

‘Istruire il popolo, non divertirlo’

La rappresentazione del popolo in *Entusiasmi* di Roberto Sacchetti

Ruben Donno

Università Ca' Foscari Venezia

<https://orcid.org/0009-0003-6672-5741>

Abstract: Following the events that led to the Milanese revolutions of 1848, Roberto Sacchetti's historical-social novel *Entusiasmi* depicts the relationship between its nineteenth-century protagonist, Guido Torre, and the people, whose enthusiasms are the true driving force behind the action and the history of the Italian Risorgimento. At the same time, the novel shows the contradictions inherent in the unification process. Rather than reaffirming national unity, the novel exposes its ideological fractures, dismantling heroic rhetoric and revealing a context marked by vanity, hypocrisy, and moral inconsistency. Indeed, the protagonist embodies a Lukácsian anti-hero whose failed synthesis between private affect and public commitment results in disillusionment and exclusion from collective agency. The narrative oscillates between individual and collective dimensions, progressively dissolving personal subjectivity into a polyphonic crowd. Yet, while this collective appears democratic, it simultaneously produces mechanisms of exclusion and sacrifice, particularly through Guido's marginalization and the sacrificial heroism of Celestino. Ultimately, *Entusiasmi* deconstructs nationalist mythology by replacing heroic teleology with a fragmented vision of mass ideology, in which history emerges as both a collective construction and an unresolved catastrophe.

Keywords: Sacchetti; *Entusiasmi*; Risorgimento; Milan; 1848

* **Contact:** ruben-93@live.it

Una riscrittura entropica del Risorgimento

Roberto Sacchetti può essere considerato, a tutti gli effetti, un autore non perimetrabile, non circoscrivibile all'interno del canone letterario. Di conseguenza, il suo più celebre romanzo storico-sociale, *Entusiasmi*, evidenzia come, al principio organico proprio del romanzo storico ottocentesco, se ne sia sostituito uno entropico o, meglio, di "spiazzamento", di capovolgimento di un sistema consolidato, di messa in crisi di un dato storico gerarchicamente conosciuto. Non si tratta, dunque, di un tentativo di romanzo storico canonico, ma di un esperimento mediano consapevole, finalizzato a mostrare una pittura di entusiasmi sì, ma corrosi da una critica interna.¹ *Entusiasmi* si manifesta, infatti, come una sorta di dimensione problematica del Risorgimento, che sgretola volontariamente quell'ingessatura celebrativa tipica del nostro processo unitario – quella 'facciata di pomposo carattere ministeriale'² – lasciando intatta soltanto la fiera delle vanità, delle ipocrisie e delle insufficienze morali degli eroi delle Cinque giornate milanesi.³

Sacchetti intende la letteratura come un'operazione di transito da una sfera propriamente sensibile a una puramente astratta, come sponda tangibile tra pratiche diverse e, tra queste, vi è anche l'attività politica che, a detta di Jacques Rancière, 'riconfigura la condivisione del sensibile'.⁴ Assurgendo a un inconscio benjaminiano di 'documento d'interrogazione radicale della storia',⁵ *Entusiasmi* permette a Sacchetti di ripensare al divenire storico nei termini in cui Walter Benjamin ragiona con l'allegoria dell'*Angelus Novus* di Paul Klee. Il protagonista del romanzo sacchettiano, infatti, incarna – nella con-

¹ A tal proposito, cfr. C. Gigante, 'La costruzione di un'identità storica. Massimo d'Azeglio dall'Ettore Fieramosca al Niccolò de' Lapi', in: C. Gigante & D. Vanden Berghe (a cura di), *Il romanzo del Risorgimento*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, pp. 85–107, ma anche C. Gigante, *La nazione necessaria. La questione italiana nell'opera di Massimo d'Azeglio*, Firenze, Cesati, 2013.

² M. Forti, *Idea del romanzo italiano fra Ottocento e Novecento*, Milano, Garzanti, 1981, p. 12.

³ Sul romanzo *Entusiasmi* e sugli interessi storici di Sacchetti si veda il resoconto biografico della figlia Rosetta in R. Sacchetti, *La vita e le opere di Roberto Sacchetti*, Milano, Treves, 1922, pp. 139–152.

