

Il sogno di Chopin nell'autobiografia di George Sand

Tiziana Palandrani¹

Recibido: 20 de agosto de 2021 / Aceptado: 9 de septiembre de 2021 / Publicado: 1 de marzo de 2022

Riassunto. Nel presente lavoro viene analizzato il sogno di Chopin raccontato da George Sand nell'ultimo volume di *Histoire de ma vie*, dal punto di vista della produzione letteraria della scrittrice e del contesto artistico dell'epoca in cui fu pubblicata l'autobiografia. Dall'analisi generale della sua opera emerge una ricorrenza di motivi topici; tra tutti, il tema della morte nell'acqua compare dalle prime alle ultime produzioni, compresa la narrazione su Chopin, evidenziando coincidenze estetiche con alcuni dipinti dell'epoca (in particolare con *Ophelia* di Millais, nel corpo immerso nell'acqua in una condizione di pre-morte).

Tenendo conto dell'intenso impatto che gli scritti di George Sand avranno sulla ricezione dell'immagine del compositore, questo articolo esamina alcuni aspetti che accompagneranno la rappresentazione pittorica e letteraria di Fryderyk Chopin e ipotizza che l'immaginario poetico della scrittrice abbia condizionato il resoconto del sogno chopiniano.

Parole chiave: Fryderyk Chopin; George Sand; Morte nell'acqua; Sogni.

[en] Chopin's dream in George Sand's memoir

Abstract. This work aims to analyse Chopin's dream – as recounted by George Sand in the last volume of *Histoire de ma vie* – from the point of view of the writer's literary production, and also of the artistic-literary context of the time in which her autobiography was published. The general analysis of her work shows a recurrence of topical motifs; among all, the theme of the death in the water emerges from the first to the last productions, including the narrative about Chopin, highlighting aesthetic coincidences with some contemporary paintings (in particular with the *Ophelia* by Millais, depicted with the body floating in water, not yet submerged but in a near-death condition).

Reflecting on the intense impact that George Sand's writings will later have on the reception of the composer's image, this article aspires to examine some aspects that will accompany Fryderyk Chopin's pictorial and literary portrayal, suggesting the hypothesis that the chronicle of the Chopinian dream could be influenced more by poetic devices than by a total adherence to the reality of the facts.

Keywords: Fryderyk Chopin; George Sand; Death in the water; Dream.

Sommario. 1. Introduzione. Reminiscenze artistico-letterarie in *Histoire de ma vie*. 2. Il sogno di Chopin. 3. Il tema della morte nell'acqua nella produzione letteraria di George Sand. 4. Conclusioni. 5. Fonti e referenze bibliografiche.

Come citare: Palandrani, T. "Il sogno di Chopin nell'autobiografia di George Sand". *Eikón Imago* 11 (2022), 299-310.²³

1. Introduzione. Reminiscenze artistico-letterarie in *Histoire de ma vie*

Tra tutte le opere di George Sand, *Histoire de ma vie* occupa certamente un posto di rilievo sia perché elaborata con anticipo rispetto alla conclusione della vicenda umana ed artistica della scrittrice, sia per la complessità² con cui vi confluiscono in mutevole proporzione le istanze artistiche e gli avvenimenti dell'epoca.

Tra questi, l'Exposition universelle, un evento contemporaneo alla conclusione della pubblicazione dell'autobiografia, di cui è possibile percepire solo alcune prospettive riflesse nel testo, dal momento che l'evento non viene menzionato esplicitamente.

Il presente articolo si propone di approfondire uno specifico episodio contenuto in *Histoire de ma vie* e apparso sul numero de *La Presse* del 14 agosto 1855.

¹ Independent researcher
E-mail: tiziana.palandrani@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5531-7492>

² "Histoire de ma vie, dans sa complexité, sa luxuriance, ses échappées, peut et doit être lue comme une oeuvre complexe, échappant aux «lois» de l'autobiographie", Monique Bosco, "George Sand ou la Nouvelle Aurore", *Études françaises* 24, no. 1 (1988), 93.

³ *L'Exposition universelle des produits de l'agriculture, de l'industrie et des beaux-arts*, svoltasi a Parigi dal 15 maggio al 15 novembre del 1855.

Il passaggio in questione, per via delle considerazioni personali della scrittrice, che istituì una connessione tra l'esperienza vissuta da Chopin e la composizione di uno specifico Preludio Op. 28, ha suscitato l'attenzione dei musicologi ed inaugurato una tradizione divenuta leggendaria, ancorché estranea alle intenzioni del musicista⁴.

In particolare, la vicenda umana ed artistica condivisa da George Sand e Chopin, occupa gli ultimi due capitoli de l'*Histoire de ma vie*.

Se si accoglie una stesura del testo solidale con la successione cronologica degli eventi⁵, i due capitoli in questione risulterebbero scritti in prossimità del 14 giugno 1855 (data posta in calce alle conclusioni della Sand, quale compare sia ne *La Presse*⁶ che nell'edizione in volume).

Riguardo al viaggio dei due artisti a Maiorca, il nucleo centrale del resoconto di George Sand riporta un sogno riferitole da Chopin le cui caratteristiche, come vedremo, convergono per analogia tematica con altre opere della scrittrice, ma anche con atmosfere artistiche coeve, presentando affinità tali rendere plausibili interpretazioni alternative alla semplice coincidenza.

La scrittrice riferisce le difficili condizioni atmosferiche ed esistenziali esperite durante il viaggio insieme ai suoi due figli e a Chopin, quando l'aggravarsi della situazione climatica contribuì a rendere insostenibile la permanenza sull'isola.

L'incalzante presenza delle acque sotto forma di terribili piogge e straripamenti dei ruscelli, verrà posta dalla Sand in relazione con lo scenario compositivo dei Preludi, intrecciando l'episodio relativo al sogno di Chopin con molteplici livelli interpretativi e con l'esecuzione di un preludio in particolare⁷.

Di ritorno alla cella della Certosa di Valldemossa "in una sera di lugubre pioggia"⁸, la scrittrice racconta di aver trovato Chopin chino sul pianoforte, in una condizione liminale tra sogno lucido e rassegnata disperazione⁹, e che

Chopin stesso ebbe a riferirle le circostanze del suo stato d'animo:

"[...] in seguito confessò che, aspettandoci, aveva visto tutto in un sogno, e che non riuscendo più a distinguere questo sogno dalla realtà, si era calmato e quasi assopito suonando il piano, convinto di essere morto egli stesso. Si vedeva annegato in un lago; gocce d'acqua pesanti e ghiacciate gli cadevano ritmicamente sul petto, ma quando gli feci ascoltare il rumore di queste gocce d'acqua, che in effetti cadevano ritmicamente sul tetto, negò di averle sentite. Si arrabbiò persino quando tradussi questo fenomeno come una armonia imitativa. Protestava con tutte le sue forze, e aveva ragione, contro la puerilità di queste imitazioni ad orecchio. [...] La sua composizione di quella sera era certamente piena delle gocce di pioggia che risuonavano sulle tegole sonore della Certosa, ma si erano trasformate nella sua immaginazione e nel suo canto in lacrime che cadevano dal cielo sul suo cuore¹⁰".

Il testo sandiano riferisce l'esperienza onirica di Chopin sulla morte in un lago, un tema pittorico-letterario che incontrò proprio nell'*Exposition universelle* del 1855 una notevole occasione di risonanza presso il vasto pubblico.

Lo si ritrova in alcuni dipinti che parteciparono all'Esposizione, declinato sul versante dell'estetica romantica e della emergente corrente preraffaellita.

La cultura figurativa della metà del XIX secolo annovera l'accadimento di importanti eventi, frutto di esigenze di rinnovamento che porteranno alla nascita di diversi movimenti artistici e letterari.

Tra gli elementi che hanno contribuito all'evoluzione della concezione estetica dell'epoca, la poetica dei Preraffaelliti diventerà emblematica grazie alla forza dirompente del messaggio e altresì per l'interpretazione, concreta o metaforica, veicolata da altre arti, tra cui la letteratura.

In particolare, il dipinto *Ophelia* di John Everett Millais proponendo una rinnovata attenzione naturalistica intrisa di simbolismo, susciterà reazioni contrastanti tra i contemporanei, fino a divenire un'immagine paradigmatica.

Nondimeno la rappresentazione di un corpo esanime che affiora sulla superficie dell'acqua doveva aver già operato una certa influenza nell'immaginario degli artisti di metà Ottocento, dal momento che all'*Exposition universelle* era presente un altro dipinto di soggetto simile, conforme a una rappresentazione emotiva ma nell'insieme composta: *La jeune martyre* di Paul Delaroche (fig. 1).

d'impuissance, cet état enfin qui, en paralysant toutes les facultés de l'âme, nous semble friser le délire. Ludwick Bronarski, *Études sur Chopin I* (Lausanne: La Concorde, 1947), 40.

