarlatani”. Nelle società industriali la *réclame* è potere di primo piano: macchina da guerra, anzi. Vediamo la comica scenetta che vede il segretario comunale di Monticella alle prese con W.C. a pagamento:

Salito sopra un trono a pagamento nel recinto della Esposizione, sopra uno di quei troni, a cui ascendono normalmente gli scritturali più timidi e le imperatrici più eccelse, Pino Goldi brandì un foglio di carta, e trovò che non era uno di quei pezzi di giornale vecchio, che in Italia sono specialmente consacrati a tale consumo. Trovò invece, che era un foglio stampato appositamente e diceva: EUREKA, *unguento americano contro le...* [...] La *réclame* a Parigi spia il luogo più propizio, per colpire l’uomo nell’opportunità dei suoi bisogni e dei suoi dolori (Faldella, 1983b, pp. 175-176, enfasi originali).

In Italia i giornali vecchi, in Francia i ritrovati più nuovi della pubblicità che, quando si tratta di spacciare mercanzie, non fa distinzione fra luoghi alti e bassi, sfrenandosi in iperboli e interiezioni. Ma tant’è: “nelle odierne cosmopoli euroccidentali, è tutta una girandola di illusioni sul progresso dell’arte, sull’originalità personale, sul «nuovo stile», sulle «possibilità inaudite»” (Spengler, 2017, p. 477) e nessuno, tanto meno due signore di paese andate per la prima volta incontro al mondo grande, possono sottrarsi ai richiami che erompono dall’immane *monstrum* dell’Esposizione:

La signora Clitennestra si fermava davanti a tutti i fantocci mascholini, esposti dai sarti, mentre la signora Angelica ammirava specialmente quei tipi meccanici di donne, che figurano sui cartelloni delle macchine da cucire e tutti i burattini della mostra etnografica. Quando si fu nella Sezione Italiana, dove brillano i migliori marmi lavorati dell’Esposizione, la signora Goldi si contentò di leggerne i cartelli, domandando: - perché queste statue si intitolano tutte: *Ne touchez pas?* (Faldella, 1983b, p. 217).

Senza averne contezza, le mogli del sindaco e del segretario comunale di Monticella erano buone allieve dell’alta scuola delle Esposizioni Universali, nelle quali le masse distolte dal consumo avevano imparato “l’immedesimazione nel valore di scambio. «Guardare tutto, non toccare niente»” (Benjamin, 2017, p. 876).

3. FALDELLA SAPEVA CHE PITTURA ANDAVA DIPINGENDO? Le intermittenze di coscienza di Faldella valgono tanto riguardo alla percezione del proprio lavoro, quanto riguardo a quella dei fenomeni d’arte e di costume a lui contemporanei. Anni fa, esaminando i gusti dello scapigliato piemontese in fatto di arti visive, Enrico Filippini (1983, p. 15) concludeva: “È sbalorditivo che un pittore come lui si sbagli integralmente proprio e precisamente a proposito della pittura”. Di pittura e arte, in effetti, Faldella capisce poco se – come si è visto – si entusiasma per la pittura di genere o se all’Esposizione di Parigi del 1878 trova che il quadro più memorabile sia la *Fileuse* di Bouguereau, sommo sacerdote dell’accademismo *pompier*. I giapponismi per cui andavano matti – fra i tanti – i Goncourt e Van Gogh sono bollati come “amori e debolezze da antiquario” (Faldella, 1983b, p. 176). E dire che proprio a margine dell’Esposizione del 1878 l’apertura a Parigi della bottega d’arte giapponese di Samuel Bing gettò il seme del modern-style; 17 anni dopo (1895) Bing aprirà “Art Nouveau”, negozio che darà il nome allo stile ufficiale della Belle Époque internazionale... Ma Faldella non coglie. E guardando dei covoni in campagna, non gli viene altra



associazione visiva che non trasfigurarli nella sagoma di grossi frati affagottati, quando una dozzina d'anni dopo *Les Meules* (1890-91) serviranno a Monet (un assiduo della bottega Bing) da banco di prova su cui studiare – con le note ricadute storiche – il dissolversi dello spazio nel tempo.

Ma che cos'è che chiamiamo oggi “arte”? Una musica inventata che si affida al fracasso artificioso di una pletera di strumenti, una pittura mendace piena di idioti esotismi da manifesto pubblicitario, una falsa architettura che “fonda” uno stile ogni dieci anni attingendo a un patrimonio di forme del passato [...] Eppure, dal punto di vista del gusto cosmopolita, solo questo è considerato segno dei tempi. Tutto il resto, tutto ciò che si “aggrappa” agli antichi ideali, è una pura faccenda da provinciali (Spengler, 2017, p. 478).