⁴ J. Rancière, *Politica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 2010, p. 14 [ed. or.: *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, 2006]. In questo senso, la testimonianza sacchettiana si colloca in una posizione meticcica rispetto alla concretezza del romanzo storico risorgimentale, proprio perché dimostra – coerentemente alla critica nei confronti di certo patriottismo letterario imbalsamato – l'impossibilità e la fallibilità degli estremi, da quel sensismo ideologico a quel realismo dell'azione incarnati nella figura di Guido: 'E di fatti, nell'Italia che si prepara al suo Risorgimento, col romanzo storico si esprimerà il bisogno di attraversare la coscienza letteraria nazionale – infiacchita e invanita in un esercizio estrinseco di suoni poetici e di situazioni convenzionali, – di attraversarla degli elementi positivi e vitali della storia, perché le passioni si calino da un mondo astratto nel mondo vivo delle "opere" umane, in cui la storia, mescolata alle invenzioni romanzesche, maturi il riscatto e la catarsi del nuovo presente. E per tal via il romanzo storico diventerà romanzo patriottico, liberale, guelfo o ghibellino, battaglie insomma combattute con la penna, fino a che, assoluta l'opera di apostolato civico e voltesi le menti a una conoscenza meno ambiziosa e meno rettorica di sé, cotal forma narrativa non apparirà assurda o oziosa e vuota' (L. Russo, *Dal Manzoni al Gattopardo. Ritratti e disegni storici*, Firenze, Sansoni, 1981, p. 170).

⁵ G. Bonola & M. Ranchetti, 'Introduzione a W. Benjamin', in: eidem, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. VII–XX: VIII [ed. or.: *Über den Begriff der Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974].

traddittorietà di un individuo operante nel suo tempo – un'esistenza liquefatta, la cui catabasi è, come per l'angelo benjaminiano, 'immedesimazione emotiva',⁶ che diviene serena constatazione della catastrofe e alla quale è preclusa qualsiasi risoluzione messianica. Quello di Sacchetti è un esercizio democratico, appunto, che livella gerarchie e strutture tra persone e cose, annoda 'un regime di significazione delle parole [a] un regime di visibilità delle cose'⁷ e sradica ordini e classi. Infine, mediante quel 'regno dell'improprietà',⁸ quell'assolutezza di stile e quell'altro sensorio',⁹ tale pratica sovverte e abbatte i rapporti canonici, cristallizzando la vita su carta, facendone parlare 'i testimoni muti della Storia comune',¹⁰ coloro che democraticamente escono fuori dalle pieghe del romanzo e raccontano una verità storica incongruente.

L'operazione sacchettiana, accompagnata a una specie di 'geografia morale dell'uomo',¹¹ è riscontrabile nello schieramento che l'autore fa dei suoi personaggi. Da una parte, infatti, troviamo il mucchio dei caratteri fittizi ma dalla personalità storico-politica e critica del "come se": vale a dire, lo zio filosofo Loredan, politicamente cauto, di contro all'irruenza rivoluzionaria dell'architetto Fontana. Vi sono, per giunta, le personalità artistiche maschili di Gaetano e Guido insieme a quelle femminili di Elo-dia, baricentro di forze politiche anti-straniere, ma essa stessa 'intellettuale frustrata',¹² e della mascherina Desolina, l'Eva verghiana con cui condivide ambizioni artistiche di teatro e inclinazioni adultere e che esiste quasi esclusivamente in una 'condizione di estroversione'.¹³ Infine, l'ambivalenza del maestro Fàvaro opposta al fervore catto-rivoluzionario dell'integro don Celestino arricchisce realisticamente la *fiction*. Dall'altra parte, troviamo invece gli opachi e talvolta soltanto citati personaggi storici realmente esistiti, 'garanti della verosimiglianza del narrato',¹⁴ in *primis* il feldmaresciallo generale austriaco Josef Radetzky, seguito, per citare solo alcuni nomi, da Gabrio Casati, Carlo Cattaneo, Vincenzo Gioberti. Il popolo è, quindi, rappresentato da Sacchetti come una coralità di voci nella dinamicità delle sue molteplici relazioni, soggetta al mutamento storico in corso e il cui capitale spirituale è costituito da una 'comune eredità di ricordi [e dal] consenso attuale, cioè il desiderio di vivere insieme, la voglia di perpetuare il valore di quella eredità che si è ricevuta in forma indivisa'.¹⁵ In questo caso specifico, la fiumana di gente tra le barricate è un vero e proprio 'corpo

⁶ Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., p. 29.

⁷ Rancière, *Politica della letteratura*, cit., p. 19.

⁸ Ivi, p. 23.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 24.

¹¹ R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, p. 52.

¹² G. Zaccaria, 'Roberto Sacchetti: la lezione della storia', in: idem, *Tra storia e ironia. 'Regione' e 'Nazione' nella narrativa piemontese postunitaria*, Roma, Treccani, 1981, pp. 35–100: 81.

¹³ Ibidem.

¹⁴ C. Gigante, 'Il romanzo di fronte alla Storia', in: G. Alfano & F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, Roma, Carocci, 2018, vol. II. *L'Ottocento*, pp. 57–72: 65–66.