¹⁰ "[...] il m'avoua ensuite qu'en nous attendant il avait vu tout cela dans un rêve, et que, ne distinguant plus ce rêve de la réalité, il s'était calmé et comme assoupi en jouant du piano, persuadé qu'il était mort lui-même. Il se voyait noyé dans un lac; des gouttes d'eau pesantes et glacées lui tombaient en mesure sur la poitrine, et quand je lui fis écouter le bruit de ces gouttes d'eau, qui tombaient en effet en mesure sur le toit, il nia les avoir entendues. Il se fâcha même de ce que je traduais par le mot d'harmonie imitative. Il protestait de toutes ses forces, et il avait raison, contre la puerilité de ces imitations pour l'oreille. [...] Sa composition de ce soir-là était bien pleine des gouttes de pluie qui résonnaient sur les tuiles sonores de la Chartreuse, mais elles s'étaient traduites dans son imagination et dans son chant par des larmes tombant du ciel sur son cœur". [Trad. it. nostra]. Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10, 193-194.

⁴ Per una analisi filologica della cronologia compositiva dei Preludi Op. 28 vedasi in particolare: Jean-Jacques Eigeldinger, *Autour des 24 Préludes de Frédéric Chopin* (Musée Frédéric Chopin y George Sand, Real Cartuja de Valldemossa, 2019).

⁵ Come ha sottolineato Marie-Paule Rambeau, non vi è certezza sui tempi di stesura "On aurait aimé savoir avec précision à quel moment elle rédige les deux derniers chapitres consacrés à Chopin". Marie-Paule Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand* (Paris: Société d'édition «Les belles lettres», 1985), 213.

⁶ George Sand iniziò la composizione della sua autobiografia nel 1847, pubblicandola a puntate su *La Presse* a partire dal 1854. Le pagine conclusive apparvero nel numero del 17 agosto 1855.

⁷ Il brano in questione viene identificato tradizionalmente con il Preludio Op. 28 n. 15, che in quell'occasione potrebbe essere stato suonato da Chopin, ma non composto, come si evince dalle considerazioni di Jean-Jacques Eigeldinger il quale ha dimostrato come tale preludio fosse stato concepito da Chopin prima del viaggio a Maiorca, durante il quale il compositore vi apportò solamente alcune revisioni. Eigeldinger, *Autour des 24 Préludes*, 23.

⁸ "[U]ne soirée de pluie lugubre". [Trad. it. nostra]. George Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10 (Paris: Michel Lévy Frères Editeurs, 1856), 193.

⁹ Lo stato di allucinazione psico-sensoriale tratteggiato da George Sand, sembra essere ripreso da Ludwick Bronarski a proposito del Preludio in La minore, quando scrive che: *Le Prélude en la mineur; serait la contrepartie des notes du journal intime, qui, avant la réception de la sinistre nouvelle, reflètent la prostration nerveuse de leur auteur, l'état d'hypnose dans lequel l'avait plongé ses sombres pressentiments, ce pessimisme sans leur d'espoir, ce sentiment*



Figura 1. Paul Delaroche, *La jeune martyre*, 1855, olio su tela, 171x148 cm. Parigi, Musée du Louvre. Fonte: Wikipedia https://it.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Delaroche_-_La_jeune_martyre.jpg

In considerazione del fatto che Delaroche era il maestro di Louis-Eugène Lambert, amico di Maurice Sand, è plausibile ipotizzare che la scrittrice abbia potuto osservare fin nella versione iniziale del 1853, l'immagine della giovane martire, rappresentata a fior d'acqua e destinata ad una lenta deriva come l'*Ophelia* di Millais.

Quest'ultima amplifica il soggetto shakespeariano, un tema molto caro agli artisti del XIX secolo; finanche Eugène Delacroix¹¹ intorno al 1853 dipinse *La morte d'Ophélie* (un motivo da lui già trattato nel 1838 e 1844 e ripreso con varianti), rappresentando la giovane con un gesto trattenuto, appena prima di cadere nell'acqua.

Inoltre, poiché Delacroix era legato a George Sand (e a Chopin) da una profonda amicizia nonché dall'insegnamento impartito a Maurice Sand¹², anche in questo caso è probabile che la scrittrice possa aver visionato il dipinto contestualmente alla sua creazione.

Riguardo all'anno in questione, dalla lettera del 23 maggio 1855¹³ indirizzata a suo figlio Maurice, si desume come la scrittrice, appena tornata dal viaggio in Italia¹⁴ in procinto di trasferirsi nella sua dimora di Nohant, ebbe il tempo di visitare l'*Exposition universelle*.

¹¹ Per una amara coincidenza, alla data del 17 ottobre 1849 Delacroix annota sul suo *Diario* una riflessione su *le Génie arrivant à l'immortalité*, ignaro del fatto che Chopin fosse morto proprio in quel giorno (ne riceverà notizia quattro giorni dopo, il 20 ottobre). *Journal de Eugène Delacroix*, tome premier 1823-1850 (Paris: Librairie Plon-Nourrit, 1895), 400.

¹² "Formé dans l'atelier de Delacroix de 1840 à 1849". Bertrand Tillier, "George Sand et les peintres de son temps: un rendez-vous manqué?", *Revue Les Amis de George Sand* 26 (2004), 17.

¹³ George Sand, *Correspondance*, 1855 [Partie 2], Tome XIII, Janvier 1855-juin 1856. Édition de LUBIN (Georges). (Paris: Classiques Garnier, 2013), 151-155.

¹⁴ Durante il viaggio del 1855 la scrittrice ebbe modo di ripercorrere molti dei luoghi visitati insieme a Chopin nel 1839; il conseguente risveglio di ricordi ed impressioni può forse aver contribuito a suscitare l'alto rilievo dato al viaggio a Maiorca nell'autobiografia, oltre a una innegabile valenza propria dell'esperienza vissuta nell'isola. Tuttavia nell'annotazione relativa all'incontro con il Dott. Cauvières a Marsiglia, sulla sua *agenda-memento*, colpisce la mancanza di qualsiasi accenno alla vicenda occorsa sedici anni prima, quando il medico si prese cura di Chopin per lungo tempo. Certamente la

Anche se la scrittrice menziona dell'*Ophelia* di Millais, risulta difficile credere che un occhio acuto come il suo non abbia colto il reale spessore del dipinto, così come lo stesso non passò inosservato agli occhi dei critici, per la verità più inclini a disconoscerne il valore (vi fu infatti chi la definì un'opera mediocre, preferendogli la composizione dell'*Ophelia* di Richard Redgrave ritenuta maggiormente conforme a canoni classici).

Le arti visive non erano estranee alle competenze della scrittrice, la quale al contrario possedeva un rapporto privilegiato con la pittura, tanto che agli inizi della sua carriera si trovò indecisa sulla strada da intraprendere, se quella letteraria oppure illustrativa.

Nel suo primo appartamento parigino fece perfino allestire due scrittoi, di cui uno dedicato alla decorazione delle *boîtes de Spa*¹⁵, sulle quali prediligeva raffigurare soggetti naturalistici e acquatici.

Effettivamente la passione per la pittura accompagnò George Sand per tutta la vita, portandola finanche ad elaborare un processo creativo personale, consistente nel ritocco di forme astratte con acquerelli molto diluiti, cui lei stessa diede il nome di *dendrite*¹⁶.

Difatti le descrizioni dell'arte di Raffaello e Michelangelo, tra le altre, presenti negli appunti del suo viaggio in Italia¹⁷, attestano le sue puntuali conoscenze pittoriche, divergendo dall'idea di una sua scarsa disposizione a commentare questioni d'arte¹⁸ (invero per una sua ammessa incompetenza e per evitare le diatribe dell'epoca che avrebbero coinvolto i suoi amici pittori)¹⁹.

Considerato come il destinatario della missiva fosse il figlio Maurice, la cui candidatura per partecipare all'*Exposition universelle* non venne accolta, si potrebbe ravvisare nella mancata menzione dell'*Ophelia* il proposito della scrittrice di voler sottolineare maggiormente gli aspetti problematici dell'evento (scarsa fruibilità delle opere esposte, grande confusione di pubblico interessato solo agli artisti famosi, quantità eccessiva di oggetti esposti ecc.), quale intento consolatorio materno (fig. 2).

scrittrice è cambiata, come lo è il suo compagno di viaggio e così anche le dinamiche familiari cui si aggiunge la recente perdita dell'adorata nipotina Jeanne); tutti fattori che lasciano forse intravedere nell'entusiasmo delle lodi al Dott. Cauvières la volontà di sfumare ricordi dolorosi, benché lontani nel tempo. Possiamo inoltre scorgere una serie di coincidenze tra il viaggio del 1855 e quello del 1839, che possono aver contribuito ad enfatizzare in George Sand il ricordo del soggiorno a Maiorca con Chopin. Negli appunti del 1855 vi si ritrovano la stessa descrizione estasiata della natura, di cui la scrittrice esalta il lato selvaggio ("...*en fait d'arbres je n'ai jamais rien vu d'aussi monstrueux que les chênes verts des galeries d'Albano*"), le stesse lamentele sulle rispettive popolazioni locali e una analoga situazione climatica (nonostante il diverso periodo dell'anno) con piogge quotidiane e alloggi freddi o non riscaldati, nonché la malattia di uno dei viaggiatori.

¹⁵ Cofanetti o tabacchiere molto in voga all'epoca, ornate generalmente con motivi derivati dall'arte decorativa settecentesca.

