

ROMANTICISMI



LA RIVISTA DEL C.R.I.E.R.

*L'immaginario della notte  
e il notturno musicale di George Sand*

Annarosa Poli

ANNO I – 2015

## L'IMMAGINARIO DELLA NOTTE E IL NOTTURNO MUSICALE DI GEORGE SAND

Annarosa POLI (*Università degli Studi di Verona*)  
annarosa.poli@univr.it

**ABSTRACT:** The night is extensively present in George Sand's prose. Her imagination often correlates night with music, two themes that bring reverie towards the frontiers of visible and invisible, from physical to metaphysical, and that foster the highly wanted harmony between microcosm and macrocosm. Night and music allow every possibility to blossom. Everything extends and everything merges. The musical nocturne is a miracle of harmony between the carnal and the spiritual elements. The suggestion of the nocturne and musical scene distances itself from the traditional description and from the "pictorial model", which preserves all its prestige among several Romantic writers.

**RIASSUNTO:** La notte è ampiamente presente nella prosa di George Sand. La sua immaginazione relaziona spesso la notte con la musica, due temi che portano la fantasticità alle frontiere del visibile e dell'invisibile, dal fisico al metafisico e favoriscono l'accordo tanto ricercato fra microcosmo e macrocosmo. La notte e la musica permettono il dischiudersi di ogni possibilità. Tutto si espande e tutto si fonde. Il notturno musicale è un miracolo di armonia fra l'elemento carnale e quello spirituale. L'evocazione della scena notturna e musicale si allontana così dalla descrizione tradizionale e dal 'modello pittorico' che conserva tutto il suo prestigio presso tanti scrittori romantici.

**KEY WORDS:** George Sand, night, nocturne, novels, autobiographical works

**PAROLE CHIAVE:** George Sand, notte, notturno musicale, romanzi, opere autobiografiche



## L'IMMAGINARIO DELLA NOTTE E IL NOTTURNO MUSICALE DI GEORGE SAND

Annarosa POLI (*Università degli Studi di Verona*)

La notte è un tema fondamentale nell'opera di George Sand come in tutti i grandi romantici europei. La romanziera scriveva preferibilmente durante la notte con la sensazione di immergersi in un'atmosfera magica vibrante dei suoni delle tenebre.<sup>1</sup> Scriveva senza interruzione dalla notte all'alba immersa in una specie di sonnambulismo.<sup>2</sup>

Ci si può chiedere se l'associazione musica, notte, scrittura sia causale o inconsapevole. Una tale coincidenza si propone come una necessità o non porta piuttosto la scrittrice verso una creazione autonoma che potremmo definire il suo notturno musicale? Secondo George Sand, la musica si presenta sotto due diverse forme che non si contraddicono. La prima è la «*musique qu'on pourrait appeler naturelle parce qu'elle n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celui d'une inspiration qui échappe à la rigueur des règles et des conventions. C'est la musique populaire: c'est celle de paysans particulièrement. Le génie du peuple est d'une fécondité sans limites*».<sup>3</sup> Numerosissimi sono gli esempi che attribuiscono alla notte un particolare significato nell'opera di George Sand. Spesso corrispondono a un momento fondamentale rispetto all'azione del romanzo o precedono una rivelazione che la notte favorisce. Altre volte costituiscono delle pause che permettono al personaggio di esprimere una sua fantasticheria, una meditazione, un progetto e favoriscono un approfondimento interiore che porta senza sforzo i personaggi verso una conclusione positiva.

Nel *Meunier d'Angibault* (1845), l'eroina Marcelle passeggia sola di notte nella campagna ascoltando il suono della cornamusa e di quello strumento *berrichon* che spesso suona personalmente (la *vielle*) e ne risente un beneficio interiore.

1 Simone VIERNE, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, («Cahiers romantiques», n. 9), 2004.

2 Hortense DUFOUR, *George Sand la somnambule*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

3 George SAND, *Consuelo*, Paris, Éditions de l'Aurore, 1991, t. I, pp. 415-441.

Marcelle [...] retourna dans la garenne et s'y promena lentement jusqu'à minuit. Le son de la cornemuse, uni à celui de la vielle, écorche un peu les oreilles de près; mais de loin, cette voix rustique qui chante parfois de si gracieux motifs rendus plus originaux par une harmonie barbare, a un charme qui pénètre les âmes simples et qui fait battre le cœur de quiconque en a été bercé dans les beaux jours de son enfance.

La notte permette ai suoi personaggi ed eroine di scoprire nuovi legami tra l'essere e il cosmo.<sup>4</sup> Il romanzo *Consuelo* (1841-1843) fa coincidere i momenti cruciali dei suoi personaggi con la notte. L'eroina, proprio durante la notte, riceve la rivelazione del suo genio musicale che aveva ignorato fino a quel momento. La minaccia delle tenebre si trasforma per lei in una notte benefica. L'inversione dei valori diurni che erano valori dell'agitazione, della separazione, portano con sé la valorizzazione delle immagini della profondità interiore.