¹⁵ E. Renan, 'Cos'è una nazione?', in: H. K. Bhabha (a cura di), *Nazione e narrazione*, Roma, Meltemi, 1997, pp. 43–64: 59 [ed. or.: *Nation and Narration*, London-New York, Routledge, 1999].

collettivo¹⁶ che si agglutina via via attraverso, però, un processo insolito di sottrazione. La collettività, invece di consolidarsi in una comune spinta autonomistica, integrando in sé quella porzione di società minoritaria, si afferma culturalmente e politicamente, rigettandone un elemento: nel caso di *Entusiasmi*, l'escluso è, difatti, il protagonista Guido. Si tratta di un processo riflessivo e spontaneo che, per sedimentare una 'contro-identità'¹⁷ chiara – in senso oppositivo-antagonistico, ma anche concreto poiché personificazione prossima di un 'corpo sovrano'¹⁸ –, ha bisogno di rinforzare il suo 'perimetro identitario'.¹⁹ Tutte le soggettività letargiche, come quella, appunto, di Guido – nel momento in cui si attiva il 'dispositivo di eccitazione epidermica'²⁰ in armi – accendono e sincronizzano le rivendicazioni universalistiche della società cui partecipano, ma poi, proprio da essa, si autoescludono inevitabilmente.

Dissoluzione del soggetto e figurazione del popolo

Simile alla struttura del romanzo, al cui interno i fili eterogenei di micro e macrocosmo pubblico e privato si muovono liberamente, è anche la parabola privata di Guido Torre. L'innamoramento dell'uomo per Elodia cammina di pari passo con la galvanizzazione di un sentimento patrio di cui progressivamente il protagonista si farà carico – come un 'necessario sacrificio degli affetti privati alle preponderanti ragioni della sfera pubblica'²¹ –, e il cui entusiasmo individuale finirà, per giunta, col confondersi totalmente, sino a perdersi, nelle maglie di una grande aspettativa delusa, sia essa personale o pubblica. Il non eroe sacchettiano è colui che György Lukács definisce un soggetto 'portatore della sintesi trascendentale'²² e che, sfatati gli entusiasmi, è consapevole di rimanere soltanto un 'essere normativo'²³ in una sorta di realtà simulata e difettata, ma mai realmente vissuta o anche soltanto toccata. La prima parte del romanzo si apre gettando le coordinate di una esplicita rivalità familiare interna ai suoi componenti, per cui l'alterco privato prelude immediatamente, per iperbole, a una più grande sommossa sociale. All'interno di questa 'retorica del sangue',²⁴ il sacrificio di sé è insieme giuramento politico, memoria storica attraverso una testimonianza

¹⁶ G. Bonaiuti, 'Popolo', in: A. M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori & M. Meriggi (a cura di), *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 237–250: 237.

¹⁷ Ivi, p. 238.

¹⁸ Ivi, p. 245. Cfr. anche G. Bonaiuti, *Corpo sovrano. Studi sul concetto di popolo*, Roma, Meltemi, 2006, pp. 9–14 e G. Bonaiuti, G. Ruocco & L. Scuccimarra, 'Metamorfosi del "popolo" nella crisi di fine secolo', in: eadem (a cura di), *Il governo del popolo. Rappresentanza, partecipazione, esclusione alle origini della democrazia moderna*, Roma, Viella, 2014, vol. III. *Dalla Comune di Parigi alla prima guerra mondiale*, pp. VII–XVI.

¹⁹ Bonaiuti, 'Popolo', cit., p. 238.

²⁰ Ivi, p. 243.

²¹ A. M. Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005, p. 123.

²² G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1972, p. 286 [ed. or.: *Die Theorie des Romans*, Berlin, Cassirer, 1920].

²³ Ivi, p. 281.

²⁴ Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 73.

individuale e, infine, forma nobile di dovere verso la collettività. Tutto ciò è rivestito, inoltre, da un 'linguaggio della discendenza'²⁵ che – come ricorda Alberto Mario Banti – crea un legame parentale indissolubile, nonché logico e idealmente dimostrabile, tra l'istituto familiare, la patria da difendere e il popolo da liberare. Infatti, Ugo Maria Olivieri sostiene che

la parafrasi descrittiva che apre quasi tutti i romanzi storici diviene [...] la premessa compositiva ad uno spazio sociale [...] il fitto epicentro di una strategia testuale multipla in cui lo sguardo narrativo traccia una connessione tra il tempo storico e le specifiche ambientazioni ed esalta la valenza paradigmatica del passato.²⁶

