

Gerardo Guccini

**DAL NARRATORE/BAMBINO
ALL'AUTORE/PERFORMER.
UNO SGUARDO SUL PRESENTE
A PARTIRE DALL'*HISTOIRE DE MA VIE*
DI GEORGE SAND**

Incominciamo con un'immagine. Siamo in una stanza spoglia, ma decorosa. Il focolare è acceso. Nell'ambiente si notano subito quattro sedie con gli schienali posti gli uni contro gli altri in modo da formare una specie di celletta quadrangolare; al centro di questo spazio protetto, uno scaldino spento dovrebbe fungere da sgabello o da cuscino. Al momento però la bambina di tre o quattro anni che si trova fra le sedie non ci si sta sedendo, ma ci monta sopra in piedi. In posizione eretta, poggia i gomiti sugli schienali e, molto coscienziosamente, sfila la paglia dell'imbottitura. Nella stanza ci sono anche due giovani donne. La madre è seduta vicino, ma non la guarda; tutta presa dalle faccende domestiche, ricama o cuce. La zia, invece, è evidentemente incuriosita dalla piccola. Sembra sul punto di dirle qualcosa. Inseriamo anche l'audio. La bambina parla in continuazione con una vocina sottile sottile. Osservando le sue mani e la concentrazione con cui segue la loro opera distruttiva, potremmo credere che non stia pensando ad altro. Ma la voce ci avverte che non è così. Non si riesce a capire cosa dica. La bambina non parla a nessuna delle donne presenti. Anzi, al momento, il parlare non è per lei un'occupazione primaria, bensì il riflesso d'un agire meno evidente ed intimo, che, divenuta adulta, chiamerà "composizione": "componevo ad alta voce degli interminabili racconti che mia madre chiamava i miei romanzi".¹ La bambina non si preoccupa di far capire le storie che le passano per la testa. Tuttavia, a tendere l'orecchio, si percepiscono alcune espressioni che tornano in continuazione:

¹ G. Sand, *Histoire de ma vie* (1855), Éditions Stock, Paris 1985, p. 27. Alla stessa fonte sono riferite anche le successive citazioni sull'episodio.

“buona fata”, “buon principe”, “bella principessa”. Ogni tanto, l'improvvisata vicenda viene bloccata dalla ripetizione d'una stessa azione. Allora, la zia segnala l'*impasse* alla bambina con espressioni scherzose: “Ebbene, Aurora, il tuo principe non è ancora uscito dalla foresta? E la tua principessa quando finirà di mettersi il vestito con lo strascico e la corona in testa?”. Aurora sembra non udirla. A intervenire, è piuttosto la madre che, solo apparentemente indifferente, non gradisce queste interruzioni: “Lasciala tranquilla [...], riesco a lavorare rilassata solo quando comincia i suoi romanzi fra quattro sedie”. La madre non cerca di capire queste interminabili storie, ma si lascia cullare dal suono del racconto. D'altra parte, non la sua attenzione, ma la sua presenza è necessaria alla bambina, che, una volta adulta, ricorderà di aver potuto ritrovare giorno dopo giorno il filo della narrazione grazie all'empatia senza contatti apparenti fra lei e la madre: “Ciò che c'era di curioso, era la durata di queste storie e una sorta di seguito, poiché io ne riprendevo il filo là dove era stato interrotto il giorno precedente. Forse mia madre ascoltando meccanicamente e come involontariamente queste lunghe divagazioni, m'aiutava a sua insaputa a ritrovarmici”.

La bambina, Aurore Dupin, sarà, col nome di George Sand, una delle voci più ascoltate e discusse dell'Ottocento. Il brano dei *Mémoires* che abbiamo appena ricordato non è solo un delizioso idillio infantile, ma rientra a pieno titolo nella multiforme azione culturale dell'autrice, che si dedicò con continuità e passione alla conoscenza, alla conservazione e al rinnovamento di varie forme di creatività orale: popolari, teatrali, legate al mondo dell'infanzia. Il suo interesse per l'argomento non era certo isolato. Fra i valori della cultura romantica vi erano le tradizioni del popolo, le sue forme narrative e musicali, il mito del poeta improvvisatore incarnato, in particolare, dalla *Corinne* (1807) di Madame de Staël e quello del “buon selvaggio” lanciato, il secolo prima, da Jean-Jacques Rousseau, che, individuando nella civiltà un elemento di corruzione, aveva insegnato a considerare le espressioni orali o cantate più prossime alla felice armonia del mondo naturale che non quelle letterarie e destinate alla stampa. Peculiare della sola George Sand, è, invece, l'aver intrecciato alla trattazione letteraria della creatività orale, indagini dislocate fra ricerche sul campo ed empiriche e sperimentali verifiche volte a cogliere i principi della composizione estemporanea. Si trattava di esperienze mediate, in un caso, dalla frequentazione dei narratori popolari del nativo Berry, nell'altro,