Les soirées, si redoutables d'abord étaient devenues ses heures les plus agréables; et les ténèbres, loin de lui causer l'effroi qu'elle s'attendait, lui révélèrent des trésors de conception musicale, qu'elle portait en elle depuis longtemps sans avoir pu en faire usage et les formuler, dans l'agitation de sa profession de virtuose.<sup>5</sup>

Molto prima, nello stesso romanzo, quando la giovane cantante fugge dal castello di Rudolstadt e incontra sulla sua strada il giovane Haydn, la scena notturna, che rappresenta una pausa nel viaggio, si identifica con un momento di abbandono subito seguito da un altro movimento di espansione, esaltazione e di una proiezione verso l'alto tanto che l'eroina appare nel suo incedere come qualcosa di sacro, una madonna. Pensando al suo innamorato lontano, il misterioso Albert de Rudolstadt,

elle s'était représenté cette faculté quasi surnaturelle qu'il avait souvent de voir et d'entendre à distance. Elle s'imagina fortement qu'à cette heure même il pensait à elle, et la voyait peut-être et, croyant trouver un allègement à sa peine en lui parlant par un chant sympathique à travers la nuit et l'espace, elle monta sur les pierres qui assujettissaient le pied de la croix.

4 Pierre BRUNEL, *Le nocturne romantique*, in François BERTHIER (dir.), *La musique souvent... Essais sur l'imaginaire musical*, Grenoble III, Centre de recherche sur l'imaginaire, 1984, pp. 59-71.

5 George SAND, *La Comtesse de Rudolstadt*, Paris, Éditions de l'Aurore, 1991, p. 146.

Alors, se tournant du côté de l'horizon derrière lequel devait être Riesen-  
burg, elle donna sa voix dans toute son étendue pour chanter le verset du  
cantique espagnol: *O Consuelo de mi alma*, etc. [...] Consuelo redescen-  
dit de la pierre, où comme une madone elle avait dessiné sa silhouette élé-  
gante dans le *bleu*<sup>6</sup> transparent de la nuit.<sup>7</sup> [...] Albert éprouva-t-il comme  
une commotion électrique qui détendit les ressources de sa volonté som-  
bre et fit passer jusqu'aux profondeurs les plus mystérieuses de son âme les  
délices d'un calme divin.<sup>8</sup>

Secondo Béatrice Didier, George Sand in *Consuelo* ha attinto dal-  
la musica non soltanto il suo tema essenziale, ma ugualmente una strut-  
tura.<sup>9</sup> Questo infatti era il modo più sicuro per poter trasformare il ro-  
manzo in musica eliminando i problemi che poneva l'introduzione del  
significante e del significato musicali nel romanzo. La notte e la musica  
orientano l'immaginazione sandiana verso un'aspirazione squisitamente  
romantica: l'infinito e l'abisso. La musica e la notte richiamano un mon-  
do in cui l'orizzonte si squarcia in profondità. La notte come la musica ri-  
escono ad ampliare il campo dell'interiorità del personaggio e dell'Io au-  
tobiografico, tanto che questi notturni musicali esigono dallo scrittore  
una trasformazione della sua arte. La musica diventa l'elemento della fu-  
sione e serve da modello alla sua struttura. L'evocazione della scena not-  
turna e musicale dovrà quindi allontanarsi dalla descrizione tradiziona-  
le e dal 'modello pittorico' che conserva tutto il suo prestigio presso gli  
scrittori romantici.

Ne *La Comtesse de Rudolstadt* (1844), durante una cerimonia nel Tem-  
pio degli *Invisibles* si diffonde nell'aria un motivo musicale di struggente  
bellezza; a questo proposito George Sand dice:

La voix magique de l'harmonica, cet instrument récemment inventé,<sup>10</sup>

6 Il *bleu* si trova spesso nei notturni di George Sand, sempre legato a un'evasione verso l'alto.

7 George SAND, *Consuelo*, cit., p. 35.

8 *Ibid.*, p. 131.

9 Béatrice DIDIER, *George Sand écrivain. «Un grand fleuve d'Amérique»*, Paris, PUF, 1998, p. 274.

10 Si tratta del *Glass Harmonica*, inventato nel 1700 e perfezionato da Franklin nel 1763. Suonato da Mary Davis con straordinario talento, aveva entusiasmato Metastasio che, in una lettera del 16 gennaio 1772 alla principessa di Belmonte, descrivendo lo strumento che chiama «les verres» parla dei «Celestial tones» che produce, «particularly in pathetic strains, for which the instrument is eminently calculated,

dont la vibration pénétrante était une merveille inconnue aux organes de Consuelo, se fit entendre dans les airs, et sembla descendre de la coupole entrouverte aux rayons de la lune et aux brises vivifiantes de la nuit. Une pluie de fleurs tombait lentement sur l'heureux couple placé au centre de cette marche solennelle.<sup>11</sup>

Si tratta di uno strumento composto da bicchieri, coppe o lamelle di vetro messe in vibrazione con lo sfregamento delle dita umide o con un martellino 'a bocca', strumento costituito da una piccola scatola contenente una serie di anze libere che si fanno vibrare col fiato.

La definizione di 'magica' attribuita all'armonica è dovuta al fatto che, quando fu inventata, ebbe un tale successo in Germania che si pensò a una voce sovranaturale, reputata magica dai teosofi tedeschi come la 'lira' presso gli antichi o altri strumenti musicali dei popoli primitivi dell'Himalaya. I neofiti delle società segrete ne restarono talmente impressionati da andare in estasi dopo averlo ascoltata. Lo strumento veniva loro nascosto e, per questo, credevano di sentire il canto delle 'potenze invisibili' e ne ricevevano un effetto dionisiaco. Questa musica 'primitiva' viene ad arricchire con questo esempio il 'notturno musicale romantico' per merito di George Sand.

Più tardi Albert de Rudolstadt, in una notte romantica, cercherà di far comprendere meglio la sua missione d'artista a Consuelo così come il potere di totalità e di armonia della musica che può riunire l'umano e la natura, l'umano e il sacro, il finito e l'infinito mentre le parole che l'accompagnano perdono ogni valore. «Les paroles que tu prononces dans tes chansons ont peu de sens pour moi, elles ne sont qu'un thème abrégé, une indication incomplète, sur laquelle la pensée musicale s'exerce et se développe» senza il tramite della parola.