¹⁶ Emilie Sitzia, "Watercolours and Dendrites, Lakes and Seascapes: Water in George Sand's Visual Art" in *Water Imagery in George Sand's Work* (Cambridge: Edited by Françoise Ghillebaert and Madeleine Vala, 2018), 216.

¹⁷ Annarosa Poli, "Un inedito di George Sand: L'Agenda-Memento 1855. Da Nohant a Roma, I, pp. 425-465" in *Littérature Moderne* (Bologna: Cappelli, luglio-agosto 1956), 443.

¹⁸ Tillier, *George Sand et les peintres*, 16.

¹⁹ Tillier, *George Sand et les peintres*, 19-20.



Figura 2. Fryderyk Chopin, illustrazione su cartolina di Zygmunt Badowski, Warszawa, 1913 ca. Collezione privata. Fonte: Tiziana Palandrani.

2. Il sogno di Chopin

Il tema dell'acqua collegato alla morte emerge frequentemente in tutta la produzione artistica di George Sand; non fa eccezione *Histoire de ma vie*, e dal momento che *l'évolution de ses goûts, de ses idées se fait sensible aussi dans la façon dont elle raconte Chopin*²⁰, il contesto che emerge dal racconto sandiano appare complesso e colloca l'episodio della cella e del sogno del musicista in svariati ambiti semantici.

Le molteplici prospettive di lettura sono sottolineate da Bernadette Chovelon:

*Nous connaissons d'elle plusieurs relations de voyages, (...) et chacune apporte au lecteur une vision nouvelle et pittoresque non seulement du pays décrit, mais encore (et peut-être surtout) de la voyageuse elle-même, affrontée aux difficultés de tel ou tel pays, aux inconvénients de situations inattendues ou insoupçonnées, ou au contraire une vision transformée par les événements affectifs, teintée par les couleurs de l'âme*²¹.

In particolare, a nostro parere appare oltremodo significativo il verbo utilizzato dalla scrittrice nel riportare il racconto del musicista: "*Il se voyait*" suggerisce infatti un'ottica esterna o extracorporea, molto vicina ad una *Near Death Experience*.

A ben vedere si tratta della prospettiva di uno spettatore, quale colui che osserva un dipinto o, in questo caso, il proprio corpo in una circostanza di annegamento, orientando verso un'interpretazione di tipo oniroide lo stato di coscienza di Chopin, corredato da illusioni ipnagogiche²².

²⁰ Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, 326.

²¹ Bernadette Chovelon, "George Sand, voyageuse dans les Alpes", *Études françaises* 24, no. 1 (1988), 17.

²² "Si parla propriamente di allucinazione quando, in assenza di oggetti (stimoli) esterni, si producono ugualmente nella psiche immagini

Viepiù, le gocce d'acqua che gli cadono sul petto suggeriscono una posizione supina del corpo (altrimenti inconciliabile con un annegamento verticale), condivisa per esempio sia dall'*Ophelia* di Millais che da *La jeune martyre* di Delaroche.

Oltre alla medesima posizione del corpo nell'acqua, anche la sottesa condizione di pre-morte, riscontrabile negli occhi semichiusi di *Ophelia* e nell'esperienza auto-scopica esterna di Chopin, contribuisce a creare ulteriori analogie tra il sogno del musicista e determinate raffigurazioni ottocentesche contemporanee al periodo di edizione dell'autobiografia della Sand.

La scrittrice testimonia la condizione psico-fisica in cui versava Chopin in quel momento, sottolineando come "[L]'inquietudine del nostro malato (...) si era congelata in una sorta di quieta disperazione, ed egli suonava piangendo il suo mirabile preludio"²³.

In tal modo ci consegna una immagine di immobilità e stasi, quasi una sorta di disidentificazione²⁴ molto vicina all'atmosfera dei dipinti coevi citati.

Perfino lo stato del protagonista, di *allucinante annichimento*²⁵, più che designare l'idea di una morte vera e propria²⁶ rimanda ad una presenza simbolica del corpo, immerso nella figurazione ricercata e poetica del lago²⁷ inteso quasi come uno scrigno.

Il dettaglio delle gocce ghiacciate contribuisce ad amplificare il clima di sospensione, particolarmente efficace per via della natura generalmente statica dell'acqua lacustre.

È possibile riscontrare in Millais un medesimo effetto, reso con una maestria pittorica che suggerisce la percezione di lentezza nel passaggio del corpo di Ofelia immerso nell'acqua (in questo caso di un ruscello).

Nondimeno notiamo come negli scritti sandiani che citano Fryderyk Chopin, sia direttamente in *Histoire de ma vie*, che indirettamente in *Un hiver a Majorque*, venga spesso rimarcata la presenza dell'acqua.

Nell'episodio del sogno esperito nella Certosa di Valldemossa, finanche le lacrime che scendono sul viso di Chopin mentre suona paiono utilizzate a fini poetici, e contribuiscono ad enfatizzare uno scenario fluido, volgendo il racconto verso una idealizzazione non solo del personaggio ma di tutto il contesto.

Normalmente associate a movimenti convulsi o a singhiozzi, nella descrizione di Chopin le lacrime trasmettono viceversa una sensazione di sopore e di dilatazione

mentali (...) questo può avvenire (...) a causa di particolari situazioni di stress psico-fisico (...). Esistono anche allucinazioni non patologiche che si verificano prima o dopo il sonno", Berardi, Ferrero e Marletta, *Vogliamo vedere... Contemplazione, visione, allucinazione* (Roma: Edizioni OCD, 2018), 258.

²³ "[L]'inquiétude de notre malade (...) s'était comme figée en une sorte de désespérance tranquille, et il jouait son admirable prélude en pleurant". [Trad. it. nostra]. Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10, 194.

²⁴ Franco Fabbro, *Neuropsicologia dell'esperienza religiosa* (Roma: Casa Ed. Astrolabio, 2010), 150.

²⁵ Belotti, "Il problema delle date dei Preludi di Chopin" in *Rivista Italiana di Musicologia* 5 (1970), 189.

²⁶ "Allora, nella morte, sembra che gli annegati, che galleggiano, continuino a sognare", Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque* (Milano: Red edizioni, 2006), 96.

²⁷ "En privilégiant le lac comme métaphore essentielle de l'eau douce". Annarosa Poli, "George Sand et la mythologie de l'eau douce: les lacs italiens". *Études françaises* 24, no. 1 (1988), 29.

temporale, resi dal suo stato di torpore e da aggettivi quali ‘ghiacciate’ e ‘pesanti’.

Mentre sul versante musicale istituito da George Sand nella narrazione del sogno, la densità dell’atmosfera viene evocata dalle note ribattute del preludio che ha dato adito alla pseudo identificazione con il picchietto della pioggia²⁸.

Nel suo racconto rileviamo una contraddizione che suscita perplessità situandolo in una dimensione ideale più che reale.

Inizialmente la scrittrice ammette il proprio errore nell’aver considerato il preludio composto secondo un principio di “armonia imitativa” (deduzione fortemente osteggiata da Chopin²⁹), salvo poi perseverare nel giudicare la composizione con parametri descrittivi.

Invero l’affermazione conclusiva dell’intero brano, dove la Sand ribadisce che “La sua composizione di quella sera era certamente piena delle gocce di pioggia” e che “si erano trasformate nella sua immaginazione e nel suo canto in lacrime”, appare ancora una volta una deduzione arbitraria e contraria alle intenzioni dichiarate del musicista, il quale era insofferente all’attribuzione di interpretazioni proprie della musica a programma nei confronti della sua musica.

Un tale fraintendimento non può essere dovuto ad una scarsa consapevolezza musicale poiché George Sand possedeva una adeguata preparazione al riguardo, tanto da preoccuparsi di giustificare ulteriormente il suo pensiero anche alcuni anni dopo il verificarsi dell’episodio.

Come si evince dalla stessa nota in calce al racconto del sogno, la scrittrice tenne a precisare di aver offerto, in seguito, una spiegazione musicale che avrebbe incontrato l’approvazione di Chopin³⁰, il quale aveva l’abitudine di leggere i manoscritti dell’autrice³¹.

Ciò nonostante riguardo ai Preludi, George Sand continuerà a persistere in una esegesi imitativa di fenomeni concreti, estranea alle intenzioni di Chopin³², quando apunterà su ciascun preludio un titolo descrittivo di propria attribuzione, nel volume donatole dallo stesso compositore e di cui al giorno d’oggi non esiste più traccia (anche se se ne trova eco negli scritti di Solange Sand³³).

3. Il tema della morte nell’acqua nella produzione letteraria di George Sand

Se per Alphonse de Lamartine “L’acqua è l’elemento triste. *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus* (...) È che l’acqua piange con tutti”³⁴, anche per George Sand l’acqua è foriera di tristezza.

La scrittrice doveva aver presente di certo la celebre poesia *Le lac* dello stesso de Lamartine, il cui tema del lago assurgerà ad emblema della poesia romantica.

Pertanto non deve stupire se il motivo ritorna con frequenza anche negli scritti sandiani ed in particolare nel penultimo romanzo, *Marianne*, dove la protagonista viene paragonata ad un lago ghiacciato³⁵.