La conferma del duplice aspetto, disorganico e tangibile, del macchinario semiotico sacchettiano è fornita dalla descrizione della stanza dello zio Loredan. Questa, infatti, non esita a ricordare la configurazione di uno spazio di pinacoteca, la cui selezione d'arte allude e prelude alle vicende nazionali che, nel percorso museale privato, assumeranno un emblematico 'senso storico-concreto'.²⁷ Un'analisi della scelta non casuale del gruppo espositivo può fungere, dunque, da ausilio al lettore – tramite sostituzione o condensazione della descrizione e grazie alla 'drammatizzazione delle allegoresi'²⁸ – per una comprensione più profonda dell'intenzionalità autoriale, ma anche allo stesso protagonista come agnizione di ciò che lo circonda e, insieme, come svelamento di sé. Non è un caso, allora, che gli affreschi di Martin Knoller siano collocati sulla parte superiore dell'abitacolo, *deus ex machina* del soffitto, e raffigurino presumibilmente, come da *usus* dell'affrescatore austriaco, persone che nel turbine di movimenti e affanni assumono postura comune, perdendo cioè una propria evidente singolarità. In questo senso, Guido, la cui coscienza è ancora sovra-storica – come per l'uno-massa dei dipinti di Knoller – è prefigurazione dell'uomo-onda di un sentimento nazionale. Quest'ultimo è forse già acutamente inteso dal protagonista come principio disorganizzato e centrifugo di una kracaueriana 'figurazione ornamentale' di massa e non, al contrario, come movimento del popolo, come comunità di 'gruppi che la storia ha fatalmente legato assieme, conferendo loro significato e magica necessità'.²⁹

²⁵ Ivi, p. 157.

²⁶ U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un italiano e la forma-romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 34–35.

²⁷ G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977, p. 23; il corsivo è nel testo [ed. or.: *Der historische Roman*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1957]. 'Lo studio alto e spazioso; nel soffitto affreschi di Knoller e ornati dell'Albertoli, una libreria tra le due finestre, due altre ai fianchi dell'uscio, dietro la scrivania un quadro di Hayez rappresentante Cincinnato che riceve colla mano sul timone dell'aratro i messi del Senato, sul camino due statuette antiche di bronzo fiorentino e un orologio di Boule, un canestrino di fiori nel vano della finestra, trapunti, cuscini ricamati sulle poltrone, infine tutto quel lusso che i pensatori trascurano, accettano e adorano inconsapevolmente' (R. Sacchetti, *Entusiasmi*, Bologna, Cappelli, 1968, p. 39).

²⁸ Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 232.

²⁹ S. Kracauer, *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p. 100 [ed. or.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963]. A tal proposito, Andrea Matucci esamina la pre-

Proprio in quanto tale, Guido si vedrà, al termine di questo processo dialettico, schiacciato dall'organismo unitario – essendo incapace di farsi totalità umana –, dissiluso davanti all'impossibilità di proiettarsi in un futuro più o meno lontano, in cui il proprio contributo non sia stato vano ideale e, infine, obbligato da un'*impasse* volitiva a sacrificarsi da 'figura di contorno'.³⁰ Nella veste di prosaico personaggio letterario, Guido sarà trascinato, infatti, da uno *Zeitgeist* in cui il suo 'slancio eroico'³¹ rimane idealmente astratto, nella forma blanda di entusiasmi passeggeri.³²

La sequela certosina di incarnato storico – o la ricorrente 'metafora quadro-descrizione'³³ – dello studio di Loredan fa abilmente da *pendant* con la chiusura di capitolo, nel quale si assiste al *tour* nostalgico e lugubre della camera della madre morta. In quest'ultima, infatti, l'antico fasto dei cimeli è voce flebile di un passato smerigliato e obliterato dalla volontà del marito, di quel Cedrico, padre di Ivanhoe, con cui più avanti verrà appellato l'uomo; le tracce residuali, invece, 'in varia misura *defunzionizzate*'³⁴ poiché, come in questo caso, manifestano 'l'incubo del declassamento'³⁵ di un certo gruppo sociale, vengono, in definitivo ossequio, rievocate dal figlio in una scena dai tratti spiritistici e decadenti:

Nella camera v'era un rimasuglio di logora eleganza; due seggioloni, un tavolino incrostato di tartaruga e argento, due candelabri in vetro di Murano che donna Marina aveva potuto sottrarre all'avida tirschieria del marito; tutto il resto del suo prezioso mobiglio aveva servito all'impianto del gabinetto d'antiquaria dove da tanti anni il discendente dei Torriani esercitava il commercio di cose d'arte [...] Guido, per una tenerezza d'artista, riparò al disordine che le scene della morte avevano lasciato nella stanza, accese tutte sei le candele dei candelabri, ricompose per l'ultima volta intorno alla estinta quel povero decoro di cui ella si compiaceva. Poi prese il libro, come aveva fatto alcune ore prima e lesse forte, piangendo con voluttuoso abbandono.³⁶

senza della folla nelle opere di Roberto Sacchetti, Paolo Valera e Francesco Frola: 'Di quel popolo si sentono quindi, o vorrebbero sentirsi, parte, e anzi, in qualche caso, parte attiva, addirittura organizzativa: ma, paradossalmente, la folla continua a essere quello che era in Manzoni, cioè un insieme di volti anonimi, e continua a muoversi come si muoveva in Manzoni, cioè spinta da voci indistinte; e, di conseguenza, i protagonisti di questi romanzi non riescono mai ad avere, con le masse in movimento, un contatto reale, da personaggio a personaggi' (A. Matucci, 'La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello', in: *Laboratoire italien*, IV (2003), pp. 15–36: 23).