Ce que j'entends, ce qui pénètre au fond de mon cœur, c'est ta voix, c'est ton accent, c'est ton inspiration. La musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'idées et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer. C'est la révélation de l'infini. Et quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a pensé de divin

etc...» (Cfr. Charles BURNEY, *Memoirs of the Life and Writings of the abate Metastasio, in which are incorporated translations of his principal letters*, London, G. G. & J. Robinson, vol. 3, 1794, pp. 81-83).

<sup>11</sup> George SAND, *Consuelo*, cit., pp. 478-479. *Consuelo e La Contesse de Rudolstadt* sono i due romanzi di George Sand più ispirati dalla musica.

et d'éternel dans le sein du Créateur. [...] Tu me communique alors tout ton être [...].<sup>12</sup>

Bisogna rilevare che George Sand non descrive i suoi notturni con il desiderio di rappresentare qualcosa di pittoresco o di esotico. Il notturno sandiano corrisponde a un'atmosfera, a un clima particolare prima di raffigurare un vero e proprio quadro oppure un paesaggio. Di notte ogni legame e ogni divisione vengono completamente annullati. È proprio questo il significato che sembra rappresentare l'accostamento frequente dei due temi, notte e musica (può bastare un sussurro di una dolce voce) nella sua opera. Ci si può chiedere se le voci melodiose o la musica hanno la stessa funzione della notte nell'opera sandiana: come la notte, la musica sembra toccare in noi il punto più segreto del nostro intimo. Il giovane Mauprat innamorato descrive il suo risveglio così:

Quand je m'éveillai, la lune montait dans le ciel encore rouge des feux du soir. Le bruit qui m'avait fait tressaillir était bien léger ; mais il est des soirs qui frappent le cœur avant de frapper l'oreille, et les plus subtiles émanations de l'amour pénètrent quelquefois la plus rude organisation. La voix d'Edmée venait de prononcer mon nom à peu de distance, derrière le feuillage.<sup>13</sup>

Le modulazioni della voce umana si indirizzano al cuore prima di indirizzarsi ai sensi. La notte e i suoni che provengono dalla natura trascinano l'eroe sandiano verso le aspirazioni più primitive della psiche come in Jeanne del romanzo omonimo (1844):

À chaque pas le ciel lui paraissait devenir plus vaste et les étoiles plus claires [...]. Elle se sentait vaguement redevenir poète, à mesure qu'elle s'enfonçait dans le désert. Elle entendait, plongée dans une douce extase, les petits bruits de la nature, si longtemps étouffés par les voix humaines et par la clameur du travail, toujours agité autour de la demeure des riches [...]. Le taureau mugissait au loin, et la caille faisait planer sur les bruyères son cri d'amour, élevé à la plus haute puissance.<sup>14</sup>

I simboli melodici e notturni convergono verso un archetipo di evasione estatica e di materia primordiale. L'immaginazione sandiana in cer-

<sup>12</sup> George SAND, *Consuelo*, cit., p. 384.

<sup>13</sup> George SAND, *Mauprat*, Paris, Folio, 1981, p. 184.

<sup>14</sup> George SAND, *Jeanne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, p. 232.



ca di armonia permette di esorcizzare la sostanza mortale della durata esistenziale attraverso un eufemismo:

Les deux amants [del *Meunier d'Angibault* (1853)] restèrent pendant près d'une heure plongés dans une pure extase, faisant les plus doux rêves d'avenir et parlant de leur bonheur, comme s'il devait, non pas s'interrompre, mais commencer le lendemain. La brise secouait sur eux les parfums de la nuit, et les étoiles sereines passaient sur leurs têtes sans qu'ils voulussent s'apercevoir de la marche inévitable du temps, qui ne s'arrête que dans le cœur des amants heureux.<sup>15</sup>

In *Valentine* (1832) la natura, la musica e la notte si uniscono per far trionfare l'armonia che unisce le anime e i corpi di Bénédicte e di Valentine:

Le pavillon était donc pour tous, à la fin du jour, un lieu de repos et de délices. [...] C'était une île enchantée au milieu de la vie réelle, comme une oasis dans le désert [...]. Un soir, ils étaient tous réunis dans le joli salon du pavillon. Valentine, qui avait une voix agréable et fraîche, essayait une romance; sa mère l'accompagnait [...]. Bénédicte et Valentine, assis près de la fenêtre, s'enivraient des parfums de la soirée, de calme, d'amour, de mélodie et d'air pur [...]. La pâle clarté des étoiles leur permettait à peine de se voir. Pour remplacer ce chaste et dangereux plaisir que verse le regard, ils laissèrent leurs mains s'enlacer [...]; leurs haleines se mêlaient, et la brise du soir s'embrasait autour d'eux.<sup>16</sup>

In *Un hiver à Majorque* (1842) basta che i suoni prevalgano sui colori e le forme perché la romanziera costruisca l'evocazione notturna su un ritmo musicale.