dalla pratica dell'improvvisazione scenica, assiduamente svolta, a partire dal 1846, assieme a parenti, artisti e attori professionisti, durante i soggiorni nel castello di Nohant.² Alcuni dati chiariranno la portata di questi interessi calati nel vissuto. Al linguaggio e alle tradizioni del Berry, George Sand dedica romanzi e racconti d'argomento campestre che fecero scuola; fra questi, la *Palude del diavolo* (1846) inquadra nell'ambito festivo che le è proprio, la narrazione, minuziosamente riportata, d'un raccontatore popolare. Più circoscritti gli interventi della romanziera sull'inventiva dei "poeti proletari", ai quali suggerisce di comporre "canzoni per ogni mestiere": argomento per cui dovrebbero avere, a differenza dei letterati, "l'ispirazione e la simpatia"³ necessarie. Di particolare importanza, è il filone dedicato alle improvvisazioni teatrali, che comprende romanzi – *Il Castello delle Désertes* (1851) e *L'Uomo di neve* (1859) –, numerosi canovacci – fra cui ricordiamo almeno il trittico molieriano: *Lelio*, *Marielle*, *Molière* –, articoli – *Il Teatro e l'Attore* (1858) e *Il Teatro delle marionette di Nohant* (1876) – e un saggio storico sulla "comédie française-italienne" che introduce il celebre *Masques et bouffons* (1860) con cui il figlio della romanziera, Maurice Sand, rilanciò l'attenzione per la Commedia dell'Arte. Il genere fiabesco è presente sia nelle riflessioni che nell'opera letteraria di George Sand, dove le fiabe edite rielaborano narrazioni orali destinate alle nipotine (Aurore e Gabrielle Sand); ma è soprattutto nella *Storia della mia vita* (1855) che i rapporti fra bambino, immaginario e narrazione si fanno documento e segno di conoscenze più generali, venendo calati in una fitta trama di ricordi, che descrive, forse oltrepassando gli intenti dell'autrice, il graduale aprirsi della "ragione nascente".⁴

Per decine e decine di pagine, George Sand descrive e commenta immagini ed episodi del suo passato più lontano, narrando l'evolversi della mente infantile e del linguaggio. Questa parte del racconto biografico – affatto preponderante nell'economia dell'opera – si articola in due fasi disposte attorno alla traumatica morte del padre, l'ufficiale

² Cfr. D. Linowitz Wentz, *Les Profils du Théâtre de Nohant de George Sand*, Paris, Éditions A.-G. Nizet, 1978, e, anche per i dettagliati riferimenti metodologici e bibliografici, R. Cuppone, *CDA. Il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Bulzoni, Roma 1999, con particolare riferimento ai paragrafi dedicati al "Teatro di Nohant, primo laboratorio teatrale europeo", pp. 128-147.

³ Cfr. la lettera di George Sand riportata dal poeta muratore Charles Poncey nella *Préface a La Chanson de Chaque Métier*, Comon, Libraire-Éditeur, Paris 1850, pp. VI-IX.

⁴ G. Sand, *Histoire de ma vie* cit., p. 43.

napoleonico Maurice Dupin, a seguito d'una caduta da cavallo. Dopo quel momento (1808), contesto dei ricordi sarà il castello familiare di Nohant, sul cui sfondo si muovono la donna materna, la madre, il fratellastro, inservienti e figli di contadini. Prima, invece, c'è il modesto appartamento parigino di via Grange-Batelière – teatro dei “romanzi fra le sedie” –; ci sono i paesaggi spagnoli, attraversati per raggiungere il padre distaccato come attendente presso il generale Murat; c'è il sontuoso alloggio di Madrid, che dà su una piazza silenziosa e deserta a causa dell'occupazione. Dato importante, Aurore Dupin nasce nel 1804, quindi gli episodi della prima fase hanno per fonte primaria i ricordi di una bambina di due-tre-quattro anni d'età. Scrupolosa ricercatrice del proprio passato, George Sand segnala le immagini sicuramente serbate, quelle confuse, quelle indotte dai racconti dei parenti e quelle forse ricostruite a seguito di conoscenze ed esperienze ulteriori.