³⁰ Lukács, *Il romanzo storico*, cit., p. 47 e cfr. pp. 31–35.

³¹ Ivi, p. 57.

³² 'Questi possiede in genere una certa saggezza pratica, mai però eccezionale, e una certa fermezza e dignità morale che talvolta arriva fino a un sacrificio di sé, ma non si sviluppa mai fino a diventare una umana passione trascinatrice e non è mai entusiastica dedizione a qualcosa di grande' (ivi, p. 29).

³³ C. Vannucci, 'La "Biblioteca italiana" come repertorio di fonti figurative', in: AA.VV., *Il romanzo della storia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1986, p. 147.

³⁴ F. Orlando, "'Topoi" del realismo. La metamorfosi dei colori', in: F. Fiorentino (a cura di), *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 8; il corsivo è nel testo.

³⁵ Ivi, p. 10.

³⁶ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 42.

La descrizione del salotto di casa di donna Elodia, per esempio, diverge nettamente dall’abitacolo materno del protagonista: qui sentore di morte e disfacimento, lì aria di santità ideale. Gli spazi e gli ornamenti trasudano, infatti, eleganza e opulenza, agitate però da un sentore di disordine, e le esperienze visive e olfattive non fanno che confermare la prossimità di Elodia con ciò che di inanimato l’abitazione conserva di lei, ma anche con quelle appendici vegetali che nella serra di casa estrinsecheranno la natura botticelliana della donna:

Dei libri, delle carte sparse sul tavolino e sopra un piccolo divano fra le due finestre; un armadio in fondo era socchiuso e ne usciva il lembo d’uno scialle, quello stesso di cui ella teneva avviluppate le spalle il giorno che l’aveva incontrata nello studio di Loredan. In ciascuna finestra un grosso vaso di Faenza e uno più piccolo di Sèvres, tutti ricolmi di fiori, il cui profumo si confondeva con un altro più acuto che Guido aveva notato sulla persona di Elodia.³⁷

Benedetto Croce ricorderà come la vera protagonista del romanzo sacchettiano sia proprio l’Italia del 1848, rappresentata come composita commistione di caratteri umani che, tra propositi nazionalistici di chi incede in ‘linea retta’ e ritrosie che gradualmente ‘s’inflammiano nell’ardore comune’,³⁸ convergono tutti in un patriottismo condiviso. Sulla scia delle categorie di Francesco Orlando, la ‘funzionalità di recupero’,³⁹ intrinseca o meno di tale cultura materiale, si comprende soltanto su un piano puramente allegorico.⁴⁰ Da una parte, Guido avverte l’esemplarità della cosa, in particolar modo la storicità del manufatto artistico; dall’altra, il logoro o, al contrario, la preziosità dell’anticaglia vengono avvertite individualmente tramite memoria affettiva del protagonista (un ‘investimento emotivo di ciarpame’⁴¹), spesso in concomitanza con referenti sacri, con forme devozionali concrete che permettono associazioni simboliche: ‘In un angolo un inginocchiatoio sormontato da un antico trittico su legno rappresentante la Madonna e due santi nei tre campi divisi da cornici di finissimo intaglio, ma ridorate male’.⁴² Osservare l’arte, per Guido, è *medium* immedesimativo per prendere progressiva consapevolezza del proprio ruolo nella storia, salvo poi pagarne il prezzo finale da pseudo-martire, poiché quel ‘dispositivo della trasmissione

³⁷ Ivi, p. 69.

³⁸ B. Croce, ‘Roberto Sacchetti’, in: idem, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Bari, Laterza, 1957, vol. V, pp. 129–147: 143.

³⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, p. 12.

⁴⁰ Inoltre, sul rovinismo patriottico e risorgimentale, con funzione commemorativa o educativa, cfr. R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Ceschina, 1965, pp. 153–159.

⁴¹ Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 33.

⁴² Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 69.

nel tempo dell'immagine dell'eroe',⁴³ qui, sembra difettoso.⁴⁴ L'allegorico intrecciarsi di arte e ideali patriottici passa, dunque, attraverso una sequela di 'incarnati storici': dalla litografia di Pio IX (icona esplicita di adesione alla causa nazionale, ma anche emblema dello 'stretto intreccio tra spettacolarizzazione e personalizzazione della politica, opinione pubblica e media, materialità e consumi'⁴⁵), alla messa a Sant'Amrogio, ascoltata da quella 'folla immobile [che] pareva impietrata in una estasi silenziosa, come quella schiera di immagini di pietra onde sono colà intorno istoriate le arche sepolcrali'.⁴⁶ Tale moltitudine usciva dalla chiesa 'più desiderosa di libertà'⁴⁷ e sempre più votata a quella 'nobilissima causa':⁴⁸ una fede traslata in alti ideali.⁴⁹