Lorsque nous allions de Barcelone à Palma, par une nuit tiède et sombre, éclairée seulement par une phosphorescence extraordinaire dans le sillage du navire, tout le monde dormait à bord, excepté le timonier, qui, pour résister au danger de faire autant, chanta toute la nuit, mais d'une voix si douce et si ménagée qu'on eût dit qu'il craignait d'éveiller les hommes de quart, ou qu'il était à demi endormi lui-même [...]. C'était une rêverie plutôt qu'un chant, une sorte de divagation nonchalante de la voix, où la pensée avait peu de part, mais qui suivait le balancement du navire, le faible bruit du remous, et ressemblait à une improvisation vague, renfermée

15 George SAND, *Le Meunier d'Angibault*, Paris, éditions de l'Aurore, 1990, p. 184.

16 George SAND, *Valentine*, Paris, Hetzel, 1852 (*Œuvres illustrées*), p. 66.

pourtant dans des formes douces et monotones.<sup>17</sup>

La musica comunica a questo notturno marino una dimensione diversa da quella spaziale, tanto da orientare la scrittura di George Sand verso un ritmo che organizza il ricordo. La forma fluttuante, snella, sfugge unificandosi nel suo flusso ondeggiante con la fantasticheria dell'argomento.

Un'altra voce nella notte si alza dall'alto di una torre in rovina, in una misteriosa cittadina di frontiera con l'Italia. Teverino, dell'omonimo romanzo (1845), un artista italiano, spirito indipendente e vagabondo, improvvisa un inno alla notte di una tale intensità che entusiasma profondamente un gruppo di viaggiatori, in particolare la bella e fredda Lady Sabina:

La facilité et même l'originalité de son improvisation lyrique, l'heureux choix de l'air, la beauté incomparable de sa voix, et ce don musical naturel, qui remplaçait chez lui la méthode par le goût, la puissance et le charme agirent bientôt sur Sabina d'une manière irrésistible.<sup>18</sup>

Qui la voce si fonde con il quadro pittoresco di uno splendido notturno alpino. Teverino, anticonformista per eccellenza, servirà da mediatore, in questo luogo di frontiera, tra Sabina e il suo amico e ammiratore per far comprendere loro che la vita è tale se si ha il coraggio di 'passare la frontiera verso l'Italia', ritrovare l'entusiasmo per rinnovare un amore ormai stanco.

Sabina è incantata dalla visione della prima città italiana che le si rivela al chiaro di luna:

La lune, en se levant, montra des murailles blanches, des terrasses couronnées de pampres, des escalier ornés de vases de pierre où l'aloès étalait des arêtes pittoresques, de petits clochers au toit arrondi et une foule de boutiques remplies d'herbages et de fruits magnifiques éclairés par des lanternes en papier de couleur, qui en faisaient ressortir les riches nuances et les contours transparents. Les rues étaient bordées d'arcades grossières sous lesquelles circulaient des passants de bonne humeur, braves gens pour qui chaque beau soir d'été est une heure de fête, et qui saluaient de rires et de cris joyeux l'arrivée d'une voiture opulente.<sup>19</sup>

17 George SAND, *Un hiver à Majorque*, in EAD., *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1971, t. II, p. 1129.

18 George SAND, *Teverino*, Paris, Lévy et Hetzel, 1856, p. 125.

19 *Ibid.*, p. 111.

La visione della prima tanto sognata città italiana si illumina in modo straordinario facendo dimenticare la notte che ancora domina in cielo. La gioia interiore può dunque rendere radioso un paesaggio, e descriverlo in tutti i suoi particolari<sup>20</sup> serve alla scrittrice per dimostrarla.

Alcuni luoghi sono degli sfondi mitici non per la loro architettura, ma perché vibranti di musica. Venezia ha dei «marbres sonores»;<sup>21</sup> la sonorità dei canali trasforma i cori dei gondolieri specialmente nel silenzio della notte:

les froids échos du marbre prolongent sur les eaux ces harmonies graves et rudes comme les vents de la mer. Cette magie des effets acoustiques et le besoin d'entendre une harmonie quelconque dans le silence de ces nuits enchantées font écouter avec indulgence, je dirais presque avec reconnaissance, la plus modeste chansonnette qui arrive, passe, et se perde dans l'éloignement.<sup>22</sup>

La meditazione della viaggiatrice in un giardino pubblico di Venezia circondato da un canale suggerisce la creazione poetica con la sola mediazione di un potere di trasformazione del quadro veneziano limitato allo sguardo:

Peu à peu les couleurs s'obscurcissent, les contours devinrent plus massifs, les profondeurs plus mystérieuses. Venise prit l'aspect d'une flotte immense, puis d'un bois de hauts cyprès où les canaux s'enfonçaient comme de grands chemins de sable argenté. Ce sont là les instants où j'aime à regarder au loin. Quand les formes s'effacent, quand les objets semblent trembler dans la brume, quand mon imagination peut s'élancer dans un champ immense de conjectures et de caprices, quand je peux, en clignant un peu la paupière, renverser et bouleverser une cité, en faire une forêt, un camp ou un cimetière; [...] alors je jouis vraiment de la nature, j'en dispose à mon gré, je règne sur elle, je la traverse d'un regard, je la peuple de mes fantaisies.<sup>23</sup>

Sempre a Venezia vi sono «des nuits plus belles encore»; Aurore le assa-

20 Alain MONTANDON, *Anthropologie du nocturne à l'époque romantique*. Résumé de la communication, «La Lettre. Les Actualités dix-neuviémistes de la SERD», n. 8, avril 2013, pp. 1-3.

21 George SAND, *Leone Leoni*, Paris, Les éditions d'aujourd'hui, 1976, p. 69.

22 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, in EAD., *Œuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 698.