Alle infatuazioni avveniristiche, drogate d'esotismi e artifici a bizzeffe, Faldella contrappone un'arte che vuol essere – con risultati alterni e contraddittori – “distillazione ideale del vero”. Davanti ai pittori dell'avvenire, proprio lui che fu artista sperimentale, *outsider* (per non dire *refusé*), oppone lo scudo del “vero nell'arte”:

Dinanzi a certi quadri di pittori così detti dell'avvenire, i quali hanno paura di fare paesaggi da paracamino e da ventaglio, mi hanno detto: questo qui è un prato; ed io ho veduta un'insalata cappuccina; mi hanno detto: questa è una vacca, con la debita riverenza; ed io l'avevo pigliata per un mucchio di terriccio da spolverarsi sul trifoglio; mi hanno detto: questo è un cane; ed io l'aveva scambiato per un mazzo di sigari. [...]

Io direi che è sempre una convenzione artistica quella che dà la realtà artistica, ossia è sempre un congegno matematico, geometrico, di idee, quello che produce l'effetto e il sublime del vero nell'arte. [...] Vorrei che se lo attaccassero alle orecchie i pittori dell'avvenire, e di qui imparassero che per dipingere una mosca non è necessario sfracellarne una contra la tela [...] (Faldella, 1988, p. 44).

L'attaccamento all'idea di “belle arti”, in liquidazione già da decenni, contravviene al dogma scapigliato che identificava la *bohème* con “l'eterno domani” e costituisce un grave limite in Faldella. Eppure – perlomeno nei suoi anni migliori – il baluardo delle *belles-lettres* e dei *beaux-arts*, su cui a momenti si volle arroccare, fu un baluardo permeabile, in cui spesso infiltrarono bagliori di genio vero. Sarà anche stata dettata dal solito istinto da gatto selvaggio, ma quando facendo un bilancio della sezione artistica dell'Esposizione di Vienna 1873, riconfermava all'Europa il monopolio delle “Arti belle” domandando: “E fino a quando l'immagine dell'arte sarà contesa all'Africa, all'Asia, all'Oceania, ai nasi camusi e alle pelli colorite?” (Faldella 1983a, p. 234), quell'interrogativo non era così scontato. La Polinesia di Gauguin arriverà vent'anni dopo e l'Africa picassiana più tardi ancora...

Ora, attraverso gli occhi del sindaco di Monticella, salutiamo con un'ultima occhiata la capitale del XIX secolo:

Il sindaco vedeva trascorrere lungo la sua carrozza una vita sempre sorridente, sempre più scettica e sempre più frettolosa [...] Diceva: – Maga Francia! Maga Parigi! Le convulsioni, anziché prostrarla, la elevano e la dilatano. Dopo il terrore, la monarchia universale; dopo Sedan e la Comune, l'Esposizione mondiale... (Faldella, 1983b, p. 150).

Scetticismo, fretta, magia... Qui non passa inosservato il termine *convulsioni*, tutto baudelairiano, e che richiama alla mente il perentorio imperativo di André Breton, posto a sigillo di *Nadja* nell'anno della morte di Faldella (1928): “La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas”.

“Lo scrittore va, cammina, scende, gira, ordisce, riempie, sprema, ma solo a certi tratti egli vede balenare dinanzi alla fronte e sotto la penna la perla dura, lucente e consistente di ciò che voleva dire...” (Faldella, 2018, p. 4), questa accidentalità di un risultato che non si ottiene con la semplice *flânerie* (lo scrittore va, cammina...), né col solo lavoro da romito da biblioteca, ma balena a tratti, chiedendo la decisiva complicità del Caso, fa che questo metodo sia al passo – se non in anticipo –

sui tempi. Se “il pittore” Faldella “non sapeva che pittura andava dipingendo” (Filippini, 1983, p. 15), forse era proprio perché faceva la posta a realtà e novità casuali e impensate<sup>11</sup>.

Fa incursioni ed escursioni, il nostro *flâneur* d’Europa, non scavi. E se non ha la capacità di leggere il reale come un testo, è perché lo vede in modo discontinuo, in ordine sparso e in quella bizzarra simultaneità che gli fa osare certe ellissi ardite di cui c’è un esempio qualche riga avanti (dopo il terrore, la monarchia universale; dopo Sedan e la Comune, l’Esposizione mondiale...) e di cui si era avuto un assaggio quando paventava per l’indolente Roma umbertina destini pari a quelli toccati alla corte di Napoleone III.

Faldella legge il reale come un giornale, a capriccio. E in ciò è figlio del suo tempo quant’altri mai. Può dunque esser utile e dilettevole – oggi – ripensare, oltre che alla sua formidabile collezione di parole, a quel suo essere profeta per caso, capace di azzeccare distopie che potrebbero esser spese nel XXI secolo: “Io credo prossimo un nuovo medio evo. La civiltà presente è una cambiale di prossima scadenza; la sua fede morale oggimai si regge soltanto sugli interessi materiali: e gli interessi materiali sono la più parlata delle travature...” (Faldella, 2003, p. 130).