La rappresentazione del popolo come dispositivo narrativo di una coscienza nazionale

La terza parte di *Entusiasmi* è, però, quella che introduce le vicende propriamente politico-rivoluzionarie del romanzo. Da questo momento in poi, 'voci e punto di vista si fanno collettivi. La corallità del racconto assume una ben riconoscibile *tournure* democratica: non è la circolarità verghiana, ma una sorta di vorticosa ecolalia, l'ondeggiare e il rifrangersi della parola nelle strade'.⁵⁰ Sacchetti effettua, così, un vero e proprio travaso da una storia individuale a una collettiva che, però, nel suo esito, mostrerà una più profonda e perniciosa disunità delle singole parti in gioco, sino al conclusivo ritorno all'uno che si fa portatore del fallimento di tutti. Ed è proprio con la figura di Celestino che questa nuova pagina di storia individual-collettiva si apre, sulla scia di un mazziniano 'connubio tra partecipazione popolare e fede indefessa'.⁵¹ Personaggio che subentra alla vacua centralità, ovvero marginalità, di Guido, don Celestino incar-

⁴³ B. Tobia, 'Monumenti ai caduti, Dall'Italia liberale all'Italia fascista', in: O. Janz & L. Klinkhammer, *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Roma, Donzelli, 2008, pp. 45–62: 45.

⁴⁴ Su questo cfr. F. Mazzocca, 'L'iconografia della patria tra l'età delle riforme e l'Unità', in: A. M. Banti & R. Bizzocchi (a cura di), *Immagini della nazione nell'Italia del Risorgimento*, Roma, Carocci, 2002, pp. 89–111: 103–108.

⁴⁵ E. Francia, *Oggetti risorgimentali. Una storia materiale della politica nel primo Ottocento*, Roma, Carocci, 2021, p. 58.

⁴⁶ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 88.

⁴⁷ Ivi, p. 89.

⁴⁸ Ivi, p. 99.

⁴⁹ Si vedano le riflessioni di Paolo Prodi sul processo metamorfico di 'secolarizzazione del voto': P. Prodi, *Il sacramento del potere. Il giuramento politico nella storia costituzionale dell'Occidente*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 441–487.

⁵⁰ M. Marazzi, 'Gli Entusiasmi di Roberto Sacchetti e il fuoco amico di una letteratura rivoluzionaria', in: R. Iounes-Vona & D. Comberiati (a cura di), *Il discorso della nazione nella letteratura italiana*, atti del Convegno Internazionale di Metz (Università degli Studi della Lorena, 20–21 ottobre 2011), Firenze, Cesati, 2012, pp. 83–98: 85. Infatti, come sottolinea Giuseppe Zaccaria, è proprio a questo punto che si realizza appieno, anche se nelle sue controversie storiche, quel passaggio che era stato gradualmente dipanato nelle prime due parti: cfr. Zaccaria, 'Roberto Sacchetti: la lezione della storia', cit., p. 85.

⁵¹ Gigante, 'Il romanzo di fronte alla Storia', cit., p. 66.

nerà realmente l'«*epos* collettivo»⁵² mediante quella religione del popolo, o «patto dei congiurati»,⁵³ che non lascia spazio agli individualismi ma, anzi, sacrifica l'eroe deputato nel nome di una causa comune.⁵⁴ Quella del chierico è una figura duplice e dicotomica che riunisce in sé le contraddizioni di un secolo: da una parte, il giovane che, in passato, aveva serenamente e convintamente abbracciato la vocazione ecclesiastica; dall'altra, il fervente uomo che oggi, animato dalla parola di Pio IX, affianca al credo un'altra religione, quella nazionale, in cui bisogna credere come a un dogma: «Egli aveva il sentimento confuso d'una contesa, d'una lotta dentro di sé, d'intorno a sé, fin nei versetti del libro sacro».⁵⁵ La missione terrena del «prete della barricata»⁵⁶ muove, allora, dalla parola di Dio, ma anche dal grido disperato di un popolo eletto alla ricerca di una identità nazionale.

L'azione militare del parroco – in linea con il mito taumaturgico del binomio popolo/potere iniettato da Pio IX – è, infatti, l'esempio di come l'esperienza politica venga sacralizzata nel suo potenziale diegetico, comunitario e ritualistico.⁵⁷ L'eroe che realmente si immola non è Guido, ma Celestino, la cui «morte sacrificale viene letta sotto una luce sacrale-cristologica»,⁵⁸ in nome di un'«entità para-metafisica»,⁵⁹ la patria, che inaugura una più solida strutturazione comunitaria. Il popolo/plebiscito è parte di una «immemorabile comunità di destino»,⁶⁰ già ben radicata in una nazione alla quale si promette, mediante giuramento volontario, uno Stato. In questo senso, le parole del prete, apprese in seminario dal professore di eloquenza, risuonano ora fortemente profetiche: «L'arte di trastullar la gente con le belle parole va lasciata ai ciarlatani, ai poeti e agli avvocati: il sacerdote deve istruire il popolo a costo di spiacergli. – Istruire il popolo, non divertirlo, – ripeteva a se stesso il giovane prete».⁶¹

Rappresentativa, allora, del bisogno, non più rinviabile, di una rivendicazione unitaria – di quel «senso del popolo» prometeico e cristomorfico di cui parlava Jules Mi-

⁵² S. Romagnoli, *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 284.