23 *Ibid.*, p. 684.

pora deliciosamente seduta sulla scalinata di marmo bianco che conduce al giardino del viceré:

J'ai passé là bien des heures tout seul, sans penser à rien, tandis que Cautullo et sa gondole dormaient au milieu de l'eau, à la portée du sifflet. Quand le vent de minuit passe sur les tilleuls et en secoue les fleurs sur les eaux, quand le parfum des géraniums et des girofliers monte par bouffées [...] ; quand les coupoles de Sainte-Marie élèvent dans les cieux leurs demi-globes d'albâtre et leurs minarets couronnés d'un turban; quand tout est blanc, l'eau, le ciel et le marbre, les trois éléments de Venise, et que du haut de la tour de Saint-Marc une grande voix d'airain plane sur ma tête, je commence à ne plus vivre que par les pores, et malheur à qui viendrait faire un appel à mon âme! je végète, je me repose, j'oublie.<sup>24</sup>

In certe notti George ripensa al cielo di Francia e lo paragona a quello italiano: «L'air [a Venezia] est transparent et si pur que l'on découvre au ciel cinq cent mille fois d'étoiles qu'on n'en peut apercevoir dans notre France septentrionale», stelle che le appaiono come «un semis de diamants qui éclairait presque aussi bien que la lune à Paris». E aggiunge: «Ce n'est pas que je veuille dire du mal de notre lune: c'est une beauté pâle dont la mélancolie parle peut-être plus à l'intelligence que celle-ci». A Venezia, la natura «endort la pensée, agite le cœur et domine les sens. Il ne faut pas songer, à moins d'être un homme du génie, à écrire des poèmes durant ces nuits voluptueuses: il faut aimer au dormir».<sup>25</sup> ~~A Venezia, la musica proveniente da una «barque mélodieuse» è come un paradigma che corrisponde insieme al soggetto e alla struttura del testo.~~

L'harmonie glissait mollement avec la brise, et le hautbois soupirait si doucement, que chacun retenait sa respiration de peur d'interrompre les plaintes de son amour [...]. Il y eut quelques instants de silence que personne n'osa rompre. La barque mélodieuse se mit à fuir comme si elle eût voulu nous échapper; nous nous élançâmes dans son sillage [...]. La fugitive se délivra à la manière d'Orphée: quelques accords de la harpe firent tout rentrer dans l'ordre et le silence. Au son des légers arpèges, trois gondoles se rangèrent à chaque flanc de celle qui portait la symphonie [...]. Ce fut un coup d'œil fait pour réaliser les plus beaux rêves, que cette file de gondoles silencieuses qui glissait doucement sur le large et magnifique canal de Venise.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 703.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 702-703.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 706-707.

E vi è ancora un momento notturno veneziano in cui la natura sembra partecipare attivamente alla scena. Ne *La Dernière Aldini* (1837-1838), una bella e aristocratica vedova è costretta a sostare di notte, per un incidente, su una gondola con il suo gondoliere che ama e dal quale è riamata, ma sarà un amore puro come il quadro in cui sono immersi: la stessa luna scompare sull'orizzonte, avvolta nel suo scuro lenzuolo come una casta vergine e la nota musicale questa volta è pura armonia naturale, «la voix de l'Adriatique»:

Ce fut une belle nuit, les étoiles étincelantes tremblotaient dans les petites mares d'eau que la mer avait oubliées sur la palude, la brise murmurait dans les varechs verdoyants. De temps en temps nous apercevions au loin le fanal d'une gondole glissant sur les flots, et nous ne songions plus à l'appeler à notre aide. La voix de l'Adriatique brisant de l'autre côté du Lido nous arrivait monotone et majestueuse. Nous nous livrions à mille rêves enchanteurs, nous formions mille projets délicieusement puérils. La lune se coucha lentement et s'ensevelit dans les flots assombris de l'horizon, comme une chaste vierge dans un linceul. Nous étions chastes comme elle, et elle sembla nous jeter un regard protecteur avant de se plonger dans les eaux.<sup>27</sup>

In questi due paesaggi l'accostamento degli elementi si accorda con una coscienza poetica che si lascia trascinare dal movimento fluttuante del ricordo forse di una notte vissuta col dottor Pagello. Il paesaggio è prima di tutto movimento e tutto è in espansione. Gli istanti sono qui indissolubili come nella musica e non hanno più senso quando sono estratti dall'insieme e dalla loro successione che crea l'armonia. Il ritmo della frase esprime la fusione totale del soggetto e dell'oggetto, del contenuto e del contenente. Le stesse immagini non fermano questo flusso. Un studio stilistico sottolineerebbe dei procedimenti che si potrebbero trovare in certi poemi in prosa: ripetizione, assonanze, allitterazione. Il ritmo non valorizza un sentimento, un'idea in vista del suo chiarimento ma traduce un appello misterioso, la rivelazione di un mondo sconosciuto, un istante di indicibile felicità.

Nel corso della notte sandiana il sogno ha un'importanza rilevante, che sia o no accompagnato dalla musica: l'universo onirico spesso trasgredisce vistosamente le regole della verosimiglianza, dell'esperienza diurna, al

27 George SAND, *La Dernière Aldini*, Paris, Garnier frères, 1847, p. 49.

tempo stesso però il soggetto che sogna vive un'esperienza illusionistica di totale coinvolgimento.<sup>28</sup>

Per la giovane George Sand, autrice di *Lélia* (1833), delusa e disperata, influenzata da Charles Nodier,<sup>29</sup> «la nuit n'a plus [...] qu'une atmosphère avare et desséchante». Ha perduto

ce désordre aimable et gracieux qui résumait toute une vie d'enchantement dans quelques heures d'illusion. Mes rêves ont un effroyable caractère de vérité; les spectres des toutes mes déceptions repassent sans cesse [...]. Chaque fantôme, chaque monstre évoqué par le cauchemar est une allégorie claire et saisissante qui répond à quelque profonde et secrète souffrance de mon âme. Je vois fuir les ombres des amis que je n'aime plus, j'entends les cris d'alarme de ces qui sont morts et dont l'âme erre dans les ténèbres de l'autre vie.<sup>30</sup>

È spinta a seguirli in un abisso senza fondo «qu'on appelle l'Éternité», circondata dalle «bouffées d'une clarté d'enfer. [...] C'est toujours la raison humaine qui se débat contre la douleur et l'impuissance. [...] Dans les rêves, l'âme assiste au spectacle plus terrible et ne peut distinguer l'illusion de la vérité». Vi è un'altra specie di sogno: quella di essere condannata a contare le foglie di una foresta o di attraversare mari e montagne, leggera come l'aria dietro un'immagine che la invita a seguirla verso un mondo di pace, ma, non appena si volta verso di lei, si trasforma in un demone ironico, una tentazione o un rimorso.