### Riferimenti bibliografici:

- Benjamin, W. (2017). *I «passages» di Parigi* (R. Tiedemann, cur.; ed. italiana: E. Ganni, cur.). Torino: Einaudi.
- Contini, G. (1969). Pretesto novecentesco sull’ottocentista Giovanni Faldella. Intr. a G. Faldella, *Madonna di fuoco e madonna di neve*. Milano-Napoli: Ricciardi.
- (1992). *Racconti della Scapigliatura piemontese*. Torino: Einaudi.
- Faldella, G. (1882). *Il Paese di Montecitorio. Guida alpina di Cimbro*. Torino: Roux e Favale.
- (1962). *Roma borghese. Assaggiature* (G. Mariani, cur.). Bologna: Cappelli (1<sup>a</sup> ed. Roma 1882).
- (1969). *Madonna di fuoco e madonna di neve*. Milano-Napoli: Ricciardi (1<sup>a</sup> ed. Milano 1888).
- (1972). *Tota Nerina* (A. Briganti, cur.). Bologna: Cappelli (1<sup>a</sup> ed. Torino 1887).
- (1974) *Nemesi o Donna Folgore*. Torino: Fògola.
- (1982). *Una serenata ai morti* (B. Mortara Garavelli, cur.). Milano: Serra e Riva (1<sup>a</sup> ed. Roma 1884).
- (1983a). *A Vienna. Gita con il lapis Luglio e agosto 1873* (M. Dillon Wanke, cur.). Genova: Costa & Nolan (1<sup>a</sup> ed. Torino 1874).
- (1983b). *A Parigi. Viaggio di Geromino e Comp.* (L. Surdich, cur.). Genova: Costa & Nolan (1<sup>a</sup> ed. Torino 1887).
- (1988). *Un viaggio a Roma senza vedere il papa* (P.M. Prosio, cur.). Torino: Centro Studi Piemontesi (1<sup>a</sup> ed. Torino 1880).
- (1992). *Il male dell’arte*. In G. Contini, *Racconti della Scapigliatura piemontese* (pp. 51-101). Torino: Einaudi.
- (2003). *Verbanine. Lettere di Apostolo Zero pellegrino di commercio e amore trovate da Giovanni Faldella ed illustrate da G. Ricci* (S. Baroli, P. Frigerio, curr.). Novara: Interlinea (1<sup>a</sup> ed. Milano 1892).

<sup>11</sup> Apostolo Zero, l’agente di commercio di *Verbanine*, si compiaceva che il viaggiare per affari, diversamente dai viaggi di scienza, di letteratura o di svago “tutti soggetti ad alcune convenzioni di tempo e di luogo”, gli presentasse “la realtà e la novità casuale e impensata” (Faldella, 2003, p. 4).

- (2006). *Figurine* (A. Ruffino, cur.). Novara: Interlinea (1<sup>a</sup> ed. Milano 1875).
- (2018). *Ammaestramenti dei moderni* (F. Castellano, cur.). Firenze: Società Editrice Fiorentina (1<sup>a</sup> ed. Torino 1885).
- (2006), *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*. Roma: Carocci.
- Filippini, E. (1983). Il sigaro e l'Avana. In G. Faldella, *A Vienna. Gita con il lapis Luglio e agosto 1873* (pp. 5-16). Genova: Costa & Nolan.
- Kracauer, S. (1984). *Offenbach e la Parigi del suo tempo*. Genova: Marietti (1<sup>a</sup> ed. 1937).
- Manfredini, M. (2021). Giovanni Faldella e il Velocipede. In G. Ioli (cur.), *Giovanni Faldella e la Scapigliatura piemontese. Atti del convegno internazionale*, San Salvatore Monferrato, 4-5 ottobre 2019 (pp. 29-61). Novara: Interlinea.
- Morand, P. (1930). *1900*. Parigi: Les Éditions de France.
- Pasolini, P.P. (1999). Giovanni Faldella “Donna Folgore”. In *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (W. Siti, S. De Laude, curr.) (vol. 2, pp. 2164-2168). Milano: Mondadori (già in *Descrizioni di descrizioni*, 1<sup>a</sup> ed. Torino 1979).
- Ragazzini, G. (1976). *Giovanni Faldella viaggiatore e giornalista*. Milano: Vita e Pensiero.
- Rolfi, C. (1982). Giovanni Faldella. In G. Faldella, *Una serenata ai morti* (B. Mortara Garavelli, cur.) (pp. 63-117). Milano: Serra e Riva (1<sup>a</sup> ed. Roma 1884).
- Ruffino, A. (2006). Faldella o i tesori del caso. In C. Marazzini & G. Zaccaria (curr.), *Per Giovanni Faldella. Atti del Convegno Nazionale*, Saluggia, 20 novembre 2004 (pp. 31-47). Vercelli: Edizioni Mercurio.
- Simmel, G. (2020). *Stile moderno. Saggi di estetica sociale* (B. Carnevali, A. Pinotti, curr.). Torino: Einaudi.
- Spengler, O. (2017). *Il tramonto dell'Occidente*, vol. 1 (G. Raciti, cur.). Torino: Aragno.
- (2019). *Il tramonto dell'Occidente*, vol. 2. (G. Raciti, cur.). Torino: Aragno.
- Zaccaria, G. (1974). Introduzione a G. Faldella, *Nemesi o Donna Folgore* (pp. VII-XXXIV). Torino: Fògola.