Parimenti il motivo delle lacrime, ricorre nella Sand in una misura tale da costituire un *leitmotiv* dal potere simbolico, frequentemente associato ad aggettivi che ne richiamano la pesantezza, la numerosità e consistenza econsistenza; compaiono nell’episodio del sogno di Chopin, per stabilire una equivalenza tra le lacrime e le gocce di pioggia.

Mentre in *Consuelo* possiamo scorgere precipue analogie con il sogno di Chopin nei contesti che richiamano il convento, le processioni, i fantasmi, le gocce³⁶ ed il tema della morte associata all’annegamento.

Nel romanzo colpisce segnatamente l’episodio riferito al conte Albert, il quale con il volto pallido e l’espressione stravolta esegue una musica sublime versando in uno stato di totale alienazione³⁷.

Anche in questo caso George Sand non lesina l’allusione ai miti slavi specificando che *On eût dit un de ces spectres muets et privés de mémoire, auxquels croient les peuples slaves, qui entrent machinalement la nuit dans les maisons*³⁸.

Il riferimento a visioni oniriche e lugubri è un altro elemento riscontrabile nei rimandi dedicati a Chopin (fig. 3); la scrittrice ne individua l’origine nell’influenza della cultura slava di provenienza, quando non ne associa gli esiti ad una qualità intrinseca alla sua sensibilità di compositore esaltata dall’ambiente della Certosa.

Scriva la Sand che *l’idée de sa propre mort lui apparaissait escortée de toutes les imaginations superstitieuses de la poésie slave. Polonais, il vivait dans le cauchemar des légendes*³⁹, mentre Bernard Gavoty riferisce di un’apparizione spettrale vissuta da Chopin molti anni dopo, durante il concerto di Manchester⁴⁰ del 1848.

Lo testimonierebbe una lettera⁴¹ indirizzata a Solange Sand⁴², nella quale Chopin racconta di aver do-

²⁸ A proposito dello scenario inaugurato da George Sand, Jean-Jacques Eigeldinger ne ha sottolineato le “répercussions psychiques et esthétiques sur le compositeur («la goutte d’eau»)”. Eigeldinger, *Autour des 24 Préludes*, 7.

²⁹ Le considerazioni di Arthur Schopenhauer sulla musica appaiono vicine al medesimo rifiuto per un’interpretazione descrittiva della musica: “la musica, procedendo oltre le idee, è del tutto indipendente anche dal mondo fenomenico (...) non è dunque in nessun modo, come sono le altre arti, l’immagine delle idee, bensì l’immagine della volontà stessa (...) essenza delle cose”. Arthur Schopenhauer. *Il mondo come volontà e rappresentazione*. (Torino: Einaudi editore, 2013), 336.

³⁰ “J’ai donné, dans *Consuelo*, une définition de cette distinction musicale qui l’a pleinement satisfait, et qui, par conséquent, doit être claire”. Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10, 194.

³¹ Rambeau, *Chopin dans la vie et l’œuvre de George Sand*, 177.

³² “Chopin non tollerava che i suoi pezzi fossero pubblicati con titoli riferibili a immagini letterarie o descrittive, secondo una consuetudine promossa, per contro, dal suo editore Christian Wessel”. Tiziana Palandrani, “Like water: l’immagine di Fryderyk Chopin nella natura” in *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century* (Turnhout: Brepols, 2020), 157.

³³ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin visto dai suoi allievi*, a cura di Costantino Mastroprimiano, traduzione di Enrico Maria Polimanti (Roma, Casa editrice Astrolabio-Ubalchini Editore, 2010), 232.

³⁴ Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, 105.

³⁵ George Sand, *Marianne*, (New York: Henry Holt and Company, 1893), 29.

³⁶ “Elle croyait entendre (...) le sang du Christ tomber en larges gouttes”. George Sand, *Consuelo*, vol. 2 (Paris: Michel Levy Freres, 1856), 151.

³⁷ Sand, *Consuelo*, 26-27.

³⁸ Sand, *Consuelo*, 27.

³⁹ Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10, 234-235.

⁴⁰ Peter Willis. *Chopin in Manchester*. (Newcastle upon Tyne: Elysium Press Publishers, 2011), 34.

⁴¹ Per la verità non si posseggono altre notizie su questa lettera che Bernard Gavoty segnalò di possedere e che non è mai stata rinvenuta tra le sue carte.

⁴² Non è un caso che il destinatario della lettera sia la persona presente durante quella lugubre notte; dal momento che George Sand ed il

vuto interrompere il suo concerto poiché aveva visto uscire dal pianoforte le stesse creature maledette che gli erano apparse in una lugubre notte alla Certosa di Valldemossa.

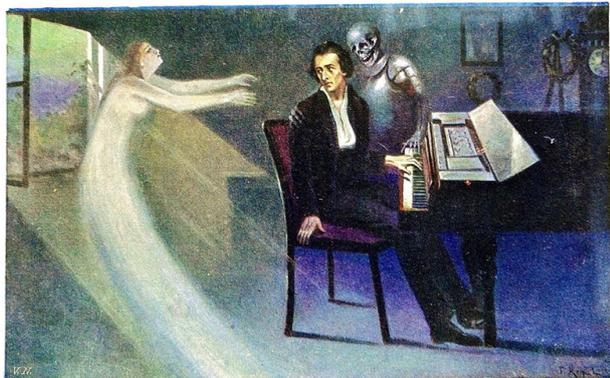


Figura 3. Visioni di Chopin. Illustrazione su cartolina di T. Korpál. Primo Primo quarto XX secolo. Collezione privata. Fonte: Tiziana Palandrani.

Similmente ne *L'Envers de l'histoire contemporaine*, edito nel 1848, il nome di Chopin viene associato da Balzac ad una supposta tendenza nazionale polacca nel creare esseri immaginari⁴³; tuttavia ancora una volta questo aspetto appare coinvolto in una interpretazione squisitamente letteraria, dal momento che i temi infernali erano cari ai contemporanei, come dimostrano, ad esempio, le innumerevoli e decennali repliche di *Robert le Diable*⁴⁴ di Meyerbeer.

Ma in maggior misura rispetto ad altri riferimenti letterari, saranno proprio le narrazioni sandiane a contribuire al diffondersi di motivi che finiranno per essere popolarmente attribuiti al compositore, tanto da divenire dei cliché che ne accompagneranno la ritrattistica.

Tra questi, la raffigurazione di Chopin *in limine mortis*, circondato da figure inquietanti o associato all'acqua⁴⁵, entrerà a far parte dell'immaginario collettivo divulgato grazie anche alla circolazione delle cartoline illustrate di primo Novecento (fig. 4).

I temi in questione verranno poi declinati in molteplici forme dagli artisti che lo ritrarranno, come si può osservare ad esempio nell'opera simbolista di Władysław Podkowiński, Marcia funebre di Chopin (fig. 5).

George Sand ebbe modo di approfondire la conoscenza della poesia slava in occasione della stesura del suo *Essai sur le drame fantastique Goethe, Byron, Mickiewicz* del 1839.

In particolare deve aver riscontrato riferimenti della tradizione polacca al mondo degli spiriti, nella poesia

figlio Maurice si trovavano a Palma, a discapito della leggendaria immagine di Chopin solingo nella cella, se ne deduce che non fosse completamente isolato, in quanto parteciparono al viaggio anche Solange Sand e la governante Amélie.

⁴³ “La Pologne a souvent fourni de ces êtres singuliers, mystérieux”. Honoré de Balzac, *L'Envers de l'histoire contemporaine* (Paris: Alexandre Houssiaux, Éditeur, 1855), 364.

⁴⁴ Il ruolo del protagonista dell'opera fu interpretato spesso da cantanti appartenenti alla cerchia alla scrittrice.

⁴⁵ “[R]iteniamo che la chiave interpretativa di questa dimensione estetica legata all'acqua risalga al tempo del viaggio a Maiorca (...) e possa essere attribuita a George Sand”, Palandrani, *Like water*, 152.

di Adam Mickiewicz, alla cui conoscenza potrebbe aver contribuito lo stesso Chopin con commenti e traduzioni⁴⁶, dato che il musicista si era fatto arrivare il testo del poema *Dziady* a Marsiglia (come documentato dalla lettera del 12 marzo 1839 indirizzata da Chopin a Julian Fontana)⁴⁷.



Figura 4. Chopin al pianoforte e visioni funebri. Illustrazione su cartolina di A. Serkowicz. Primo quarto XX secolo. Collezione privata. Fonte: Tiziana Palandrani.



Figura 5. Władysław Podkowiński, Chopin's Funeral March. (Foto dell'incisione di J. Holewiński, Coll. Privata), 1895. Fonte: Tiziana Palandrani.

In considerazione del fatto che la redazione de *l'Essai* è contestuale al periodo del soggiorno marsigliese, risulta verosimile immaginare che la coppia di artisti abbia commentato insieme il contenuto del poema, la cui vicenda si svolge tra spettri, evocazioni e celle di prigionia.