Il 21 febbraio del 1869, tornando a riflettere, ora in veste di nonna, sulla misteriosa mente dei bambini che “pensano senza comprendere”,⁵ George Sand chiese all'amico Gustave Flaubert se, a suo parere, era meglio esaltare o reprimere la loro naturale sensibilità. La risposta dello scrittore aggancia la comprensione del pensiero infantile alla conoscenza antropologica dell'essere umano e, a sorpresa, indica quale più importante testo di riferimento sulla questione proprio la *Storia della mia vita* della stessa Sand:

Voi mi dite delle cose ben vere sulla *inscienza* dei bambini. Colui che leggerà con precisione in questi piccoli cervelli vi troverà le stesse radici del genio umano, l'origine degli Dei, l'energia che produce più tardi le azioni, ecc. Un negro che parla al suo idolo e un bambino alla sua bambola mi sembrano vicini l'uno all'altro.

Il bambino e il barbaro (il primitivo) non distinguono il reale dal fantastico. Ricordo nettamente che a cinque o sei anni volevo “inviare il mio cuore”, a una bambina di cui ero innamorato (intendo il mio cuore *materiale!*). Lo vedevo in mezzo alla paglia, in un corbello, un corbello da ostriche!

Ma nessuno è andato più lontano di voi in queste analisi. Ci sono nella *Storia della mia vita*, delle pagine sopra questi argomenti, che sono d'una profondità smisurata. Quello che dico è vero, poiché gli spiriti più lontani dal vostro, sono restati sbalorditi di fronte ad esse.⁶

⁵ G. Sand, Lettera a Flaubert, 21 febbraio [1869], in Gustave Flaubert – George Sand, *Correspondance*, texte édité, préfacé et annoté par Alphonse Jacobs, Flammarion, Paris 1981, pp. 217-218.

⁶ G. Flaubert, Lettera a George Sand, [23-24 febbraio 1869], in *Ivi*, pp. 218-220:219.

L'autobiografia della Sand indicava, come Flaubert vide con precisione, la possibilità d'una scienza che indagasse la formazione del linguaggio "leggendo" gli sviluppi della mente infantile.⁷ Le competenze psicologiche che consentirono alla scrittrice di intrecciare ai fatti oggettivi dell'infanzia la ricostruzione delle peripezie interiori di se stessa bambina, sono probabilmente dovute, da un lato, all'interesse per le dinamiche dell'oralità e della creazione estemporanea, dall'altro, al procedere irriflesso e sonnambolico del suo processo compositivo. A differenza del letterato Flaubert, che trovava la misura musicale delle frasi ripetendole fra sé all'infinito, George Sand esperiva l'autonoma oralità della mente, osservandone l'inesauribile capacità d'improvvisare discorsi, dialoghi e descrizioni. Con aria istupidita ed "ebetè", estranea a quanto le succedeva intorno, George Sand ascoltava e trascriveva in tempo reale le enunciazioni verbali del pensiero. Come la piccola Aurore Dupin, si immergeva in stati percettivi alterati, che rispecchiavano, ancor più che i contenuti emozionali dell'immaginazione, un suo modo d'essere. Anche un letterato infaticabile e fecondissimo come Théophile Gautier, osservando, a Nohant, il procedere della scrittrice, noterà scandalizzato la continuità senza pause del suo lavoro letterario. Dice ai fratelli de Goncourt, che ne riportano il racconto nel *Journal* in data 14 settembre 1863:

Non può sedersi in una stanza senza che spuntino fuori delle penne, dell'inchiostro blu, della carta da sigarette, del tabacco turco e della carta da lettere rigata. E ne sforna di pagine! Infatti ricomincia a mezzanotte e continua fino alle quattro... Insomma sapete cosa le è successo? Una cosa mostruosa! Un giorno ha terminato un romanzo all'una del mattino [...]. E ne ricominciò subito un altro. Scrivere in lei è una funzione dell'organismo.⁸