Trascinata violentemente vede sotto di lei «les peuples et les empires. Quel trésor d'inspiration, quelle merveilleuse richesse de la nature n'ai-je pas épuisé dans ces vaines hallucinations du sommeil?»

Il sogno è dunque un complemento dello stato di veglia per annullare l'interesse verso il mondo.

La notte offre anche un altro aspetto deprimente: «et la nuit, dans le silence, quand tout dort et que l'oubli semble planer sur toutes les existences, les timbres mélancoliques des horloges vous compte impitoyable-

28 Cfr. Albert BEGUIN, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1967, pp. 74-86 e Gotthilf Heinrich von SCHUBERT, *La Symbolique du rêve*, traduction par Patrick Vallette, Paris, Albin Michel, 1982.

29 In particolare dalla *Préface* di *Smarra*, dove vengono presentate le categorie dei sogni: quelli che hanno rapporto con la vita quotidiana e quelli che mettono l'uomo in contatto con un altro mondo.

30 George SAND, *Lélia*, Paris, Garnier, 1960, t. I, pp. 129-130.

ment les pas que vous faites vers l'éternité».<sup>31</sup>

Per quanto assurdo o straordinario possa essere il sogno, fin tanto che si sogna, esso appare perfettamente reale e credibile: l'unica realtà e non una realtà altra.

In tal modo il sogno può prestarsi ad incarnare per eccesso il fascino dell'immaginario come nella prima novella di George Sand, *L'Histoire du rêveur* (1829 o 1830) rimasta incompiuta e scritta sotto l'influenza di Hoffmann.

Il mondo fantastico e quello onirico si saldano insieme quando un giovane viaggiatore francese (il narratore), pronto a partire con la sua mula di notte per raggiungere la cima dell'Etna, fa una sosta per addormentarsi, dopo aver acceso un fuoco, mentre i suoi sensi combattono contro il sonno senza riuscirvi: «Tantôt la chaleur du foyer le suffoquait» e il sottofondo musicale che gli si forma attorno è fatto di voci umane mescolate ai lamenti del vento tra le vecchie querce della foresta. «Il les écoutait avec un plaisir mélancolique et puis son imagination leur prêtait des modulations qu'elles n'avaient pas, il les répétait intérieurement jusqu'à ce qu'il fût excédé de leur monotonie. Enfin renonçant au sommeil il s'assit et resta les coudes appuyés sur ses genoux et ses yeux fixés sur la braise».<sup>32</sup>

Non sfuggono il succedersi di immagini auditive e visive per alcuni termini come «modulations» e «ondulations» che sono tipici del fluttuare delle immagini nel sogno.

In questo stato, il viaggiatore riprende il suo cammino «lorsqu'un chant doux et plantif comme la brise, s'éleva comme la lune du côté boisé qui bornait l'horizon».

Il suono di questa voce sovraumana «c'était à la fois une basse, un contralto et un ténor», e si mescola a quello del vento tra gli alberi. Il narratore, che si chiama Amédée, affascinato, manda un messaggio canoro nell'aria<sup>33</sup> e, poco dopo, come per miracolo, si trova accanto un ragazzo vestito con il costume dei banditi siciliani, avvolto in un mantello ros-

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> George SAND, *Histoire du rêveur*, éd. par Thierry Bodin dans «Présence de George Sand», 17 juin 1983, pp. 4-39. Cfr. anche Annarosa POLI, *Histoire du rêveur, Itinéraire fantastique à la recherche d'une écriture*, «George Sand Today», ed. David. A. Powell, Lanham MD, University Press of America, 1991, pp. 22-53.

<sup>33</sup> «La voix d'Amédée était fraîche et belle, mais quoique plus mâle que celle de son compagnon invisible, elle ne remplissait pas de même les vallons et les collines» (George SAND, *Histoire du rêveur*, cit., p. 13).

so che si getta dietro di lui sulla mula e la trascina in una voragine e poi verso il cratere del vulcano, al richiamo di una voce sublime che sente solo lui (potere della musica!) e lo invita a gettarsi nell'Etna. Nell'interno del vulcano tra fiamme e lapilli il cantante diabolico si trasforma in una bellissima donna verso la quale il viaggiatore si sente attratto e che, avvinto a lui, lo trascinerà poi fuori dal cratere. Si ritrova così miracolosamente al luogo di partenza dove si risveglierà, ormai persuaso che tutto era stato un sogno. Poiché proprio il sogno è il luogo topico tra realtà e fantasia, Amedée risentirà più tardi quella voce straordinaria nella villa di un principe siciliano, incarnata in una cantante, Portia e, per l'emozione, perderà di nuovo i sensi.