Ed è interessante rilevare la presenza del tema del lago anche nel poema *Le lac des Willis* (secondo l'opinione di Robert Schumann il testo avrebbe ispirato a Chopin la composizione della seconda Ballata), dove lo stesso Mickiewicz tratteggia un'atmosfera di tempo sospeso intorno al lago concepito come una culla di cristallo.

⁴⁶ “Ademas, traducía sobre la marcha otras obras de autores polacos que apreciaba particularmente”. Bernardette Chovelon e Christian Abbadié, *La cartuja de Valldemossa. George Sand y Chopin en Mallorca* (Palma: Gabriel Quetglas Olin Editor, 2008), 111.

⁴⁷ ‘Do Juliana Fontany w Paryżu (Lettera n. 623 p. 12)’ in Chopin's Letters, Varsavia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, <https://en.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/12/id/623>.

Ripercorrendo l'analisi delle opere di George Sand, si evince quanto il mito di Ofelia ed il tema della morte per annegamento le fossero affini fin dall'adolescenza.

In quel periodo della sua vita, oltre ad annoverare l'Amleto tra le letture che colpiscono maggiormente la sua sensibilità⁴⁸, lei stessa riferisce di aver tentato di togliersi la vita in acqua⁴⁹.

La vicenda shakespeariana le rimarrà così impressa da dedicarle un testo su l'*Almanach du mois* del febbraio del 1845, redatto alla luce di una nuova consapevolezza sul personaggio di Amleto, acquisita dopo aver assistito alla sua rappresentazione teatrale.

Reminiscenza del personaggio, ambientata in un'originale chiave fiabesca⁵⁰, si ritrova anche ne *L'homme de neige* che contribuisce ad annoverare George Sand all'interno del filone della *Romantic school of Hamlet criticism in France* in auge per tutto il XIX secolo, secondo l'opinione di Michèle Willelms⁵¹.

George Sand tratteggia la figura amletiana con una sfumatura androgina così come era intesa dalla corrente francese, invidiabile anche nell'arte figurativa dell'epoca e in particolare nelle incisioni di Delacroix, presenza assidua del circolo di amicizie della scrittrice⁵².

Finanche in una lettera del 5 marzo 1849 indirizzata a Pauline Viardot, George Sand rievocerà l'adolescenza, la musica e l'inabissarsi nell'acqua⁵³.

Il tema sorge dunque precocemente nell'esperienza reale e letteraria della scrittrice; lo si trova anche in *Indiana* (1832), il primo dei romanzi con cui inaugura il suo *nom de plume*.

Oltre al nome non casuale di *Ophelia*, attribuito al cane della protagonista, vi compare una morte per annegamento, corredata da una descrizione scenografica delle vesti e del corpo galleggiante trattenuto dai giunchi, che precede il dipinto di Millais come una premonizione:

Delmare suivait, d'un oeil mélancolique le cours plus rapide de l'eau, elle vit flotter, entre les roseaux, comme un monceau d'étoffes que le courant s'efforçait d'entraîner. Elle se leva, se pencha sur l'eau, et vit distinctement les vêtements d'une femme (...) L'épouvante la rendait im-

mobile, mais l'eau marchait toujours, tirant lentement un cadavre hors des joncs où il s'était arrêté (...) madame Delmare était évanouie sur la rive, et le cadavre de Noun flottait sur l'eau, devant elle⁵⁴.

E ancora, a proposito della scelta del genere di suicidio, in *Indiana* cogliamo il *ritorno ossessivo di immagini che riprendono il tema dell'acqua mortale*⁵⁵ anche nelle congetture dei protagonisti sulla decisione del luogo più nobile e solenne dove togliersi la vita: *c'est là que je voudrais, par une belle nuit de nos climats, m'ensevelir sous ces eaux pures, et descendre dans la tombe fraîche et fleurie qu'offre la profondeur du gouffre verdoyant*⁵⁶.

Analogamente in *Lélia* la protagonista troverà in un lago il corpo del suo amato morto suicida, e affermerà che *Nous ne surnagerons même pas comme ces herbes flétries qui flottent là tristes et pendantes, semblables à la chevelure d'une femme noyée*⁵⁷.

In un ulteriore passaggio la scrittrice pare anticipare l'universo simbolico del dipinto di Millais, quando nelle sue *Lettres d'un voyageur* ricorda l'esperienza vissuta presso una grotta, durante un viaggio in Italia.

In quell'occasione, immersa nella natura ebbe modo di specchiarsi nell'acqua fredda, e la visione del suo volto suscitò in lei una profonda malinconia:

“al termine di una prospettiva di fiori e verdi erbe, gettate come un immenso bouquet dalla mano delle fate (...) su un tappeto di violette (...) mi chinai su questo specchio d'acqua, trasparente e immobile come un blocco di smeraldo. Vidi sullo sfondo una figura pallida la cui calma mi spaventava. Provai a sorriderle, e lei mi ha sorriso con così tanta freddezza e amarezza, che mi sono venute le lacrime agli occhi e mi sono alzata per non vederla più. (...) A poco a poco il freddo mi ha preso. Mi sembrava che anch'io fossi pietrificata”⁵⁸.

L'abitudine di prendere appunti sui suoi *calepins* da cui poteva attingere notizie, date e impressioni, destinate a scritti successivi, costituì certamente un supporto alla memoria della scrittrice.

Ma le esperienze di viaggio personali e la sua sensibilità nei confronti di emozioni ed atmosfere⁵⁹ sono testimoniate anche dai suoi contemporanei; tra questi, Adolphe Pictet, presente nelle sue escursioni del 1836 nelle Alpi, riferisce la delusione della scrittrice alla vista del ghiacciaio *Mer de Glace*, la cui desolazione lei associa inesorabilmente alla morte: *Pourquoi appeler ceci la mer de Glace! Le lac de*

⁴⁸ “When, in the *Histoire de ma vie* (1854-55), Sand remembers her literary reading program at the age of fifteen, she states that the characters of Hamlet and of Jacques in *As You Like It* made a deep and lasting impression on her”. Ina Schabert, “The play's the thing”: George Sand “Hamlet” novel”, *Poetica* 45, no. 3-4 (2013), 333.

⁴⁹ George Sand, “*Histoire de ma vie*” in *Œuvres autobiographiques*, I. (Paris: Gallimard, 1970-1971), 1095.

⁵⁰ “In *L'Homme de neige* Sand rewrites Hamlet (...) is rediscovered and transformed into a puppet play (...) with the fairy-tale rewriting of the tragedy”. Schabert, *The play's the thing*, 333.

⁵¹ Schabert, *The play's the thing*, 333.

⁵² “Women's identification with Hamlet, facilitated by his androgyny, was further promoted by a series of Hamlet engravings and paintings created by Eugene Delacroix between 1828 and 1855”, Schabert, *The play's the thing*, 334.

⁵³ “Ah! Que je voudrais avoir quinze ans, un maître intelligent et toute ma vie à moi seule! Je donnerais mon être tout entier à la musique, et c'est dans cette langue-là, la plus parfaite de toutes, que je voudrais exprimer mes sentiments et mes émotions, Je voudrais faire les paroles et la musique en même temps. Mais c'est un rêve comme celui qu'on ferait d'une île enchantée au moment où la mer va vous avaler à tout jamais”, Stefano Ragni. *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento IV* (Consuelo di George Sand). (Perugia: Guerra Edizioni, 2003), 5.

⁵⁴ George Sand, *Indiana*, illustré par Tony Johannot et Maurice Sand. (1861), 23.

⁵⁵ Rossella Cirelli, *L'io femminile e il suo doppio: “Indiana” di George Sand e “Die Schwestern” di Annette Von Droste-Hülshoff*, *Francofonia* 29 (1995), 129.

⁵⁶ Sand, *Indiana*, 76.

⁵⁷ George Sand, *Lélia*. Nouvelle édition, tome 1. (Bruxelles: Société Belge de librairie, 1841), 188.

⁵⁸ George Sand, *Œuvres de George Sand, Tome deuxième, 1842-1844* (Bruxelles: Société belge de librairie, 1842), 171. [Trad. it. nostra]

⁵⁹ “Toujours est-il qu'arrivés à la mer de Glace la romancière n'est pas éblouie par le paysage. Elle y voit une image de mort et en ressent une amère déception”. Chovelon, *George Sand, voyageuse dans les Alpes*, 24.

*glace, le fleuve de glace, je comprendrais, et j'admèrerais peut-être (...) Parce que je n'aime pas la mort...*⁶⁰.

Anche nel romanzo *La Daniella*, scritto dietro immediata ispirazione del viaggio in Italia del 1855, sono evocati contemporaneamente sia la poetica raffigurazione di una fanciulla connessa con l'acqua (in questo caso una martire, come il già citato dipinto di Delaroche), sia il tema della goccia d'acqua, attribuito a Chopin dalla scrittrice:

*Un bruit mystèrieux s'empara de ma rêverie. C'était comme une plainte, ou plutôt comme un soupir harmonieux et plaintif de la voix humaine. Comme tout était désert autour de moi, j'eus quelque peine à découvrir la cause de ce bruit intermittent, toujours répété et toujours le même. Enfin, je m'assurai qu'il sortait de la galerie souterraine, ou le bruit de mes pas m'avait empêché de l'entendre quand j'y avais pénétré. J'y retournai. Ce n'était que le murmure d'une goutte d'eau filtrant de la voûte et tombant dans une petite flaque perdue dans les ténèbres. L'écho du souterrain lui donnait cette rare sonorité, qui ressemblait au gémissement d'une divinité captive et mourante, ou plutôt à l'âme de quelque vierge martyre s'exhalant sous l'horrible étreinte des bêtes du cirque*⁶¹.