Nelle sue prime opere letterarie, George Sand attribuì il particolare "ascolto", con cui il romanziere coglie e trascrive quanto il linguaggio produce in lui, a una sorta di condizione onirica e sonnambolica. Scrive nella *Storia di un sognatore* (1831):

⁷ L'autobiografia di George Sand non è stata utilizzata dagli studi di Piaget e Vygotskij sulla formazione del linguaggio nel bambino, tuttavia le corrispondenze fra quest'opera letteraria e le conoscenze acquisite dalla pedagogia novecentesca sono impressionanti, in particolare, la composizione dei romanzi fra le sedie presenta le stesse caratteristiche del "monologo collettivo", cfr. J. Piaget, *Il linguaggio e il pensiero del fanciullo*, Giunti Barbèra, Firenze 1983, pp. 17-18.

⁸ E. e J. de Goncourt, *Diario. Memorie di vita letteraria 1851-1896*. Scelta, traduzione e introduzione di Mario Lavagetto, Garzanti, Milano 1992, p. 106.

nessuno più di me sa gustare le dolcezze di quel sonno magnetico che chiamano “sonnambulismo”, benché questo termine non esprima che una sola delle sue qualità. Questa condizione dell’anima e del corpo è stata forse troppo poco osservata fino ad oggi, ed io mi propongo di analizzare ogni giorno ciò che accade nel mio sonno per portarvi forse, miei cari amici, a scoperte importanti sulla natura e la sede dell’anima.⁹

Poi, però, con la pratica dell’improvvisazione, l’analisi degli stati onirici si integrò alla sperimentazione scenica dei rapporti fra vissuto e finzione, memoria e immaginazione. “Se – come si legge nell’*Homme de neige* – non è la ragione che governa l’uomo, ma è l’immaginazione, è il sogno”, e “il sogno è l’arte, la poesia, la pittura, la musica, il teatro”,¹⁰ ne consegue che il teatro, opera collettiva per eccellenza, consente di sperimentare su basi oggettive le dinamiche oniriche, pervenendo, come dice Stella, un personaggio del *Castello delle Désertes*, “allo sviluppo sintetico [...] delle nostre facoltà artistiche”.¹¹

Il modello attoriale formulato da George Sand può apparire romanticamente ingenuo. La scrittrice, lontanissima dall’attore freddo e distaccato di Diderot, vuole infatti che fra il personaggio e i sentimenti reali dell’interprete vi sia una compenetrazione tanto stretta da escludere la rappresentazione di ciò che *non* si prova. Attraverso il gioco recitativo, scrive, emergono “i sentimenti segreti degli attori”.¹² Tale dinamica non corrispondeva per nulla all’improvvisazione praticata dagli antichi Comici, maestri nell’arte di sedimentare e montare ampi repertori corporei e verbali. Ma ciò che qui interessa appurare non sono tanto le pertinenze storiografiche dei criteri recitativi sperimentati da George Sand, quanto le loro intersezioni con l’opera della scrittrice, che, pur evitando di mescolare arte e vita al modo dei dandy o dei romantici esaltati, coltivò nel vivere le sorgenti umane del proprio essere artista, e, quindi, in primissimo luogo, l’estemporaneo prodursi del linguaggio. In quest’ambito, le corrispondenze fra pratica scenica e scrittura appaiono evidenti e strettissime. Affinché il pensiero potesse “dettarle” il testo d’un romanzo, George Sand doveva

⁹ Cit. in A. Cerinotti, *Incontro con George Sand*, in George Sand, *Il crepuscolo delle fate. Fiaba sul fanciullo, il sentimento, la vita*, Red Edizioni, Como 1987, p. 13.

¹⁰ G. Sand, *L’Homme de neige II*, M. Lévy, Paris 1858-1861, p. 286

¹¹ G. Sand, *Il Castello delle Désertes*, a cura di Gerardo Guccini, Ubulibri, Milano 1990, p. 125.