Un altro momento suggestivo si stacca dalla descrizione tradizionale: quello di Liszt che suonava nel giardino di Nohant mentre Mme d'Agoult («la princesse») passeggiava lungo la terrazza:

Ce soir-là, pendant que Franz jouait les mélodies les plus fantastiques de Schubert, la princesse se promenait dans l'ombre autour de la terrasse; elle était vêtue d'une robe pâle, un grand voile blanc enveloppait sa tête et presque toute sa taille élancée. Elle marchait d'un pas mesuré qui semblait ne pas toucher le sable et décrivait un grand cercle coupé en deux par le rayon de la lampe, autour de laquelle toutes les phalènes du jardin venaient danser des sarabandes délirantes. La lune se couchait derrière les grands tilleuls et dessinait dans l'air bleuâtre le spectre noir des sapins immobiles. Un calme profond régnait parmi les plantes, la brise était tombée mourante, épuisée sur les longues herbes aux premiers accords de l'instrument sublime.<sup>34</sup>

Questo notturno si organizza splendidamente attorno al motivo della danza delle falene e del tema dell'ispiratrice (Marie d'Agoult) che riceve e trasmette la musica. Il paesaggio qui è vissuto più che visto. George Sand non costruisce un quadro, ma fa rivivere un ricordo e a questo fine ricerca un ritmo che esprima insieme il movimento della danza e lo svolgersi del ricordo. Il paesaggio sandiano ancora una volta diventa così una costruzione tutta interiore.

Se ora ci trasferiamo nella storia musicale, il modello che prevale è il notturno di Chopin, filone al quale aveva dato vita il musicista ingle-

34 George SAND, *Entretiens journaliers*, in EAD., *Ceuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 989.



se John Field (1782-1837), così vicino alla sensibilità di George Sand. Non è facile comprendere se lei abbia ispirato questo genere a Chopin, «ma gli corrispondeva bene l'amore della voce, il gusto per l'improvvisazione».<sup>35</sup> George Sand descrive queste 'improvvisazioni' di Chopin, in particolare quella a Parigi in Rue Pigalle nell'inverno del 1841, legata alla presenza della notte:

La note bleue résonne et nous voilà dans l'azur de la nuit transparente. Des nuages légers prennent toutes les formes de la fantaisie; ils remplissent le ciel; ils viennent se presser autour de la lune qui leur jette de grands disques d'opale et réveille la couleur endormie. Nous rêvons d'une nuit d'été; nous entendons le rossignol; un chant sublime s'élève...<sup>36</sup>

E questo canto suscita un commento di George Sand di straordinaria importanza perché, sempre nello sfondo notturno, rivela l'estetica di Chopin che è la stessa scelta dalla scrittrice:

Quand le rossignol chante à la nuit étoilée, le maître ne vous fera ni deviner ni pressentir par une ridicule notation le ramage de l'oiseau. Il fera chanter la voix humaine dans un sentiment particulier qui sera celui qu'on éprouve en écoutant le rossignol, et si vous ne songez pas au rossignol en écoutant l'homme, ce qui importe fort peu, vous n'en aurez pas moins une impression de ravissement qui mettra votre âme dans la disposition où elle serait, si vous tombiez dans une douce extase par une belle nuit d'été, bercé par toutes les harmonies de la nature heureuse et recueillie.<sup>37</sup>

L'armonia imitativa è superata per lasciare il posto alla voce umana del musicista che trasmette la sua emozione al pubblico senza per questo riprodurre il canto dell'usignolo nella notte.

Joset dei *Maîtres sonneurs* (1853) possiede molti tratti appartenenti a Chopin e tra questi anche la fusione tra musica colta e musica popolare. C'è infatti in George Sand, come già detto, questa visione mista che potrebbe già annunciare tutta l'evoluzione della musica notturna occiden-

35 Danièle PISTONE, *La musica notturna nella Francia romantica: da Parigi a Nohant*, in Mariantonietta CAROPRESE (a cura di), *George Sand, la musica e i musicisti romantici*, Latina, Libreria Musicale Italiana, 2007, p. 109.

36 George SAND, *Impressions et souvenirs*, Paris, M. Lévy, 1873, p. 86.

37 *Ibid.*, p. 87.

le, dall'espressione del sentimento all'oggetto sonoro naturale. Un passo dei *Maîtres sonneurs* mette infatti in rilievo l'opposizione fra ombra e luce così come la fusione tra musica e natura:

La musique a deux modes que les savants, comme j'ai ouï dire, appellent majeur et mineur, et que j'appelle moi, mode clair et mode trouble, ou si tu veux mode de ciel bleu et mode de ciel gris; ou encore mode de la force ou de la joie, et mode de la tristesse ou de la songerie. Tu peux chercher jusqu'à demain, tu ne trouveras pas la fin des oppositions qu'il y a entre ces deux modes, non plus que tu n'en trouveras un troisième; car tout, sur la terre, est ombre ou lumière, repos ou action. Or écoute bien toujours Joseph! la plaine chante en majeur et la montagne en mineur.<sup>38</sup>

George Sand così giudica il talento musicale di Chopin: «Le génie de Chopin est le plus profond et le plus plein de sentiments et d'émotions qui ait existé. Il a fait parler un seul instrument, la langue de l'infini».<sup>39</sup>

*La Mare au diable* (1846), questo piccolo capolavoro d'ispirazione campestre, scritto dietro l'incitamento di Chopin, verrà dedicato a lui che aveva saputo apprezzare il fascino del Berry e ne aveva gustato anche le antiche arie tradizionali.