4. Conclusioni

A metà del XIX secolo, grazie anche all'*Exposition universelle*, fioriscono diversi esempi sul tema della morte nell'acqua, sia in ambito artistico, attraverso le varie rappresentazioni di *Ophelia*, che letterario, come in George Sand.

Considerata la particolare accoglienza del tema shakespeariano nelle arti e nell'opera della scrittrice, risulta difficile ritenere che George Sand non abbia prestato attenzione all'*Ophelia* di Millais.

In un articolo di Allison Guidette-Georis si coglie una possibile spiegazione; pur avendo trattato il dramma di Amleto in varie occasioni, "Stranamente, Sand non si allena con Ophelia. Sebbene la scrittrice alluda alla sua causa in entrambe le opere, mostra più simpatia per il suo amante, Amleto"⁶².

Inoltre è rimarcabile il fatto che in tutta la sua opera le descrizioni legate all'acqua, ed in particolare alla morte connessa a questo elemento, abbiano acquisito un ruolo narrativo ed evocativo che spesso esula da intenti meramente realistici, per arrivare a costruire un universo simbolico, in linea con la poetica della scrittrice e con la sublimazione delle sue esperienze di vita.

Il sogno di Chopin ne è un esempio, poiché presenta numerose analogie con i dipinti contemporanei dell'epoca in cui fu elaborato. Se accogliamo la considerazione che le immagini di Chopin offerte da George Sand rappresentino una proiezione di se stessa⁶³, possiamo notare

come tali immagini risultino talmente aderenti a determinati canoni, da destare l'ipotesi che possano trattarsi di un artificio letterario, almeno in parte.

Anche in considerazione del fatto che "certe rêveries hanno un destino estetico molto regolare"⁶⁴, e il mondo tende alla bellezza soprattutto nelle fantasticherie suscitate dal riflesso dell'acqua.

Oltremodo, poiché *Histoire de ma vie* non rappresenta una autobiografia convenzionale, non deve perplimere il fatto di ravvisarvi episodi intensamente idealizzati, inseriti in una narrazione generale; pertanto risulta importante decifrare anche le omissioni, soprattutto quelle legate ad afflizioni più o meno recenti.

La stessa collocazione della vicenda di Chopin all'interno dell'*Histoire* suscita motivi di riflessione poiché l'intera trattazione testuale si conclude con essa, pur essendo ancora disponibile per il racconto della propria vita un arco temporale di almeno altri cinque anni.

Riguardo alla nostra analisi, appare dunque estremamente significativo che George Sand menzioni il sogno di Chopin solamente nel 1855, sei anni dopo la morte del compositore e a distanza di diciassette dal suo verificarsi, in contemporanea con l'eposizione parigina del dipinto di Millais e non, come sarebbe stato forse più logico, nel resoconto del viaggio a Maiorca pubblicato nel 1841.

A quest'ultimo proposito, si potrebbe individuare una possibile motivazione nel fatto che Chopin non viene mai nominato direttamente ne *Un hiver a Majorque*, pertanto sarebbe forse risultato complicato citare le sue parole, seppur in un discorso indiretto.

Gastone Belotti ha sottolineato come all'epoca della pubblicazione del resoconto di Maiorca Chopin, ancora in vita, avrebbe potuto opporsi o rettificare⁶⁵ eventuali incongruenze ed eccessi di fantasia, ma riguardo a tale possibilità, bisogna tenere in conto anche la natura riservata del compositore.

Nondimeno se secondo l'opinione di Marie-Paule Rambeau, al momento della pubblicazione dell'autobiografia della Sand, il genio di Chopin non era ancora universalmente riconosciuto⁶⁶, si potrebbe allora cogliere un intento celebrativo della sua musica, da parte della scrittrice, che può aver dato adito anche ad aggiunte posteriori nei confronti della vicenda.

Mentre riguardo all'aspetto musicale collegato al sogno, se si ammette che il Preludio in questione fosse il n. 15, la sua comprovata esistenza precedente al viaggio a Maiorca non inficerebbe comunque la veridicità del racconto.

Infatti l'attribuzione del picchietto della pioggia è una percezione che appartiene unicamente a George Sand, la quale potrebbe averla provata al primo ascolto del Preludio, che si presume non avesse mai sentito prima di allora (almeno nella sua interezza, dato che Chopin continuò ad apportarvi delle modifiche⁶⁷ anche sull'isola), e la sua personale attribuzione al rumore della pioggia potrebbe

⁶⁰ Adolphe Pictet. *Une course à Chamounix: conte fantastique* (Paris: Duprat, 1838), 72-73.

⁶¹ George Sand, *La Daniella*, tome 1 (Paris: Librairie nouvelle, 1857), 226-227.

⁶² Allison Guidette-Georis. "George Sand Et Le Troisième Sexe" in *Nineteenth-Century French Studies* 25, no. 1-2 (1996), 42. [Trad. it. nostra].

⁶³ "Car dans les images de Chopin qu'elle propose, George Sand se projette". Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, 326.

⁶⁴ "[C]erte rêveries hanno un destino estetico molto regolare (...) di fronte al riflesso dell'acqua (...) il mondo tende alla bellezza. Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, 35.

⁶⁵ Belotti, *Il problema delle date*, 204.

⁶⁶ Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, 167.

⁶⁷ "Chopin n'a fait alors que de le revoir ou remanier", Eigeldinger, *Autour des 24 Préludes*, 23.

nascere dal fatto che il contesto di quel momento le suggeriva tale sensazione.

Invero, il confronto con le gocce di pioggia sulle tegole della cella rimane comunque legittimo e convincente per quanto riguarda l'immagine delle stesse che Chopin riceve sul petto nel suo sogno, mentre le deduzioni che George Sand propone sul versante musicale suscitano dubbi per i motivi sopra esposti.

Tuttavia, pur risultando plausibili sia l'esecuzione del Preludio in una lugubre notte, sia le osservazioni della Sand sul cadere della pioggia e l'opposizione di Chopin a tale attribuzione nei confronti della sua musica, si restringono le certezze sulla integrale veridicità del sogno ambientato in un lago.

Quest'ultimo, alla luce della ricorrenza del tema nella produzione letteraria di George Sand, potrebbe rappresentare un'integrazione dettata dal suo talento letterario, anche al fine di poeticizzare la terribile esperienza vissuta sull'isola, insieme al musicista in una condizione di sofferenza.

D'altronde il potere evocativo dell'ambiente della Certosa, così caro ai romantici⁶⁸ può contribuire a spiegare l'assoluto rilievo dato dalla scrittrice ai Preludi⁶⁹, tra tutte le opere di Chopin della cui composizione ella fu testimone.

Di certo è noto come Chopin amasse suonare il Preludio in Re bemolle maggiore (n. 15)⁷⁰, preferito anche dal pubblico⁷¹, ma Franz Liszt nella sua precoce, seppur fragilmente attendibile biografia di Chopin del 1852, non menziona nessun preludio in particolare, se non in seguito alla pubblicazione del passo della Sand⁷².

Anche in considerazione di ciò, risulta incomprensibile l'aver celato nel cassetto, riservandolo per una pubblicazione futura, un episodio così intenso; a maggior ragione poiché grazie alla repentina celebrità acquisita dai Preludi Op. 28, l'ideale della pioggia cui la Sand li implicò avrebbe trovato una immediata collocazione di successo.

Pertanto anche la distanza temporale con lo svolgersi dei fatti indirizzerebbe verso una riconsiderazione dell'episodio quale ricordo rigenerato e sfumato, quando non addirittura verso una invenzione squisitamente letteraria, frutto di una interpretazione personale della personalità del musicista⁷³.

Al riguardo risulta illuminante la considerazione di Marie-Paule Rambeau sull'arte di George Sand che "accomplit progressivement, au cours d'un dialogue permanent entre le réel et l'invention, un travail minutieux de construction d'un type romanesque vrai"⁷⁴.

L'insistenza della scrittrice nell'istituire una significazione tra il ribattuto chopiniano, le gocce di pioggia ed infine le lacrime, contribuisce a minare l'attendibilità del racconto dell'episodio onirico di Chopin, anche in considerazione del fatto che le lacrime, come abbiamo visto, costituiscono un vero e proprio motivo stilistico per lei.

Se accogliamo l'attribuzione da parte di George Sand dello scenario evocativo di fantasmi, creature infernali e processioni immaginarie alla cultura di appartenenza del compositore, la metafora della nota ribattuta in luogo di un'imitazione delle gocce di pioggia sarebbe risultata più affine alla ricerca di una struttura litanica, fortemente presente nella cultura polacca ed in particolare nei poeti conosciuti da Chopin⁷⁵.