¹² J. Rousset, *Le comédien et son personnage de Don Juan à Saint Genest*, “Preuves”, novembre 1967, n. 201, pp. 17-23:17

infatti scegliere argomenti che contemplassero sentimenti provati o avvertibili come propri. “La gente si sbaglia di molto”, avverte introducendo *Lucrezia Floriani* (1853), “se crede che sia possibile fare di un personaggio reale un tipo da romanzo”. Quindi, prosegue: “Ciò che è possibile fare è l’analisi di un sentimento. Perché questo abbia un senso all’intelligenza, passando attraverso il prisma dell’immaginazione, bisogna dunque creare i personaggi per il sentimento che si vuole descrivere, e non il sentimento per i personaggi”.¹³ Per George Sand-romanziera come per George Sand-teatrante i sentimenti non sono triviali garanzie d’efficacia, che basti sfiorare e mettere in opera per toccare il cuore a spettatori e a lettori. Le loro verità interiori vengono infatti innestate a identità e trame immaginarie, attivando, durante il gioco teatrale, l’oralità dell’attore e, durante la composizione, l’affabulazione mentale dell’autore. Confermando il rapporto di circolarità fra improvvisazione scenica e scrittura, George si impossessò in quanto autrice del vissuto teatrale sedimentato dalle improvvisazioni di Nohant, ricavandone, con *Il Castello delle Désertes*, vicende avventurose e scritte, al solito, “in una specie di stato di sonnambulismo”.¹⁴

La poetica letteraria della Sand si riprodusse al livello delle esperienze sceniche, venendone però tanto intimamente coinvolta in un gioco di rispecchiamenti e confronti con i compagni d’arte e la dimensione attoriale, da uscirne, al contempo, confermata e trasformata. Non più solo una poetica funzionale all’opera, ma anche un pensiero aperto, che, del teatro, raccoglieva il continuo divenire, l’identificazione con la vita e la capacità di animare relazioni interpersonali e avventurosi viaggi nell’io. Al livello dell’utopia sociale, George Sand immaginava una pratica scenica capillarmente diffusa e condotta, non più da corporazioni di professionisti, ma da “tutte le persone di spirito capaci di rappresentare”,¹⁵ mentre, al livello degli statuti artistici, avvertiva come autore e attore potessero contrarsi in un’unica identità, che, di fatto, compendia le due dimensioni della scrittrice: la grande son-

¹³ G. Sand, *Lucrezia Floriani*, Éditions de la Sphère, Paris 1981, p. 9

¹⁴ Cfr. la lettera inviata da George Sand al libraio Hertzl il 12 maggio 1847, cit. in Joseph-Marc Bailbé, *Le théâtre et la vie dans Le Château des Désertes*, “Revue d’Histoire Littéraire de la France”, juillet-août 1979, n. 4, pp. 600-612: 602.

¹⁵ “Il Teatro si concilierà con la vita il giorno in cui sarà gratuito, e in cui tutte le persone di spirito capaci di rappresentare, si faranno, per amore dell’arte, raccontatori e commedianti a un momento dato, qualunque sia la loro professione”. (G. Sand, *L’Homme de neige*, II, cit, p. 291).

nambula letteraria, presente fin dai “romanzi fra le sedie”, e il “*premier rôle marqué*” del Teatro di Nohant.¹⁶ Scrive George Sand in un articolo del 1858, ma pubblicato postumo nel 1904 col titolo *Il Teatro e l'Attore*:

Io non pretendo di dire che gli attori siano generalmente superiori agli scrittori che lavorano per loro. [...] Dico soprattutto che il teatro non sarà completo che quando le due professioni non ne faranno che una; vale a dire quando l'uomo capace di creare un bel ruolo potrà crearlo veramente, ispirandosi alle sue proprie emozioni e trovando in lui stesso l'espressione giusta e immediata della situazione drammatica. Mi si dirà che questa espressione sublime viene agli attori di genio nel silenzio delle loro celle, e che più d'uno che sa trovare la parola giusta, il vero grido del cuore, sarebbe incapace di trovare questa parola e di esalare questo grido sulla scena. Questo è vero al giorno d'oggi, ma non lo sarà per sempre. Le nostre facoltà sono incomplete, la nostra educazione ci dirige verso le specializzazioni, e, inoltre, i nostri pregiudizi ci trattengono. [...] Ma arriverà un'epoca di grandi sviluppi in cui gli Shakespeare dell'avvenire saranno i più grandi attori del loro secolo.¹⁷