Il ritmo fluido delle frasi di questo racconto sembra talvolta improvvisato. Chopin, che lo aveva consigliato, ha cercato di convincere George Sand che la ricerca della semplicità è il grado supremo della creazione artistica, semplicità che ritroveremo anche negli altri romanzi rustici della scrittrice. Il notturno di questo romanzo *berrichon* è fondamentale per lo svolgimento dell'intreccio. Germain, un giovane vedovo benestante con un bambino, spinto dalla famiglia, parte dal suo paese per andare a chiedere la mano di una ricca proprietaria terriera e ospita sul suo cavallo suo figlio e una contadinella, Marie, che deve raggiungere il suo nuovo lavoro. Dopo avere attraversato il bosco di Chanteloup Germain, pieno di inquietudine, si accorge di essersi smarrito nelle vicinanze della «mare au diable», un luogo noto per essere «endiablé», diabolico. È ormai notte e Marie, con la praticità che la distingue, decide di accendere un fuoco mentre tranquillizza il suo compagno di viaggio in preda a «una di quelle paure che si accendono di notte» (cfr. il terzo degli *Inni Orfici*): «Allons, allons,

38 George SAND, *Les Maîtres sonneurs* (1865), Paris, Garnier, 1980, 18<sup>e</sup> Veillée, p. 262.

39 George SAND, *Histoire de ma vie*, v/12, in EAD., *Ceuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 421.

ne nous fâchons pas, dit Marie, et prenons-en notre parti. Nous ferons un plus grand feu, l'enfant est si bien enveloppé qu'il ne risque rien, et pour passer une nuit dehors nous n'en mourrons point».<sup>40</sup>

La povera ragazza è stanca e infreddolita:

Germain la prit dans ses bras pour la réchauffer; et l'inquiétude, la compassion, des mouvements de tendresse irrésistible s'emparant de son cœur, firent taire ses sens. Sa langue se délia comme par miracle, et toute honte cessant: Marie, lui dit-il, tu me plais, et je suis bien malheureux de ne pas te plaire. Si tu voulais m'accepter pour ton mari, il n'y aurait ni beau-père, ni parents, ni voisins, ni conseils qui pussent m'empêcher de me donner à toi [...]. Vois, je t'en prie, comme je t'aime, et tâche d'oublier mon âge. Pense que c'est une fausse idée qu'on se fait quand on croit qu'un homme de trente ans est vieux.<sup>41</sup>

Ma Marie, che è piena di buon senso, risponde che la differenza di età le sembra un impedimento notevole alla realizzazione di una loro unione futura. Germain, disperato nel sentirsi rifiutato, si prende la testa fra le mani e resta così tutta la notte immerso in un duplice smarrimento, quello del cammino perduto e quello interiore alla ricerca di una soluzione della sua vita che, in presenza di Marie, ora vacilla.

Questa suggestiva avventura notturna con uno sfondo inquietante, è tra quelle rare apparentemente prive di musica. I suoni tipici del luogo agreste qui sono attutiti dalla notte e dalla coltre di nebbia calata sull'acqua, ma riprendono al mattino con la luce come il canto dell'allodola in *Romeo e Giulietta* di Shakespeare.

Quand le jour fut venu et que les bruits de la campagne l'annoncèrent à Germain, il sortit son visage de ses mains et se leva. Il vit que la petite Marie n'avait pas dormi non plus, mais il ne sut rien lui dire pour marquer sa sollicitude. Il était tout à fait découragé. Il cacha de nouveau le bât de la Grise<sup>42</sup> dans les buissons, prit son sac sur son épaule, et tenant son fils par la main: À présent, Marie, dit-il, nous allons tâcher d'achever notre voyage. Veux-tu que je te conduise aux Ormeaux? Nous sortirons du bois ensemble, lui répondit-elle, et quand nous saurons où nous sommes, nous irons chacun de notre côté.<sup>43</sup>

40 EAD., *La Mare au diable*, Paris, Hetzel-Lévy, 1846, p. 95.

41 *Ibid.*, p. 96.

42 La cavalla che trasportava Germain e Marie.

43 George SAND, *La Mare au diable*, cit., pp. 101-102.

L'immaginazione sandiana è attirata sia dalla notte che dalla musica perché questi due temi portano la fantasticheria alle frontiere del visibile e dell'invisibile, dal fisico al metafisico e favoriscono l'accordo tanto ricercato fra microcosmo e macrocosmo. La notte e la musica permettono il dischiudersi di ogni possibilità. La duplice vocazione della notte e della musica, da questo punto di vista, è inesauribile. Tutto si espande e tutto si fonde. Il notturno musicale è un miracolo di armonia fra l'elemento carnale e quello spirituale. George Sand raggiunge così attraverso i sensi una comprensione del metafisico. Nelle *Lettres d'un voyageur* essa dichiara, rivolgendosi all'amico Charles Didier e ai lettori, «ne lis jamais mes lettres<sup>44</sup> avec l'intention d'y apprendre la moindre chose certaine sur les objets extérieurs, je vois tout au travers des impressions personnelles».<sup>45</sup>

Il notturno musicale è il trionfo dell'interiorità. Proprio per questo il notturno ha condotto George Sand sulla via di una scrittura tutta musicale. La musica inoltre non si è accontentata di restare un tema di predilezione, è servita come modello alla scrittura sandiana. Sembra molto vicina a quello che affermava Baudelaire nel *Confiteor d'un artiste*: «Toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent dis-je, mais musicalement».<sup>46</sup>

44 Allude a *Les Lettres d'un voyageur*.

45 George SAND, *Lettres d'un voyageur*, in EAD., *Œuvres autobiographiques*, cit., t. II, p. 983.

46 Charles BAUDELAIRE, *Le confiteor de l'artiste*, in ID., *Le Spleen de Paris*, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1975, p. 278.