⁵³ Banti, *L'onore della nazione*, cit., p. 146.

⁵⁴ Sull'argomento, insieme all'analisi sulla psicologia delle masse fatta da Gustave Le Bon alla fine dell'Ottocento, cfr. E. Gentile, *Il capo e la folla. La genesi della democrazia recitativa*, Roma-Bari, Laterza, 2021, pp. 149–156. Inoltre, sul «legame sociale» della folla, sul suo sentire, ma anche sul suo pensare, cfr. S. Curti, *Critica della folla*, Milano-Torino, Pearson, 2018, pp. 44–46 e 69–75. Cfr. Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., pp. 291–293.

⁵⁵ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 247.

⁵⁶ Ivi, p. 297.

⁵⁷ «La rivoluzione italiana è piena di preti e frati pronti a celebrare messe e funzioni sacre a scopo «patriottico» e civile; a benedire guardie civiche e tricolori, volontari e reduci; a predicare la santità della cacciata degli austriaci dall'Italia, «nazione redentrice»; a esaltare quell'entità collettiva tanto cara alla cultura e alla mentalità romantica e tanto intrinseca alla «rinascita cattolica» della Restaurazione che è il «popolo», voce di Dio» (S. Soldani, «Donne della nazione. Presenze femminili nell'Italia del Quarantotto», in: *Passato e presente*, XLVI (1999), pp. 75–102: 81).

⁵⁸ Banti, *L'onore della nazione*, cit., pp. 221–222.

⁵⁹ Ivi, p. 151.

⁶⁰ A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, p. 61.

⁶¹ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., pp. 242–243.

chelet⁶² – è la presenza puntuale e costante di tutto ciò che incarna esteriormente il desiderio comune di un coro polifonico di individualità. Ci troviamo di fronte, dunque, a una dimensione narrativa che dilata progressivamente il sistema dei personaggi dall'uno ai molti protagonisti, ossia a una 'comunità politica immaginata',⁶³ utilizzando le parole di Benedict Anderson, coerentemente all'espandersi della rivolta per le strade di Milano. Ciò avviene per mezzo di una 'ermeneutica del corpo sociale' che trascina con sé 'la marea degli individui e delle cose, la marea dei corpi superflui' e, rappresentando democraticamente l'ampia e variegata 'vegetazione sociale',⁶⁴ rifugge, al contempo, da una scialba omogeneità. Disseminate nel romanzo sono, appunto, tutte quelle ritualità che, come per la metafora cifrata del cannocchiale – *double coding* utilizzato per riferirsi al fucile⁶⁵ – generano 'alcune forme di individualità nuove che disfanò le corrispondenze instaurate tra le condizioni dei corpi e dei significati'.⁶⁶ Esse stimolano quella che Peter Brooks definisce 'immaginazione melodrammatica', ossia quel coacervo di documenti del reale la cui portata drammatica transita nel 'regno della realtà spirituale e di latenti significati morali'.⁶⁷ Tra queste si possono notare: coccarde tricolori lanciate da una donna dal proprio balcone, sventolio di bandiere dalle proprie abitazioni, voci all'unisono che intonano 'Viva l'Italia', promesse e giuramenti dei rivoltosi nei confronti della missione da compiere e, non ultimo, il perenne richiamo al dettaglio figurativo, come per il ritratto di donna Elodia nella casa dell'architetto Fontana, e per lo schizzo delle barricate fatto da Gaetano. Il bozzetto, infatti, sembrerebbe capace di liberare il protagonista Guido dalla stasi contemplativa che lo caratterizzava, immergendolo completamente nella causa eroica, pur sempre macchiata da 'inerzia ideologica'.⁶⁸ Lo schizzo si configura, inoltre, come esplicitamente riassuntivo – *idem* per tutti gli addentellati figurativi presenti nel romanzo – della realizzazione di un presente storico ben definito: 'Quando si farà la storia di questo giorno, questo servirà per illustrarla'.⁶⁹

Con un protagonista, i cui ideali rimangono 'aggregati di astrazioni',⁷⁰ Sacchetti racconta contemporaneamente lo scacco del romanzo politico propriamente inteso e la vittoria della coscienza storica. Lo scrittore mostra, perciò, l'incapacità dell'uomo di concretizzare la teoria, di far diventare l'ideologia esperienza ma, nel frattempo,

⁶² Il riferimento è a J. Michelet, *Il popolo*, Milano, Rizzoli, 1989 [ed. or.: *Le peuple*, Flammarion, Paris, 1974]. Cfr. anche Bonaiuti, *Corpo sovrano*, cit., pp. 87–119.