D'altra parte osserviamo come la stessa Sand utilizzi le litanie per attivare l'apparizione di un fantasma⁷⁶ dall'andatura leggera e nel contempo maestosa⁷⁷ nel romanzo *Spiridion*, scritto durante il soggiorno nella cella della Certosa, e dunque in un momento di attività compositiva parallela tra i due artisti.

Parimenti, possiamo ritrovare anche nel contesto di Nohant dove la Sand dimorava abitualmente, atmosfere notturne e *certaines de ces créatures fantastiques bien ancrées dans la mémoire culturelle berrichonne*⁷⁸, indagato dalla scrittrice e riportato nei suoi scritti improntati ad un interesse etnografico.

La pregnante metafora dell'acqua, per la quale la Sand ha avuto un ruolo fondamentale riguardo alla ricezione e interpretazione della musica di Chopin da parte di contemporanei e posteri, appare suggeritale dalla percezione dell'ascolto della musica stessa.

Pertanto la 'liquidità' emerge quale caratteristica evocata dalla percezione della musica di Chopin, come si evince da una lettera nella quale il musicista stesso riferisce la definizione 'like water' attribuita alla sua musica dalle dame inglesi⁷⁹.

Ad esaltare tale caratteristica all'orecchio del pubblico che ebbe la fortuna di ascoltare il musicista dal vivo, può aver contribuito la peculiare sonorità argentina dei pianoforti Pleyel su cui era solito suonare.

Si possono ravvisare propaggini di questa percezione anche nella ritrattistica degli artisti del xx secolo dedicata a Chopin.

⁶⁸ Tra i prolegomeni delle ambientazioni in rovine e conventi abbandonati, George Sand doveva certamente aver presente la novella di Balzac del 1834, *La duchessa de Langeais*.

⁶⁹ "Le thème obsessionnel de la mort domine les pages que George Sand consacre à ceux des Préludes dont la composition s'accompagne de vraies crises hallucinatoires". Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, 152.

⁷⁰ Belotti, *Il problema delle date*, 174.

⁷¹ Appena pochi anni dopo la sua pubblicazione, il Preludio n. 15 risulta essere: "il preferito del pubblico, e già entrato nella leggenda", Jean-Jacques Eigeldinger "I concerti di Chopin nei saloni di Pleyel (1841, 1842, 1848)", in *Alla ricerca dei suoni perduti. Appendice, 3: Chopin e il suono di Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica: collezione di strumenti musicali di Fernanda Giuliani*, a cura di Florence Gétreau, Briosco (Villa Medici Giuliani, 2010), 64.

⁷² Belotti, *Il problema delle date*, 189.

⁷³ "C'est aussi à travers la musique que George Sand peut construire un monde plus beau que celui de la réalité et nous y faire pénétrer". Chovelon, *George Sand, voyageuse dans les Alpes*, 22.

⁷⁴ Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, 326.

⁷⁵ Palandrani, *Like water*, 155.

⁷⁶ "Pendant tout le temps que durèrent les litanies, l'apparition demeura immobile". George Sand, *Un hiver à Majorque; Spiridion*, Nouvelle édition (Paris: Michel-Lévy frères 1867), 286.

⁷⁷ "Sa démarche était légère et majestueuse à la fois". Sand, *Spiridion*, 286.

⁷⁸ George Sand, *Les Visions de la nuit dans les campagnes* (Bourges: Bibliothèque berruyère, 2021), vi.

⁷⁹ (Lettera n. 645 p. 30) 'Do Wojciecha Grzymały w Paryżu' in Chopin's Letters, Varsavia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, <https://en.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/30/id/354>.

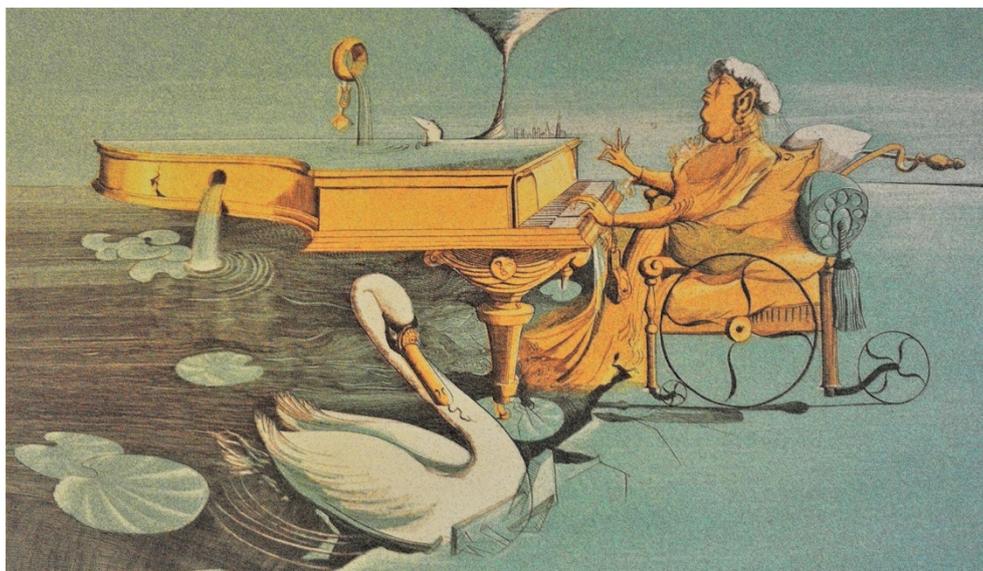


Figura 6. Nicolaus Prinz zu Bentheim, *Tante Chlobutschinska spielt Chopin*, 1977, acquaforte. (Dettaglio). Collezione privata. Fonte: Tiziana Palandrani.

Tra questi, il pittore Nicolaus Prinz zu Bentheim rinnova nell'acquaforte intitolata *Tante Chlobutschinska spielt Chopin* (1977) il tema del lago ghiacciato foriero di morte, in uno scenario metafisico (fig. 6) nel quale la presenza di un cigno sulla superficie ghiacciata risulta altamente significativa.

Infatti riporta alla memoria un passaggio dove George Sand, tra le sensazioni generate dai vari Preludi di Chopin, evoca l'immagine di un "morbido galleggiare del cigno sulle acque immobili"⁸⁰ ed incarna al tempo stesso un simbolo di luce e di morte⁸¹.

Riguardo alle scelte di determinate ambientazioni operate dalla Sand, Annarosa Poli ha poi sottolineato *l'existence d'un univers symbolique qui dépasse le réel et dévoile les insondables profondeurs de l'inconscient*⁸², pertanto anche alla luce delle istanze artistiche coeve, la descrizione del sogno di Chopin potrebbe essere interpretato come il desiderio inconscio della scrittrice di collocarne la morte in un limbo astratto, quasi una sorta di omaggio postumo per sublimare il dolore⁸³ di un evento a cui non prese parte⁸⁴.

Tuttavia anche altri elementi possono essere letti sotto la lente della rielaborazione letteraria.

È soprattutto l'acqua ferma e dolce⁸⁵ come ha sottolineato anche Annarosa Poli, ad avere un ruolo di primo piano nell'opera di George Sand, consapevole della funzione diegetica dell'acqua nella sua opera letteraria ed influenzata dalle idee di Jean-Jacques Rousseau, per il quale *eau douce et rêverie sont intimement liées*⁸⁶.

⁸⁰ "(...) le moelleux flottement du cygne sur les eaux immobiles". [Trad. it. nostra]. Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10, 196.

⁸¹ "[I] cigno sia al tempo stesso il simbolo di una luce sospesa sulle acque e inno di morte". Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, 54.

⁸² Poli, *George Sand et la mythologie de l'eau douce*, 32.

⁸³ "On a cru devoir me le cacher jusque-là. On a cru devoir lui cacher aussi que j'étais prête à courir vers lui". Sand, *Histoire de ma vie*, vol. 10, 239.

⁸⁴ George Sand non venne invitata al funerale di Chopin.

⁸⁵ "[C]'est l'eau douce qui a un rôle de premier plan dans ses rêveries, univers en émanation, «paradis de [ses] songes creux», Poli, *George Sand et la mythologie de l'eau douce*, 29.

⁸⁶ Poli, *George Sand et la mythologie de l'eau douce*, 29.

E così l'acqua lacustre o stagnante ben si presta ad evocare l'immagine di esseri dormienti o che vi si abbandonano morendo⁸⁷ lentamente; un ulteriore motivo per cui il sogno del lago ci appare più vicino alla sfera delle idee e alla sublimazione della morte di Chopin.

Per tutto ciò la particolare narrazione del sogno del compositore può essere intesa come una idealizzazione della sua vicenda umana secondo personali canoni estetici della scrittrice⁸⁸, la quale può aver costruito un sistema poetico intorno alla figura di Fryderyk Chopin, ricomponendone idealmente il corpo in una tomba d'acqua.

Tra i sostenitori della "reale importanza della descrizione sandiana"⁸⁹ incontriamo Gastone Belotti; come abbiamo detto, il fatto che l'onomatopea delle gocce di pioggia possa essere il prodotto della fantasia della scrittrice non inficia la realtà del racconto.