Nel mondo letterario e teatrale di George Sand, il processo dello scrittore e quello dell'attore presentano strette analogie: entrambi raccolgono l'immaginazione fantastica alla rappresentazione di sentimenti avvertiti come propri; entrambi si rivolgono ad un ascoltatore presente o immaginato. “Quando comincio un libro – scrive George Sand nella dedica di *Adriani* a Madame Albert Bignon –, ho bisogno di cercare l'approvazione del *pensiero che me lo detta* in un cuore amico, non importunandolo con il mio progetto, ma pensando a lui e contemplando, per così dire, l'anima che so meglio disposta a entrare nel mio sentimento”.¹⁸ Ma, mentre nel caso dell'autore, il flusso dell'improvvisazione mentale si concreta in segni verbali che, solo venendo fissati e quindi letti, espanderanno nuovamente le pulsioni e gli intenti che li hanno suscitati, in quello dell'attore-improvvisatore, la parola nasce come segno agito e componente performativa. L'autore “ascolta” la performance del pensiero, che “detta” il testo; l'attore, invece, fa “ve-

¹⁶ G. Sand, Lettera a Augustine Bertholdi, 24 febbraio 1851, pubblicata in W. Karénine, *George Sand*, t. IV, Plons, Paris 1926, p. 273.

¹⁷ G. Sand, *Le Théâtre et l'Acteur* (1858), in George Sand, *Oeuvres autobiographiques*, II, Gallimard, Paris 1971, pp. 1239-1244:1243-1244.

¹⁸ G. Sand, *A Madame Albert Bignon*, in Id., *Adriani*, Michel-Lévy frères, Paris 1863, p. I. Il corsivo è mio.

dere” le parole pensate, rappresentando chi le pronuncia. Ipotizzare, nel teatro del futuro, l'avvento di grandi attori/autori drammatici significava, dunque, voler immettere nel prodursi mentale del linguaggio, l'identità fonico-corporea dei protagonisti scenici.

Le due arti del comporre – l'improvvisazione sonnambolica e quella concretamente agita nello spazio scenico – definiscono, nel pensiero di George Sand, una dialettica temporaneamente ostacolata dal sistema di specializzazioni della civiltà borghese, ma destinata a evolversi. Il Novecento, paradossale “luogo” della sperimentazione utopica, conferma generosamente questa previsione, presentando, in corrispondenza e a seguito della svolta degli anni Sessanta, numerosi autori/performer fra loro diversissimi: Bene, Fo, Scabia, Leo de Berardinis, Moscato, Rucello, Cuticchio, Curino, Baliani, Paolini, Montanari, Scimone, Enia, Celestini. Tutti italiani. Più recentemente, la stessa compenetrazione di funzioni è emersa anche in Francia con Olivier Py e Wajdi Mouawad. È tuttavia indubbio che proprio nel nostro paese performance e scrittura si siano incontrate e intrecciate più che altrove. Perché? Seguendo le idee di George Sand, possiamo individuare, alle radici del caso italiano, due probabili cause. Da un lato, le tipologie attoriali che non si sottomettono alla drammaturgia scritta, ma compongono testi orali da adattare e rivedere ad ogni nuova enunciazione, corrispondono alla particolare “psicologia” del popolo italiano.¹⁹ Dall'altro, come si dice nel brano citato, la compenetrazione delle funzioni implica la rimozione delle specializzazioni. sottrazione che per l'appunto struttura, forse ancor più delle avanguardie e delle ondate generazionali, l'innovazione italiana dagli anni Sessanta ad oggi. Mentre in altri paesi europei, le trasformazioni dei linguaggi hanno essenzialmente riguardato autori e registi, coinvolgendo solo di riflesso gli attori; in Italia, la crisi sistemica del teatro ha consegnato i processi di svolta, non tanto a ruoli creativi sanciti dalla prassi, ma, come diceva Meldolesi, pratiche d'arte “individualizzate” e nate dalla concretezza del fare teatro. A queste conviene rivolgersi finché il fenomeno è ancora propulsivo, traseggiando dal passato percorsi ed opere, che, come fanno le esperienze e gli scritti di George Sand, dialoghino con i processi in atto.

¹⁹ “La storia della Commedia dell'Arte, vale a dire dell'improvvisazione teatrale, non appartiene soltanto alla storia dell'arte; appartiene soprattutto a quella della psicologia di due nazioni: l'Italia dove è nata, e la Francia che l'ha accolta [...]” (G. Sand, *Préface*, in M. Sand, *Masques et bouffons*, Michel-Lévy frères, Paris 1860, p. VI).