⁶³ B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma, Laterza, 2016, p. 10 [ed. or.: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1983].

⁶⁴ Rancière, *Politica della letteratura*, cit., pp. 30, 46 e 47.

⁶⁵ 'Vi spiegherò io il gergo: il cannocchiale significa un fucile, e per collocare un orologio, s'intende fissare un appuntamento' (Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 121).

⁶⁶ Rancière, *Politica della letteratura*, cit., p. 49.

⁶⁷ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, p. 25 [ed. or.: *The Melodramatic Imagination*, New Haven-London, Yale University Press, 1976].

⁶⁸ Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 40.

⁶⁹ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 277.

⁷⁰ I. Howe, *Politica e romanzo*, Milano, Lerici, 1962, p. 19 [ed. or.: *Politics and the Novel*, New York, Horizon Press, 1957].

problematizza la ‘questione populista’, abbozzando un preliminare processo di emancipazione per elevare quelle soggettività simbiotiche a modello.⁷¹ L’abilità inconsapevole di Guido, e del suo autore, può essere allora intravista nella capacità metaforica di spostare l’iniziale attenzione politica dall’eroismo del personaggio principale a una più larga e onnicomprensiva ‘ideologia di massa’⁷² (sbarazzandosi, altresì, del ‘tradizionale encomio del sacrificio per la collettività’⁷³), la cui potenza, per dirla con Croce, ‘trascende i concetti e le volontà dei singoli’.⁷⁴ Questo cameratismo patriottico pensa, dunque, la nazione attraverso la rappresentazione del nuovo, ricorrendo, però, all’archetipo dell’antico e costruendo una memoria metastorica in grado di trasformare la ‘fatalità in continuità, [...] la contingenza in significato [...] il caso in un destino’.⁷⁵ In questi termini, l’iniziale caos può trovare una forma atavica di ordine grazie all’idea di un ‘organismo sociologico’,⁷⁶ che lega il tempo interiore del romanzo al tempo esteriore della quotidianità, ‘esaltando il narcisismo dell’autopoiesi e l’antichissimo presente del *Volk*’.⁷⁷ Tale virtualità politica rafforza e, infine, edifica la ‘fede comunitaria’,⁷⁸ il culto comune tra gli agenti della storia, l’autore e i suoi lettori, a riprova dell’attaccamento a quel particolare prodotto nazionale frutto di una fantasia contaminata. Infatti, il disorientamento del protagonista, finanche la sua morte – ‘Guido si lasciava abballottare a casa dalle correnti del flusso e riflusso della folla, senza partecipare alle sue agitazioni, senza quasi comprenderle’⁷⁹ –, risorgerà, nonostante tutto, in una orgasmica coscienza nazionale: ‘Vi dico di acclamare non un re che vi ha abbandonati, ma: Viva il popolo che si è salvato! Viva Milano!’.⁸⁰

⁷¹ Su questi concetti si veda: A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo [1965]. Scrittori e massa [2015]*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 19–70.

⁷² Howe, *Politica e romanzo*, p. 18.

⁷³ G. Pedullà, ‘Risorgere in prosa’, in: idem (a cura di), *Racconti del risorgimento*, Milano, Garzanti, 2021, pp. 9–176: 66.

⁷⁴ B. Croce, *Prefazione* a R. Sacchetti, *Entusiasmi*, Milano, Garzanti, 1948, vol. IX.

⁷⁵ Anderson, *Comunità immaginate*, cit., p. 15. Si legga la lunga descrizione dai toni del lirismo impressionista e dalle tinte di una vera e propria conversione nella conversione che si fa insolitamente laica in Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., pp. 291–293. Per don Celestino, infatti, la missione terrena muove dalla parola di Dio, ma anche dal grido disperato di un popolo eletto alla ricerca di una identità nazionale: ‘Nel pio giovane una nuova anima nasce, cresce, signoreggia accanto all’antica, attraverso l’antica’ (Croce, ‘Roberto Sacchetti’, cit., p. 143).

⁷⁶ Anderson, *Comunità immaginate*, cit., p. 26.

⁷⁷ H. K. Bhabha, ‘Introduzione: narrare la nazione’, in: idem (a cura di), *Nazione e narrazione*, cit., pp. 33–42: 33.

⁷⁸ Anderson, *Comunità immaginate*, cit., p. 32.

⁷⁹ Sacchetti, *Entusiasmi*, cit., p. 420.

⁸⁰ Ivi, pp. 360–361.