Anche Bernard Gavoty è a favore di un racconto "probabilmente esatto"⁹⁰, tuttavia di tutto l'episodio narrato, in questa sede ci interessa la citazione specifica del sogno del lago, che potrebbe semmai rappresentare una di quelle aggiunte, modifiche e ritocchi finali suggeriti anche da Belotti, il quale ipotizza l'esistenza di una redazione definitiva dell'autobiografia già nel 1849, ritenendo che la pubblicazione venne sospesa⁹¹ per via della morte di Chopin⁹².

A tal proposito, risulterebbe rivelatorio e decisivo uno studio genetico del testo ed in particolare il sogno del lago.

⁸⁷ "L'acqua chiusa prende la morte nel suo seno", Bachelard, *Psicanalisi delle acque*, 106.

⁸⁸ Elle a su jeter sur le monde une vision à la fois de peintre et d'écrivain et nous la transmette au-delà de notre propre intuition. P. 21 Dans les Alpes

⁸⁹ Belotti, *Il problema delle date*, 207.

⁹⁰ Bernard Gavoty, *Federico Chopin* (Mondadori, 1975), 258.

⁹¹ "[C]royant avoir achevé", elle a été, pour des raisons techniques, obligée d'étoffer le tout". Rambeau. *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, 213.

⁹² Belotti, *Il problema delle date*, 204.

In definitiva, il sogno di Chopin è un racconto suggestivo e siamo grati a George Sand per aver tramandato un'immagine così poetica, la quale tuttavia appare

così intensamente intrisa della cultura visiva e letteraria dell'epoca, da suscitare il dubbio che l'arte della scrittrice abbia prevalso sulla verità della testimone.

5. Fonti e referenze bibliografiche

- 'Do Juliana Fontany w Paryżu (Lettera n. 623 p. 12)' in Chopin's Letters, Varsavia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, <https://en.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/12/id/623>, ultima consultazione 21 aprile 2021
- 'Do Wojciecha Grzymały w Paryżu (Lettera n. 645 p. 30)' in Chopin's Letters, Varsavia, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, <https://en.chopin.nifc.pl/chopin/letters/detail/page/30/id/354>, ultima consultazione 21 aprile 2021
- Bachelard, Gaston. *Psicanalisi delle acque* (Trad. di Marta Cohen Hemi e Anna Chiara Peduzzi dall'ed. originale francese *L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: J. Corti, 1942). Milano: Red edizioni, 2006.
- Balzac, Honoré de. *L'envers de l'histoire contemporaine*. Paris: Alexandre Houssiaux, Éditeur, 1855.
- Belotti, Gastone. *Chopin*. Torino: EDT srl, 1984.
- Berardi, C.M., Ferrero, A. e Marletta, L. *Vogliamo vedere... Contemplazione, visione, allucinazione*. Roma: Edizioni OCD, 2018.
- Bosco, Monique. "George Sand ou la Nouvelle Aurore". *Études françaises* 24, no. 1 (1988), 85-93. <https://doi.org/10.7202/035743ar>
- Bronarski, Ludwick. *Études sur Chopin I*. Lausanne: La Concorde, 1947.
- Chopin, Fryderyk, and Gastone Belotti. "Il problema delle date dei Preludi di Chopin". *Rivista Italiana Di Musicologia* 5 (1970), 159-215. Accessed June 28, 2021. <http://www.jstor.org/stable/24329032>, ultima consultazione 21 aprile 2021.
- Chovelon, Bernadette e Abbadie, Christian. *La cartuja de Valldemossa. George Sand y Chopin en Mallorca*, traduzione spagnola a cura di Manel Martí Viudes. Palma: Gabriel Quetglas Olin Editor, 2008.
- Chovelon, Bernardette. "George Sand, voyageuse dans les Alpes", *Études françaises* 24, no. 1 (1988).
- Cirelli, Rossella. "L'io femminile e il suo doppio: "Indiana" di George Sand e "Die Schwestern" di Annette Von Droste-Hülshoff", *Francofonia* 29 (1995), 125-35. Accessed June 29, 2021. <http://www.jstor.org/stable/43015953>.
- Delacroix, Eugène. *Journal de Eugène Delacroix*, tome premier 1823-1850. Paris: Librairie Plon-Nourrit, 1895.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. "I concerti di Chopin nei saloni di Pleyel (1841, 1842, 1848)", in *Alla ricerca dei suoni perduti. Appendice, 3: Chopin e il suono di Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica: collezione di strumenti musicali di Fernanda Giulini*, a cura di Florence Gétreau, Briosco. Villa Medici Giulini, 2010 (Arte e musica), 54-73.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Autour des 24 Préludes de Frédéric Chopin*. Museo Frédéric Chopin y George Sand, Real Cartuja de Valldemossa, 2019.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin visto dai suoi allievi* (a cura di Costantino Mastroprimiano, traduzione di Enrico Maria Polimanti), Roma, Casa editrice Astrolabio-Ubal dini Editore, 2010 (Adagio).
- et notice nouvelle. 1861. «Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France»
- Fabbro, Franco. *Neuropsicologia dell'esperienza religiosa*. Roma: Casa Editrice Astrolabio, 2010.
- Gavoty, Bernard. *Federico Chopin* (Trad. di Raffele Rinaldi), Verona: Mondadori, 1975.
- Gregory, Shushan. *Near-Death Experience in Indigenous Religions*, Oxford-University Press Inc, 2018.
- Guidette-Georis, Allison. "George Sand Et Le Troisième Sexe" in *Nineteenth-Century French Studies* 25, no. 1-2 (1996), 41-49. Accessed January 31, 2021. <http://www.jstor.org/stable/23536984>, ultima consultazione 21 aprile 2021.
- Palandrani, Tiziana. "Like water: l'immagine di Fryderyk Chopin nella natura" in *Music and the Figurative Arts in the Nineteenth Century*. Turnhout: Brepols Publishers, 2020, 151-168.
- Pictet, Adolphe. *Une course à Chamounix: conte fantastique*. Paris: Duprat, 1838. «Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France»
- Poli, Annarosa (a cura di). "Da Nohant a Roma, I. Un inedito di George Sand: l'Agenda-Mémento 1855. Impressioni italiane negli appunti della romanziera, con altri numerosi inediti", in *Littérature Moderne*. Bologna: Cappelli, anno 6, n. 4, luglio-agosto 1956, 425-465.
- Poli, Annarosa. "George Sand et la mythologie de l'eau douce: les lacs italiens". *Études françaises* 24, no. 1, 1988, 29-40. <https://doi.org/10.7202/035739ar>
- Ragni, Stefano. *I viaggiatori musicali nell'Italia del Settecento IV* (Consuelo di George Sand). Perugia: Guerra Edizioni, 2003.
- Rambeau, Marie-Paule. *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*. Paris: Société d'édition «Les belles lettres», 1985.
- Sand, George. "Histoire de ma vie", in *Œuvres autobiographiques*, I. (a cura di Georges Lubin) Paris: Gallimard, 1970-1971.
- Sand, George. *Consuelo*, vol. 2. Paris: Michel Levy Freres, 1856. «Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France»
- Sand, George. *Correspondance*, 1855 [Partie 2], Tome XIII, Janvier 1855 – juin 1856. Édition de LUBIN (Georges). Paris: Classiques Garnier, 2013.
- Sand, George. *Histoire de ma vie*, Tome 10. Paris: Michel Lévy Frères Editeurs, 1856. (Œuvres de George Sand). « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France ».
- Sand, George. *Indiana*. George Sand illustré par Tony Johannot et Maurice Sand; préface
- Sand, George. *La Daniella, tome 1*. Paris: Librairie nouvelle, 1857. « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France ».
- Sand, George. *Lélia*. Nouvelle édition, tome 1, Bruxelles: Société Belge de librairie, 1841. « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France »
- Sand, George. *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, préface de Michelle Tricot. Bourges: Bibliothèque berruyère, 2021
- Sand, George. *Marianne*. New York: Henry Holt and Company, 1893.
- Sand, George. *Œuvres de George Sand, Un hiver au midi de l'Europe. Valentine. Lettres d'un voyageur. Horace. L'Uscoque. Tome deuxième*, (Bruxelles: Societé belge de librairie, 1842).
- Sand, George. *Un hiver à Majorque; Spiridion* (Nouvelle édition). Paris: Michel-Lévy frères, 1867. « Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France ».

- Schabert, Ina. "The play's the thing": George Sand's "Hamlet", *Poetica* 45, no. 3-4 (2013), 333-46. Accessed June 28, 2021. <http://www.jstor.org/stable/43028547>, ultima consultazione 21 aprile 2021.
- Schopenhauer, Arthur. *Il mondo come volontà e rappresentazione* (a cura di Giorgio Brianese), Torino: Einaudi editore, 2013.
- Sitzia, Emilie. "Watercolours and Dendrites, Lakes and Seascapes: Water in George Sand's Visual Art" in *Water Imagery in George Sand's Work*. Cambridge: Edited by Françoise Ghillebaert and Madeleine Vala, 2018.
- Tillier, Bertrand. "George Sand et les peintres de son temps: un rendez-vous manqué?", *Revue Les Amis de George Sand* 26, 2004.
- Willis, Peter. *Chopin in Manchester*. Newcastle upon Tyne: Elysium Press Publishers, 2011.